

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**SUZANA YOLANDA LENHARDT MACHADO CÁNOVAS**

**O UNIVERSO FANTÁSTICO DE MURILO RUBIÃO À LUZ DA  
HERMENÊUTICA SIMBÓLICA**

**Porto Alegre**

**2004**

**SUZANA YOLANDA LENHARDT MACHADO CÁNOVAS**

**O UNIVERSO FANTÁSTICO DE MURILO RUBIÃO À LUZ DA  
HERMENÊUTICA SIMBÓLICA**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello

**Porto Alegre**

**2004**

## **DEDICATÓRIA**

Ao meu pai, Jayme, que recitava para mim os poetas brasileiros, quando eu era criança, e em quem pensei durante todo o tempo de realização deste trabalho, o meu amor e a minha gratidão.

À minha mãe, Yolanda, verdadeira epifania no cotidiano, o meu amor e a minha saudade.

Ao meu marido, Abelardo, que suavizou meu caminho com sua força, ajuda e incentivo, o meu amor.

A “meu irmão preferido”, Jayme Eduardo, o meu afeto.

Àqueles que estiveram muito perto de mim sem que eu tivesse percebido, o meu reconhecimento.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter-me admitido no curso de Doutorado.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello, pelos caminhos que me abriu e pela orientação que me concedeu.

À Universidade Federal de Goiás, pela oportunidade de fazer o curso de Doutorado e pela solidariedade. Em especial, ao Prof. Dr. Oto Araújo Vale.

Ao Programa Institucional de Capacitação de Docentes e Técnicos / Capes, pela concessão de Bolsa.

Ao Acervo de Escritores Mineiros – FALE/BU/UFMG. Em especial à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Andrade, Silvana Santos e Márcio Pimenta, na primeira fase, e a Vânia Matos de Souza, cujo auxílio foi decisivo para as minhas pesquisas na segunda fase.

A Sílvia Rubião, pela gentileza e autorização para que textos dispersos e inéditos de Murilo Rubião pudessem constar em anexo neste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gilda Neves da Silva Bittencourt, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eunice Moreira e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, pela leitura crítica. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zaira Turchi, pelas sugestões recebidas, disponibilidade, apoio e solidariedade

Ao Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo, pelo fornecimento de bibliografia e, sobretudo, pela força e pela amizade.

À Prof. Vera Maria Tietzmann Silva, pelo carinho e amizade.

À Ana Lúza Eder, pela “água terapêutica” e tudo que ela representa.

Às minhas amigas, de Porto Alegre e de Goiânia, Íris Körbs, Marizza dos Passos Alviggi, Vergina de Moraes, Roseli da Silva Pinheiro e Sueli Maria de Regino, pela amizade, e à Luiza Helena S. M. Cavalcanti, por ter-se deslumbrado comigo com a magia dos dragões.

À minha prima Neusa Rangel, pela presença em momentos difíceis da minha vida, e aos meus primos Carlos Dario Daudt e Vera Rangel Daudt, pelo incentivo.

À Káthia Inês Maciel Cardoso, pela doçura e profissionalismo.

A Blau e Rubinho, pela presença constante e afetuosa.

Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.

Gaston Bachelard

A literatura, não a abandonamos nunca. No desvão da escrita, ela cintila qual dragão à fronteira de uma epifania.

Francis Uteza

## RESUMO

A tese visa à abordagem da obra de Murilo Rubião à luz de uma interpretação simbólica, estabelecendo diálogos com a psicologia, a filosofia, a mitologia e, sobretudo, com a antropologia. Ela tem como fio condutor da investigação do universo ficcional a teoria geral do imaginário e, mais especificamente, os regimes da imaginação de Gilbert Durand. Além disso, o trabalho faz um levantamento da recepção crítica da obra, um estudo do perfil dos contos, e um resgate, no acervo do escritor, de textos inéditos e dispersos em jornais e revistas.

**Palavras-chave:** Antropologia do Imaginário, Narrativa Fantástica, Contos Brasileiros, Autores Mineiros.

## RESUMÉ

La thèse développe une approche de l'oeuvre de Murilo Rubião à la lumière d'une interprétation symbolique, en établissant des dialogues avec la psychologie, la philosophie, la mythologie et, surtout, l'anthropologie. Le fil conducteur de la recherche de l'univers fictionnel est la théorie générale de l'imaginaire et, plus spécifiquement, les régimes de l'imaginaire de Gilbert Durand. D'autre part, le travail procède à un prélèvement de la réception critique de l'oeuvre, une étude du profil des nouvelles et une récupération, dans la collection de l'écrivain, de textes inédits et dispersés dans des journaux et des revues.

**Mots-clés:** Anthropologie de l'Imaginaire, Récit fantastique,  
Nouvelles Brésiliennes, Auteurs de l'État de Minas Gerais.



## SUMÁRIO

<b>1 OS PERCURSOS DA CRÍTICA</b>	<b>11</b>
1.1 OS PRIMÓRDIOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA .....	14
1.2 O EX-MÁGICO .....	18
1.3 A ESTRELA VERMELHA .....	27
1.4 OS DRAGÕES E OUTROS CONTOS .....	28
1.5 O PIROTÉCNICO ZACARIAS .....	39
1.6 O CONVIDADO .....	45
1.7 A CASA DO GIRASSOL VERMELHO .....	51
1.8 OUTROS ESTUDOS .....	54
<b>2 DISPERSOS E ESCRITOS INÉDITOS</b>	<b>60</b>
2.1 OS POEMAS .....	61
2.2 AS CRÔNICAS .....	62
2.3 OS CONTOS .....	69
2.4 OS INÉDITOS .....	74
<b>3 O PERFIL DOS CONTOS</b>	<b>79</b>
3.1 OS PARADOXOS MURILIANOS .....	81
3.2 O MUNDO DOS SONHOS .....	84
3.3 OS MOVIMENTOS RECORRENTES .....	87
3.4 AS IDAS E VINDAS NO TEMPO E OS ESPAÇOS DEGRADADOS .....	95
<b>4 LITERATURA E IMAGINAÇÃO</b>	<b>101</b>
4.1 O IMAGINÁRIO DO AUTOR .....	102
4.2 O TRÁGICO E O ABSURDO .....	104
4.3 IMAGENS OBSEDANTES, FIGURAS E MITOS PESSOAIS .....	109
4.4 A MITOLOGIA DO ESCRITOR .....	124
<b>5 OS REGIMES DA IMAGINAÇÃO NA CONSTÍTICA DE MURILO RUBIÃO</b>	<b>140</b>
5.1 OS TERRORES DO REGIME DIURNO .....	145
5.1.1 Manifestações nefastas do arquétipo feminino .....	146
5.1.1.1 <i>A mãe terrível</i> .....	149
5.1.1.2 <i>A Grande Mãe e o inconsciente</i> .....	167
5.1.1.3 <i>A maldição da serpente</i> .....	172
5.1.1.4 <i>Cidade ameaçadora versus cidade ameaçada</i> .....	178
5.1.2 A inquietante alteridade .....	201
5.1.2.1 <i>O duplo através dos tempos</i> .....	203
5.1.2.2 <i>O duplo em Murilo Rubião</i> .....	213
5.2 O REGIME NOTURNO .....	250
5.2.1 O sacrifício .....	251

5.2.1.1 <i>O sacrifício na tradição ocidental</i> .....	252
5.2.1.2 <i>Murilo Rubião e o rito sacrificial</i> .....	262
5.2.2 O sonho com o mar .....	273
5.2.3 Sob o signo do arco-íris .....	279
5.2.3.1 <i>A linguagem das cores</i> .....	279
5.2.3.2 <i>Vislumbres do regime noturno nas pirotecnias de Murilo Rubião</i> .....	288
<b>6 A EDIFICAÇÃO INTERMINÁVEL</b> .....	<b>314</b>
<b>7 REFERÊNCIAS</b> .....	<b>321</b>
7.1 REFERÊNCIAS DO AUTOR .....	322
7.1.1 Contos publicados em jornais e revistas de 1940 a 1949 .....	322
7.1.2 Contos publicados em jornais e revistas de 1950 a 1989 .....	324
7.1.3 Publicações póstumas de textos inéditos .....	326
7.1.4 Livros publicados .....	327
7.2 REFERÊNCIAS SOBRE O AUTOR .....	327
7.3 REFERÊNCIAS GERAIS .....	331
<b>ANEXOS</b> .....	<b>337</b>
ANEXO A – POEMAS .....	337
ANEXO B – CRÔNICAS .....	341
ANEXO C – CONTOS .....	382
ANEXO D – TEXTOS INÉDITOS .....	408

# **Os Percursos da Crítica**

## 1 OS PERCURSOS DA CRÍTICA

Murilo Rubião começou a escrever na década de 30 e lançou seu primeiro livro em 1947, antes da explosão da literatura latino-americana, antecedendo mesmo a publicação de *O bestiário*, de Julio Cortázar, que ocorreu em 1951. O impacto causado pelo livro de estréia mostra a profunda ruptura que sua narrativa representa, já que possui traços de um moderno fantástico alegórico sem precedentes em nossa literatura. Mas é só em 1974 que o escritor mineiro recebe o reconhecimento público.

Ao longo de sua carreira literária, o escritor muito mais reescreveu do que escreveu, reaparecendo seus contos modificados de livro para livro em meio a alguns inéditos. Daí resultaram apenas seis livros: *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974) e *A casa do girassol vermelho* (1978). Devido ao reaparecimento sistemático das mesmas narrativas, sua obra conhecida do público – pois há textos seus que permaneceram à margem das publicações – é constituída de apenas trinta e três contos, que foram editados postumamente sob o título de *Contos reunidos*.

Temos como objetivo estudar a recepção crítica à obra de Rubião, apreendendo-a ao longo da sua carreira literária. Em sua dissertação de mestrado,

Ana Cristina Pimenta da Costa Val a vê em dois momentos fundamentais: no primeiro, “os leitores conhecem os traços que definem os contos como narrativas fantásticas, no segundo já analisam a obra em profundidade e apontam as marcas que fazem a obra ser considerada digna de ingressar no cânone literário brasileiro”<sup>1</sup>. A autora estabelece tal divisão a partir do ponto de referência, que é a publicação de *O ex-mágico*, momento em que tem início oficialmente a recepção crítica.

No entanto, consideramos relevante a etapa que antecedeu a publicação do primeiro livro. Apreciamos os primórdios da recepção crítica, dando ênfase à crítica de Mário de Andrade, feita através de um diálogo epistolar com o autor, posteriormente publicado em *Mário e o pirotécnico aprendiz*, organizado por Marcos Antonio de Moraes<sup>2</sup>, que veio a público graças ao esforço conjunto das universidades conterrâneas dos dois vultos ilustres – IEB/USP e UFMG. A seguir, utilizamos como critério resenhar artigos, sobretudo os publicados em jornais e revistas, que surgiram em cada um dos períodos que correspondem às publicações dos livros, buscando apreender o processo de evolução da crítica, que, por sua vez, vai detectá-la na produção literária do escritor. Por fim, fizemos alusão a críticas que consideramos de referência obrigatória para o estudo dos contos do autor ou relevantes para o nosso estudo. Assim, dividimos a recepção crítica em três momentos fundamentais. Há trabalhos de valor inquestionável que não foram estudados em profundidade, a fim de não ultrapassarmos os limites deste capítulo, mas que foram citados em momentos subseqüentes.

---

<sup>1</sup> COSTA VAL, Ana Cristina Pimenta da. *Recepção crítica da obra de Murilo Rubião*. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001. p. 162.

<sup>2</sup> MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Giordano, 1995.

## 1.1 OS PRIMÓRDIOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA

Rubião começou sua vida literária como poeta. Segundo depoimento de Hélio Pellegrino, os poemas juvenis foram escritos em homenagem a uma namorada e, ao término do namoro, estando o autor consciente de sua pouca inclinação para o gênero, teria dado fim à sua incipiente carreira de poeta:

Começou a escrever aos 16 anos, sob o signo das musas. Seus primeiros dois livros (de poesia) foram dedicados a uma namorada. Acabou perdendo a namorada, como sói acontecer nessa idade, e rasgou os livros (sem que dessa ação guarde o menor remorso).<sup>3</sup>

Houve até alguma crítica sobre a produção dessa etapa do autor, pois João Etienne Filho declara que Rubião é um poeta em busca de expressão.<sup>4</sup>

Por outro lado, o autor escreveu também crônicas, que foram publicadas em jornais e revistas na primeira metade da década de 40. Também elas apresentam o traço juvenil do escritor, com muitas reticências e pontos de exclamação, mas que já fornecem elementos para a compreensão da sua obra. Mas não temos notícia de alguma referência crítica desses textos.

---

<sup>3</sup> PELLEGRINO, Hélio. Espelho dos escritores. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.22, n. 1.061, p.5, 14 fev. 1987. (Especial 2). (Texto publicado primeiramente na *Revista da Semana*, edição de 23 de janeiro de 1954).

<sup>4</sup> ETIENNE FILHO, João. Convidando uma geração a depor. *O Diário*, Belo Horizonte, 15 jun. 1943.

Além disso, o autor publicou contos esparsos em jornais e revistas<sup>5</sup>, na década de 40. Dez narrativas não foram reescritas, permanecendo à margem dos livros que escreveu posteriormente. A recepção crítica propriamente dita tem início apenas com a publicação de *O ex-mágico*<sup>6</sup>, em 1947. Mas, quanto àquela que antecede a publicação do primeiro livro do escritor, queremos dar destaque a Mário de Andrade, que, não chegando a presenciar a estréia de Rubião, pode ser considerado como seu primeiro crítico de envergadura, pronunciando-se através do mencionado diálogo epistolar<sup>7</sup>.

Trata-se de um pequeno conjunto de treze correspondências, nove cartas de Mário e duas de Murilo, além de um cartão e um bilhete<sup>8</sup>. Essas cartas apresentam um diálogo meio truncado, pois é só depois da segunda viagem de Mário a Minas, quando o colóquio epistolar está prestes a se encerrar, que os autores parecem ter-se descoberto de modo mais profundo. Mas, a despeito disso, as missivas são

---

<sup>5</sup> Num artigo da *Folha de Minas*, de 18 de novembro de 1947, intitulado “O ex-mágico”, sem menção do nome do autor, é apontada uma crítica antes do livro de estréia, ainda que não se encontrem documentos que possam servir para uma análise mais aprofundada do período. Cf. COSTA VAL, op. cit., p. 23.

<sup>6</sup> RUBIÃO, Murilo. *O ex-mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

<sup>7</sup> O diálogo epistolar ocorreu entre dezembro de 1939 e dezembro de 1944, finalizando pouco antes da morte de Mário. Ele tem início a partir da viagem do autor modernista a Minas, em 1939, convidado pelo Diretório Central de Estudantes para inaugurar o programa de difusão cultural do DCE mineiro. O poeta viajou pelo Noturno da Central, desembarcando num sábado, 11 de novembro, às dez horas da manhã. A despeito do desejo do escritor de abrir mão de uma recepção de cunho oficial, acorreram à sua chegada a Belo Horizonte vários intelectuais de renome – João Alphonsus, Cyro dos Anjos, José Carlos Lisboa etc. – e, entre eles, estava o jovem e então desconhecido jornalista Murilo Rubião que, como redator da *Folha de Minas*, deveria entrevistar Mário. Daí surgiria um artigo intitulado “Mário de Andrade, Minas e os mineiros” que o “aprendiz de pirotécnicas” iria publicar na revista *Tentativa*. Rubião enviou um exemplar para o ilustre visitante, acompanhado de um cartão, dando início à correspondência entre eles. (MORAES. Esses moços, pobres moços. In: \_\_\_\_\_. *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, p. XXXV-XLIV).

<sup>8</sup> Tão pequeno número de missivas de Rubião deve-se ao fato de Andrade ter lacrado sua correspondência passiva e disposto em testamento que o pacote só deveria ser aberto cinquenta anos após sua morte, que ocorreu em 25 de fevereiro de 1945. Mas parte dessa correspondência passiva não foi incluída no pacote lacrado. Segundo Moraes, “Mário conservou as cartas e o bilhete junto dos contos que recebeu, [...] O cartão foi colocado no conjunto de cartões de visita que Mário acumulava desordenadamente em uma caixa de papelão”. (Ibid., p. XLVIII-XLIX).

substanciais e nos mostram facetas significativas dos dois escritores, mas o que vai interessar-nos é o modo como o paulistano vê os contos do então jovem autor.

Conforme depreendemos das cartas, Mário dá uma conotação messiânica ao diálogo com grupos de jovens intelectuais e aprendizes de escritor que lhe mandam seus textos para uma apreciação (entre eles, Murilo), tornando-se uma espécie de mentor, de professor ou de mestre. Possuidor de imensa cultura, homem de outra geração, oferece-lhes a mão generosa, aponta-lhes o espinhoso caminho da criação e faz honestas e pertinentes críticas ao trabalho que realizam.

Assumem relevância nas cartas a concepção de Mário sobre a criação artística com seus componentes de dor e de prazer, a ênfase que dá ao aprimoramento da técnica e à busca de uma expressão própria, bem como ao papel social do escritor. Acreditamos que suas reflexões sobre a produção literária não envelheceram nestes sessenta anos e podem ser consideradas pelos jovens escritores de hoje como verdadeira arte poética.

Mesmo confessando-se despojado de elementos para empreender uma apreciação da narrativa insólita de Murilo, que não chega sequer a apreciar, Mário faz relevantes considerações sobre a sua produção, alertando-o para uma semelhança com a obra de Kafka, da qual o escritor mineiro diz só ter tomado conhecimento a partir da carta do amigo. Fica-nos uma interrogação sobre o porquê de o então estreante no gênero fantástico temer descambar para uma narrativa simbólica e assemelhar-se a Kafka, iniciando-se aqui uma polêmica que sobreviverá ao tempo. Diz ele numa de suas cartas:



Ando com um medo pavoroso de estar caindo na habilidade, no simbólico. Li *O processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo.<sup>9</sup>

Como se depreende de uma das cartas, os relatos “estranhos” de Murilo representam uma ruptura tão grande com a tradição literária brasileira, que nem ele próprio sabe como há de classificá-los:

Dos três trabalhos que você propõe pra antologia, eu escolhia “O Mágico”, acho o mais perfeito de todos, com maior unidade no sustentar o diapasão da ... fantasia. (Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si “surrealismo”, si “simbolismo”, a que se poderia acrescentar “liberdade subconsciente”, “alegorismo” etc. Fica aqui “fantasia”).<sup>10</sup>

Como veremos adiante, quando do lançamento do primeiro livro, um dos traços significativos da crítica será precisamente a diversidade de denominações com que os críticos buscam enquadrar o escritor numa determinada categoria. Além disso, Mário aponta-lhe certos perigos na construção de seus relatos, tais como a escolha de elementos e o risco de incorrer na sua banalização, e apreende o essencial no tipo de literatura cultivada por Kafka e por Murilo:

[...] talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística, o que faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, satírica, trágica, da ficção “fantasia”.<sup>11</sup>

No entanto o vanguardista de 22, o inovador da linguagem da narrativa e da poesia, paradoxalmente, ficou desorientado ante a ruptura com a tradição literária vigente. Os contos do autor mineiro causaram-lhe estranheza e, um aspecto

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 42-43.

<sup>10</sup> Ibid., p. 55.

<sup>11</sup> Ibid., p. 57.

reiterado constantemente, é a sua dificuldade em apreender aquelas narrativas insólitas que ele não consegue propriamente denominar e se sente pouco à vontade para opinar sobre seu valor estético. O paulistano primou pela honestidade intelectual e pela acuidade crítica, manifestando-se num impasse em face do novo e temendo aniquilar a criação arrojada com um instrumental teórico inadequado.

Enfim, as críticas de Mário às narrativas de Murilo, ainda que se constituam apenas em apontamentos de leitura, antecedem os críticos do momento da estréia, com sua perplexidade, sua dificuldade de encontrar parâmetros para avaliá-la e apontando para a semelhança com Kafka. Ainda que elas não se revestissem de tal importância, teriam, no mínimo, uma relevância histórica.

## 1.2 O EX-MÁGICO

*O ex-mágico* é publicado dois anos após a morte de Mário, depois de ter sido recusado por várias editoras<sup>12</sup> e somente despertou o interesse editorial e o reconhecimento público muitos anos mais tarde. Segundo Costa Val, um curioso depoimento de Rubião é comentado por R. D. Reis:

Quando Murilo enviou os originais de OEXM [*O ex-mágico*] para a editora Globo, de Porto Alegre, esta tinha um sistema de julgamento *sui generis*: distribuía três originais para elementos diversos da população local e, baseada no conceito dado por esta amostragem, concluía por editá-la ou não. No caso de Rubião, seus originais foram parar nas mãos de um oficial da Marinha, uma datilógrafa e um crítico literário.

<sup>12</sup> Rubião declara numa entrevista: “Escrevi dois livros que não foram publicados por falta de editor: *Elvira e outros mistérios* e *O dono do arco-íris*. Eles, juntamente com *O Ex-Mágico*, foram recusados pelas editoras Guaíra, Vitória, O Cruzeiro, Globo, José Olympio e outras de que não me recordo mais.” (RUBIÃO, Murilo. O fantástico Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias*, 4. ed. São Paulo, Ática, p. 5).

Por incrível que pareça, o melhor parecer foi o do Oficial da Marinha...A datilógrafa foi clara: não entendi nada. Uma verdadeira loucura [...] Já o crítico disse que a obra possuía sem dúvida importância no panorama brasileiro, mas era totalmente não comerciável.<sup>13</sup>

Tal reação, que faz eco à de Mário de Andrade, ocorre precisamente porque, no Brasil, como enfatiza Davi Arrigucci Júnior, temos uma carência de tradição do fantástico:

Ao contrário do que se deu, por exemplo, na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández [Hernández] e tantos outros, encontrou uma forte tradição do gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones ou mesmo antes, no Brasil ela foi sempre rara.<sup>14</sup>

Tanto é correta a observação do crítico, que as obras que falam da literatura latino-americana, em que o gênero fantástico é tão freqüente, não costumam mencionar a literatura brasileira. No panorama da nossa literatura, algumas obras em que acontece a presença do insólito antecederam a modernidade de Rubião. Na tradição romântica, há a sedução pelo estranho, de Álvares de Azevedo com *Noite na Taverna*; dentro da tradição regional e da oralidade, temos “Assombramento”, de Afonso Arinos, “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, e “No manantial”, de Simões Lopes Neto. Em Machado de Assis, destacam-se o humor e a ironia no tratamento do insólito, em seus contos “Um esqueleto” e “Uma excursão milagrosa”. Mas, como declara Arrigucci Júnior:

[...] todos eles [os escritores acima] estão muito longe da concepção moderna do fantástico. O vôo imaginativo do Modernismo voltou-se para outras direções, como se vê no *Macunaíma* e na prosa radical de Oswald. 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

<sup>13</sup> REIS, R.D. Depoimento. *Hora Presente*. Itabira, out. 1984. Apud COSTA VAL, op. cit., p. 102.

<sup>14</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*, p. 6-7.

caso da ficção de Murilo, o que lhe dá a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real.<sup>15</sup>

Dessa forma, na recepção crítica a *O ex-mágico*, os críticos como que tateiam no escuro em busca de parâmetros, ora tentando estabelecer paralelos com autores nacionais ou estrangeiros, ora tentando enquadrá-lo em alguma categoria. Reconhecem as novas perspectivas que Rubião apresenta e a ruptura que estabelece com a exploração do insólito – que desestabiliza o panorama da literatura brasileira, caracterizada, predominantemente, pela mimese realista, pelo documento e pela representação objetiva da realidade empírica.

Como observamos, Mário de Andrade ficara sem saber como denominar as narrativas de Rubião – “surrealismo”, “simbolismo”, “liberdade subconsciente”, “alegorismo” – e acabou designando-as por “fantasia”. Os autores que presenciam a estréia de Rubião, dão prosseguimento à dúvida de Andrade e ensaiam também uma série de termos – “fantástico”, “fantasia”, “impressionismo”, “supra-realismo”, “surrealismo” etc., havendo uma certa recorrência a este último. Esse 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 padrões estéticos estabelecidos. É o próprio Rubião quem fala de sua estréia:

O pessoal ficou muito perdido ao comentar a obra, porque não tinha parâmetros. Não podiam comparar a obra, pois era a primeira do gênero, e sem os devidos parâmetros perdiam o ponto de apoio. Como disse antes o precursor aqui na América Latina foi Quiroga; mas aqui no Brasil era algo desconhecido a não ser de poucos literatos.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 7.

<sup>16</sup> RUBIÃO, Murilo. *O Cometa Itabirano*, Itabira, dez. 1981. Apud COSTA VAL, op. cit., p. 170.

Mas, a despeito de tudo, os parâmetros são buscados na literatura nacional ou estrangeira, quando os críticos estabelecem relações com outros autores e procuram definir os traços que particularizam sua criação literária.

J. Guimarães Alves, em 1947, mostra que, na sua extrema antiguidade, o conto era uma vertente natural do *folk-lore*, da fábula, dos mitos e das lendas, momento em que foi apresentado em “sua forma poética rigorosa e substância poética autêntica”<sup>17</sup>. Fazendo alusão às categorias em que se cristalizou o conto a partir do século XIV – realista, humorístico, romântico e alegórico – o autor afirma que:

[...] da linha do conto alegórico veio a originar-se o conto “entre prosa e poesia”. Impulsionado primeiramente, e de modo deliberado, pelo simbolismo francês e elevado ao seu mais alto estágio lírico pelo moderno surrealismo. O surrealismo em si mesmo, porém, não trouxe senão uma contribuição duradoura no que se convencionou chamar de “conto poético”.<sup>18</sup>

Falando na apreensão realista do mundo empírico e na capacidade de imaginação, Alves diz que o romance realista se caracteriza pela imitação da realidade, e o romance poético consiste numa “fantasia completamente criada pela imaginação do poeta inventor”<sup>19</sup>. Assim o autor estabelece uma dicotomia em que a imaginação se sobrepõe à imitação.

O crítico acredita que a grande contribuição de Rubião, para as letras mineiras e para a literatura brasileira em geral, seja o conto poético em sua moderna acepção e estabelece relações entre ele e Kafka, Virgínia Woolf, Supervielle, Henry James, James Joyce e Esther Morgan Mc Callough. Dentro dessa mesma linha de

<sup>17</sup> ALVES, J. Guimarães. Revelações de um livro novo. *Diário da Tarde*, 12 nov., 1947. Não paginado.

<sup>18</sup> *Ibid.*, não paginado.

<sup>19</sup> *Ibid.*, não paginado.

pensamento, Sergio Milliet chama os contos de Rubião de “pequenos poemas em prosa”<sup>20</sup>, José Augusto de Carvalho<sup>21</sup> reconhece no escritor traços de Kafka, Bradbury e Poe. Segundo o crítico, o autor mineiro, ao aliar “o absurdo ao surrealismo e o ilógico ao lírico”<sup>22</sup>, dá a suas narrativas um “toque diferente de poesia em prosa”<sup>23</sup>.

Um aspecto reiterado pela crítica é a questão do surrealismo, cujos traços são reconhecidos na obra de Rubião. Alves<sup>24</sup> acredita que a ficção do autor não pode ser considerada como surrealista porque suas personagens não se movimentam num plano surreal. Cid Rebelo Horta dá sua definição de surrealismo – “[...] pode-se considerar o surrealismo como o disparate por excelência, o disparate como a forma criadora mais pura, algo acima da razão, fonte *mater* de toda poesia [...]”<sup>25</sup> – e acrescenta: “É essa a impressão do disparate como elemento poético, da ficção tocando sempre e se confundindo no mundo típico da poesia, numa aventura original cheia de surpresa, que me deixou a leitura do *O Ex-Mágico* [...]”<sup>26</sup> Horta parece não reconhecer vínculos entre o mundo estrito da fantasia e a realidade empírica. Daí que, por identificar a angústia existencial das personagens do escritor, é impedido de classificar sua obra como surrealista.

<sup>20</sup> MILLIET, Sérgio. O ex-mágico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1947. Não paginado.

<sup>21</sup> CARVALHO, José Augusto. Um depoimento pessoal. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, p. 10, 14 fev. 1987. (Especial 2). (O autor publicou anteriormente o artigo “De Kafka a Rubião”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1947.).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> ALVES, op. cit., não paginado.

<sup>25</sup> HORTA, Cid Rebelo. Com um pé na terra e outro no país das fadas. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 23 nov. 1947. Não paginado.

<sup>26</sup> *Ibid.*, não paginado.

Dentro desse mesmo quadro de comparações, Oscar Mendes estabelece paralelo entre os contos de Rubião e quadros de Picasso e Salvador Dali, encontrando, na obra do escritor, a evasão, uma função freqüentemente atribuída à literatura:

Murilo Rubião, contemplando o espetáculo triste do mundo, achou talvez que a missão do artista, do escritor, deveria ser levar aos homens um pouco de sonho e de maravilha, deslumbrando-o com o fogo de artifício e a magia das composições exótiens [exóticas] do subconsciente, liberto durante as horas de sono. O mágico é a figura mais prestigiada aos olhos admirativos das crianças. E como os homens são crianças grandes, doidas por um bom espetáculo de mágica, que os liberte por momentos da realidade ambiente, um mágico literário terá sobre eles a mesma influência, ajudando-os a esquecer o mundo real em que vivem.

Murilo Rubião não quer comentar as realidades tristes da vida, embora a elas se refira e lhes mostre certos aspectos. Prefere ajudar os homens a esquecer e a viver, num mundo ilusório, em que as coisas menos lógicas e mais estapafúrdias podem acontecer. [...]

Todos os seus contos mergulham nesse clima de maravilhoso, de estranho, de onírico, de delírio, de loucura.<sup>27</sup>

Mendes vê a literatura produzida pelo autor como evasão da realidade – propiciada pelo maravilhoso, pelo sonho, pelo delírio e pela loucura – declarando que “Murilo Rubião não quer comentar as realidades tristes da vida”<sup>28</sup>, quando nos parece que é exatamente o contrário, que a solidão e a angústia existencial, acompanhadas dos grandes problemas humanos, constituem a tônica de seus relatos. Num trecho mais abaixo, o crítico declara que Rubião é o próprio mágico realizador de prodígios, personagem do conto que dá título ao livro. Esses aspectos são interessantes porque, nesse período da crítica, muitos autores vêem na obra do escritor esse elemento de evasão. No mesmo artigo, Mendes declara: “Todos os personagens de Murilo Rubião ou são loucos, ou fantasmas, ou deliram, ou sonham

<sup>27</sup> MENDES, Oscar. Dois contistas mineiros. *O Diário*, 4 dez. 1947. Não paginado.

<sup>28</sup> *Ibid.*, não paginado.

ou vagam em mundos supraterrêneos.”<sup>29</sup> Também Castelo Branco se expressa de modo semelhante: “Seres neurastênicos, recalçados, confabuladores e toda gama de esquizofrênicos surge nos diversos contos, relatando-nos a sua visão deformada do mundo.”<sup>30</sup>. Bem mais tarde, José Campomizzi Filho chega a declarar que as histórias foram escritas pelo autor sob o efeito de drogas, e João Camilo Torres acredita que a criação das narrativas ocorre em estado de demência.<sup>31</sup>

A conferência intitulada “FACES de uma geração”, do escritor Saldanha Coelho, realizada quatro anos após o lançamento de *O ex-mágico*, com trecho publicado no *Diário de Minas*, observa que a obra abria uma perspectiva diferente, que era “a intromissão, no plano psicológico do processo de revelar as camadas mais profundas da consciência, o subconsciente com a sua faculdade de penetração no real, sua imanente e arbitrária liberdade”<sup>32</sup>. Tal depoimento tem relação com a afirmação de Mendes, quando alude ao subconsciente, e oferece uma abertura para aquela vertente de críticos que enquadra os contos de Rubião, a despeito da sua introdução em outras categorias, no âmbito da prosa intimista, o que resulta em aproximação com autores que produzem esse tipo de discurso como Virgínia Woolf ou James Joyce. Bem mais tarde, em 1970, Alfredo Bosi<sup>33</sup> irá considerar as narrativas do escritor mineiro como prosa intimista – caracterizada por representar estados psicológicos do homem, ou por dar ênfase aos conflitos do indivíduo com a sociedade – ainda que o aproxime do supra-realismo. Como salienta Costa Val, há

---

<sup>29</sup> Ibid., não paginado.

<sup>30</sup> CASTELO BRANCO, Wilson. Personagens perdidos no deserto. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1947.

<sup>31</sup> CAMPOMIZZI FILHO, José. Os dragões e outros contos. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 2 fev. 1966. TORRES, João Camilo. Dons poéticos de Murilo Rubião. *O Diário*, Belo Horizonte, 15 set. 1965. Apud COSTA VAL, op. cit., p. 46-47.

<sup>32</sup> COELHO, Saldanha. Faces de uma geração. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 9 jul. 1950.

<sup>33</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 476. (1. ed. 1970).



os que apontam “também as afinidades entre MR [Murilo Rubião] e os escritores que modificaram o enredo e a estrutura do conto, como Eça de Queiroz, Guy de Maupassant, Tchecov e Saki”<sup>34</sup>. É a comparação com Kafka que se torna polêmica, como já apontaram Mário de Andrade, Monte Brito<sup>35</sup>, Álvaro Lins<sup>36</sup> e J. Guimarães Alves<sup>37</sup>, entre outros.

Finalizamos o comentário sobre o momento inicial da recepção crítica, representada pela publicação de *O ex-mágico*, comentando um artigo que, segundo Arrigucci Júnior<sup>38</sup>, mesmo transcorridos tantos anos, pouco se lhe poderia acrescentar. Trata-se de “Os novos”<sup>39</sup>, de Álvaro Lins, que foi republicado em livro sob o título de *O mágico* lançado ainda mais para a zona de Kafka: os contos de Murilo Rubião<sup>40</sup>.

O crítico salienta as qualidades do então jovem autor, destacando, primeiramente, sua “unidade substancial e formal”<sup>41</sup>. Conquanto ele acredite que o escritor não tenha realizado plenamente o tipo de ficção que idealizou, reconhece seu talento, o caráter inovador da obra e a semelhança com Kafka:

Se não está dotado de uma originalidade absoluta no sentido universal, o livro do Sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda encontrar em qualquer dos nossos autores. Não vamos cometer o exagero de proclamar que o Sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka; antes indicar que

---

<sup>34</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 25.

<sup>35</sup> MONTE BRITO. Os cronistas da infirmitade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1947.

<sup>36</sup> LINS, Álvaro. Os novos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1948. Não paginado.

<sup>37</sup> ALVES, op. cit., não paginado.

<sup>38</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, op. cit., p. 7-8.

<sup>39</sup> LINS, op.cit., não paginado.

<sup>40</sup> LINS, Álvaro. O “mágico” lançado ainda mais para a zona de Kafka: os contos de Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 265.

esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka.<sup>42</sup>

A aproximação que o crítico estabelece entre os ficcionistas tem como base “o tratamento como que objetivo e exato do imaginário; a criação de um mundo que, embora com as mesmas coisas e pessoas do nosso mundo, difere deste quanto às situações de movimento, tempo e causalidade. [...]”<sup>43</sup>. O crítico acredita que Rubião impõe como lógico o absurdo. Mas é precisamente aí que lhe parece que o autor não consegue realizar plenamente a transfiguração da matéria ficcional, deixando entre os dois mundos – o real e o supra-real – “alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção”<sup>44</sup>. Usando como exemplo a figura do mágico, do conto homônimo, o crítico diz que estamos cientes de que todo o mundo criado pelos mágicos é ilusório, mas não nos lembramos disso quando a mágica é perfeita. Ainda que aceite essas insuficiências de autor estreante, o ensaísta reconhece-lhe os méritos.

Em síntese, na crítica a *O ex-mágico*, os autores perplexos ante a novidade trazida pelo escritor mineiro para a literatura brasileira, na falta de parâmetros, buscam muitas aproximações com autores estrangeiros; procuram entender a presença do insólito pela evasão que se manifesta através do maravilhoso, do estado onírico ou da loucura. Buscam enquadrá-lo em alguma categoria – “fantástico”, “surrealismo”, “fantasia”, etc.

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 266.

<sup>43</sup> Ibid., p. 266.

<sup>44</sup> Ibid., p. 267.

Como Rubião é uma figura de vanguarda, ocorre que a grande maioria dos autores é ainda incapaz de reconhecer um traço determinante do fantástico moderno, que, através da relação entre o real e o insólito, promove uma apreensão e/ou crítica da realidade empírica em nível mais profundo. Há, até mesmo, aqueles que nem sequer reconhecem qualquer ligação com o real, como se a arte, seja ela realista ou fantástica, pudesse desligar-se de vínculos com o mundo circundante.

### 1.3 A ESTRELA VERMELHA

O segundo livro de Rubião, *A estrela vermelha*, foi publicado em 1953 e contém quatro contos inéditos – “A estrela vermelha” (que posteriormente foi reescrito e teve seu nome trocado para “Bruma”), “A flor de vidro”, “A lua” e “D. José não era”. Sobre ele, há um número menor de críticas, provavelmente por sua reduzida tiragem de exemplares, pois fazia parte da Coleção Hipocampo, composta de vinte volumes dedicados a autores em voga no momento, e se destinava apenas a leitores assinantes, em sua maioria escritores<sup>45</sup>. Para um estudo da recepção crítica desse período, Costa Val, destaca as críticas de Wilson Figueiredo<sup>46</sup>, de Affonso Ávila<sup>47</sup> e de Fábio Lucas<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 39.

<sup>46</sup> FIGUEIREDO, Wilson. *A estrela vermelha*. *Horizonte*, dez. 1953.

<sup>47</sup> ÁVILA, Affonso. Um mestre do conto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1953.

<sup>48</sup> LUCAS, Fábio. Murilo Rubião e a realidade menor. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1954. Não paginado.

Tanto Figueiredo como Ávila reconhecem que, através da fantasia, o escritor chega à representação de uma realidade humana, identificando, assim, a relação entre o “irreal” e a realidade empírica. Ao focalizar o artigo de Fábio Lucas, Costa Val elabora, com muito acerto, uma crítica a esse artigo, citando-lhe um trecho:

Mas lhes falta a atmosfera essencial, a presença da época com seus problemas, com seus tumultos. Falta a eles esse *background* que é a fermentação social. Antes, Murilo Rubião se inclui entre tantos outros e que fazem a plenitude da arte burguesa, arte do vazio, do jogo fácil do nada, de tessitura incosequente.<sup>49</sup>

Levado por uma visão social e política da literatura, Lucas deixa de ver a produção do autor como expressão de valor artístico, denominando-a de “arte burguesa” e cobrando-lhe uma posição política, cuja função utilitária é alheia ao fenômeno estético.

#### 1.4 OS DRAGÕES E OUTROS CONTOS

Um período de doze anos separa a publicação de *A estrela vermelha* de *Os dragões e outros contos*, que é uma coletânea de vinte contos, dos quais doze são de *O ex-mágico*, quatro integram o livro de 53 e cinco são inéditos.

Segundo Costa Val<sup>50</sup>, a partir da publicação de *Os dragões e outros contos*, Rubião passa a colecionar os artigos, conforme sua maior ou menor importância, em pastas separadas. É interessante observar que o escritor coloca em primeiro lugar,

---

<sup>49</sup> Ibid., não paginado.

<sup>50</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 42-43.

na pasta destinada aos mais relevantes, o artigo “Um discípulo de Machado”<sup>51</sup>, de Rui Mourão. Sabemos quanto o autor mineiro sempre acreditou ser Machado sua grande influência, chegando a considerar equivocada a posição de Lins, por ocasião do lançamento de *O ex-mágico*, por reconhecer nele a influência de Kafka e não a do autor fluminense.

O crítico diz que o universo ficcional de Rubião se caracteriza por um “realismo [...] de segundo grau, aberto para o onírico e os desvãos indevassáveis da consciência”<sup>52</sup>. Transcorridos tantos anos da perplexidade dos autores ante o livro de estréia e já se tendo delineado as modernas tendências da literatura latino-americana, na data em que o crítico escreve, ele é o primeiro a reconhecer o papel pioneiro de Rubião no panorama da literatura latino-americana, e a ver, no vanguardista, uma influência genuinamente nacional:

[...] ele pode ser considerado o grande antecipador no Brasil da tendência mais marcante do atual surto da ficção latino-americana, sendo que a sua formação – fato ainda hoje inteiramente ignorado – o vincula a uma de nossas linhas mais conspícuas de criação genuinamente nacional. De fato, um estudo de sua obra em confronto com a de Machado de Assis alcançaria inegável rendimento crítico.<sup>53</sup>

Mourão faz alusão à “conhecida sandice do mundo machadiano”<sup>54</sup>, que pode ser detectada no capítulo sobre o delírio em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na progressiva enfermidade mental da personagem central de *Quincas Borba*, e na totalidade de *O alienista*. O crítico declara que a convivência de Rubião com as

---

<sup>51</sup> MOURÃO, Rui. Um discípulo de Machado. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 7, 21 fev. 1987. (O artigo foi publicado anteriormente no *Suplemento Literário do Minas Gerais* em 14 jul. 1974).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 7.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* é tanta que, em “O pirotécnico Zacarias”, somos levados a pensar “[n]um esforço de miniaturista que desejasse trabalhar sobre o romance”<sup>55</sup>. O autor estabelece aproximações entre os dois textos, tais como: as considerações iniciais do narrador-defunto, o relato do óbito seguido de uma regressão temporal a recuados anos juvenis, uma cena de delírio, e o sarcasmo do narrador em determinados momentos.

Quando o crítico analisa “A noiva da casa azul”, ele diz: “O tema é o da fragilidade da consciência e da caracterização das rampas em que ela de repente se vê incontrolavelmente precipitada, quando procura tão somente se orientar pela lógica da razão e do bom senso.”<sup>56</sup> E, mais adiante, comenta o fato de a personagem ter estado inconsciente quanto à passagem do tempo, já que vem encontrar a namorada após uma crise de ciúmes e fica sabendo que ela está morta há muitos anos e que, no lugar das casas de campo, só há ruínas:

[...] as emoções passionais que o acometiam, longe de serem atuais, pertenciam a um tempo desaparecido; a sua consciência não passava de memória desarticulada com relação ao presente, quer dizer, a sua consciência era a inconsciência. Como Simão Bacamarte, o personagem se vê de repente refletido naquele espelho de mil refrações que é a realidade e acaba compreendendo que a razão da razão é a desrazão, de sorte que, se alguém surge desejando levar muito a sério o bom senso, é que este já lhe faltou de todo.<sup>57</sup>

Esse paralelo entre “A noiva da casa azul” e *O alienista* deve ser visto com algumas restrições, pois o crítico envereda pelo caminho dos tênues limites entre razão e insanidade, que é válido para *O alienista*, mas deixa dúvidas quanto ao

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 7.

<sup>56</sup> Ibid., p. 7.

<sup>57</sup> Ibid., p. 7.

conto de Rubião, pois o estabelecimento do insólito através da interposição de diferentes planos temporais é um procedimento da moderna literatura fantástica.<sup>58</sup>

Entretanto o artigo de Mourão é digno de nota, pois estabelece aproximações entre os dois autores, pela primeira vez, pelo menos de forma sistemática, fato que se coaduna com o pensamento de Rubião, que tributa a Machado até mesmo a sua opção pelo fantástico. Além disso, o crítico reconhece o pioneirismo de um escritor brasileiro no panorama da literatura latino-americana.

Se, no livro de estréia, os autores não têm parâmetros para definir os traços de uma ficção de vanguarda, uma das características da recepção de *Os dragões e outros contos*, segundo Costa Val:

é a gestação de um conceito de realismo fantástico que se faz em função do aumento do reconhecimento das peculiaridades dos contos através da problematização entre realidade e ficção e do abandono gradativo das afirmações sobre a existência de loucos ou loucura nos contos.<sup>59</sup>

Não cabendo nos limites deste trabalho todas as críticas desse período, optamos por abordar, a seguir, aquelas que falam mais de perto das intenções deste trabalho. Vamos deter-nos num artigo que trata do trágico, que é nosso objeto de estudo mais adiante, e naqueles que fazem leituras religiosas, já que a questão da nostalgia do divino é um traço da produção artística de Rubião.

---

<sup>58</sup> Os diferentes planos temporais, como as idas e vindas no tempo, não são raros no universo de Rubião. Cf. "Mariazinha" e "A flor de vidro".

<sup>59</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 45.

Quanto ao primeiro aspecto, destacamos o artigo “O sentido trágico de Alfredo”<sup>60</sup>, de Maria Consuelo Santos Ribeiro da Silva. Como veremos mais adiante, o trágico, na sua acepção restrita, está ligado a uma visão de mundo que atingiu sua alta expressão através da tragédia, na Grécia do século V a.C. Para que ele possa manifestar-se, é preciso que se estabeleça um conflito entre o herói e uma ordem que o transcenda e tenha um significado objetivo. Como demonstraremos, em Rubião não se expressa o trágico, mas o absurdo, devido à perda de eficácia de uma ordem transcendente.

Todavia, a autora tem consciência de que, para encontrar o trágico numa narrativa moderna, é preciso atualizar o seu significado: “O termo ‘trágico’, porém, já se desligou da forma artística a que se vinculava no classicismo helênico; converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e de grande profundidade.”<sup>61</sup> E, mais adiante, acrescenta:

E hoje o “trágico”, entendido como uma visão de vida, é representado na literatura sob uma nova roupagem: o romance ou, no nosso caso precisamente, o conto. E nesta análise do conto de Murilo Rubião, pretendemos nos deter no aspecto trágico da vida: no desencontro do homem com o destino, no desencontro do homem com os outros homens e, especialmente, no desencontro do homem consigo mesmo.<sup>62</sup>

Apoiada na idéia de que é necessário que haja uma total falta de saída para o homem, ela faz um estudo de “Alfredo”, utilizando um gráfico de quatro colunas. Na primeira, demonstra que há uma oposição entre o real e o fantástico, prevalecendo o

---

<sup>60</sup> SILVA, Maria Consuelo Santos Ribeiro da. O sentido trágico de Alfredo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 7, 12 jul. 1975.

<sup>61</sup> Ibid., p. 7.

<sup>62</sup> Ibid., p. 7.



último; na segunda, ocorre o contrário, pois no jogo de oposições prevalece o real; na terceira, mostra a oposição entre os dois, demonstrando que não há mais o domínio de um sobre o outro, mas a oposição decidida entre um e outro. A quarta, que deveria apresentar a conciliação do real e do fantástico, permanece vazia, pois “o conto estudado termina com as personagens a caminho, numa nova tentativa, em busca de novos lugares, em busca dessa conciliação entre o fantástico e o real”<sup>63</sup>.

O artigo de Silva interessa-nos, não propriamente pela questão do trágico moderno que ela apreende no conto, mas pelas relações que estabelece entre o real e o insólito. Vendo o fantástico, apesar de sua aparente “irrealidade”, como a verdadeira realidade dotada de profunda lógica interna, que poucos conseguem apreender, e o real como “a ordem cotidiana e exterior do mundo”<sup>64</sup>, ela estabelece oposições entre os dois planos, tocando num ponto importante – a tensão que se estabelece no fantástico moderno entre dois níveis de realidade.

Pela época em que o artigo foi escrito, pela referência ao estudo de Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss sobre o poema “Os gatos”, de Baudelaire, e pelo jogo de oposições que estabelece, detectamos uma influência do estruturalismo, ainda que a autora declare que não pretende realizar uma análise estrutural.

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 8.

<sup>64</sup> Ibid., p. 8.

Paulo Saraiva<sup>65</sup> faz um estudo de “O edifício”, fazendo comparações com outras narrativas ocidentais cujo sentido lhe parece idêntico ao do conto do escritor mineiro, tomando como base a filosofia existencialista.

Saraiva cita como exemplo *O mito de Sísifo*, de Albert Camus: Sísifo é condenado a carregar montanha acima uma grande pedra que, chegando ao topo, torna a rolar, o que o faz reiniciar seu trabalho interminável e sem sentido. Comentando Camus, o autor acrescenta que a lucidez exige que o homem reconheça que sua existência não tem sentido e que renuncie à ambição e aos desejos de eternidade. Seguindo o pensamento de Camus, o crítico diz que ele dá uma saída para que o homem possa continuar vivendo, que é a de se tornar ator: “O homem deve adotar a atitude de um ator que sabe que dentro de três horas não será mais rei, o que não o impede de desempenhar o papel de rei com a seriedade de um rei.”<sup>66</sup> De outra parte, citando *Moby Dick*, de Melville, o autor mostra como a personagem Acab, escolhendo lutar contra a baleia branca, ilustra bem a idéia de que “só há realidade na ação e que o homem não é senão o seu projeto”<sup>67</sup>. A personagem escolhe a luta não apenas como indivíduo, mas como representante de todos, ligando-se, portanto, à humanidade e fazendo de conta que a existência tem sentido. A seguir, o crítico menciona D. Quixote e Hamlet, esclarecendo que a diferença entre os dois é que o fidalgo espanhol é um homem de fé, que sai de si mesmo para viver em benefício dos outros e em prol do extermínio da maldade. Finaliza suas comparações, citando Brás Cubas que, com nada se comprometendo, contempla o vazio da própria existência.

---

<sup>65</sup> SARAIVA, Paulo. O mito de Sísifo e o edifício. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 2, n. 21, Belo Horizonte, 21 jan. 1967. Não paginado.

<sup>66</sup> *Ibid.*, não paginado.

<sup>67</sup> *Ibid.*, não paginado.

Em “O edifício”, João Gaspar, após ser vítima do tédio e do desânimo, tenta paralisar as obras do monumental e interminável edifício cuja finalidade todos desconhecem, mas os operários se recusam a interrompê-la, esclarecendo que só se deterão mediante ordens superiores. A construção continua a crescer, e, com novo ânimo, os operários são auxiliados por outros que, sem receber remuneração, vêm de cidades vizinhas. E nem sequer os discursos do engenheiro conseguem detê-los. Saraiva finaliza seu artigo, declarando:

Em “O edifício”, Murilo Rubião focaliza toda a humanidade na sua luta inútil e interminável, tentando dar sentido à vida através da ação, da qual ninguém pode fugir pois as “ordem superiores”, que ninguém sabe ao certo quais são nem de onde vêm, são as mesmas para todos.<sup>68</sup>

Eliane Zagury faz uma análise de *Os dragões e outros contos*, declarando que “o ponto central da temática é a religiosidade do autor que desencadeia apocalipticamente uma cosmovisão absurda”<sup>69</sup>. A autora estabelece um esquema em que delinea uma seqüência de absurdos: absurdo existencial, situação absurda simbólica (a situação ficcional) e absurdos técnicos (ou de efeito literário) que se desenrolam até o absurdo final (o desfecho ficcional). No tocante ao absurdo temático, concentra-os em três dicotomias: vida–morte, indivíduo–sociedade e amor –incomunicabilidade. Na primeira dicotomia, ela estuda os contos “A lua”, “O pirotécnico Zacarias” e “O edifício”, fazendo emergir a temática religiosa. Em “A lua”, Zagury mostra a relação da personagem Cris com a figura de Cristo, devido ao nome, à descrição física e à presença da prostituta que, tal como Madalena, está presente quando se deflagra o martírio absurdo. Na cena da morte de Cris, a crítica

---

<sup>68</sup> Ibid., não paginado.

<sup>69</sup> ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 6-7, 19 out. 1974.

identifica símbolos consagrados pela cultura, mostrando a relação lua=morte e luminosidade=santidade, elementos que comparecem “de forma surrealista, numa atmosfera Lorca-Buñeliana”<sup>70</sup>.

Em “O pirotécnico Zacarias”, Zagury detecta semelhanças com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e como em “A lua”, vê na morte no universo ficcional uma presença de dissolução cósmica da vida na morte. No conto anteriormente analisado, há elementos surrealistas, e neste, existem conotações cubistas.

A autora esclarece que em “O edifício”, no qual está presente a profecia do octingentésimo andar, é a vida que assume dimensões cósmicas, na imagem do edifício intemporal e de finalidade desconhecida, em cuja construção trabalham gerações e gerações. Segundo ela, é uma resposta de Rubião ao absurdo existencial, no qual existe um quase orgulho de participar de uma vida, “como mais um elo do progresso”<sup>71</sup>. O indivíduo é levado a agir, o que é uma resposta à tirania de Deus, ainda que sob o ângulo do castigo. Citando o trecho de Camões sobre aqueles que “se vão da lei da morte libertando”, ela afirma que emprega a expressão não no sentido do poeta português, mas “no da própria integração vital”<sup>72</sup>.

A segunda dicotomia estabelecida pela autora é indivíduo-sociedade, na qual estuda os contos “D. José não era”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Teleco, o coelhinho”, “Os dragões” e “Bruma”. No primeiro, há um D. José inexistente, forjado pela opinião pública. Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o mágico só consegue comunicar-se com os semelhantes através da relação artista/platéia que lhe propicia

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 6.

<sup>71</sup> Ibid., p. 6.

<sup>72</sup> Ibid., p. 6.

o alheamento. Em “Teleco, o coelhinho”, as constantes metamorfoses servem como um artifício para adaptar-se a cada situação, pois “a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo”<sup>73</sup>.

Segundo Zagury, em “Os Dragões”, há a mesma situação artista/platéia e a mesma rejeição da individualidade de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Teleco, o coelhinho” e “D. José não era”. Mas, desta vez, o ângulo de visão adotado é o da sociedade e não o do indivíduo, havendo até uma linguagem revestida de frases feitas que denunciam a perspectiva social da narração.

No conto “Bruma”, o conflito entre o individual e o social está simbolizado nos astros coloridos. Há uma dupla de irmãos, Og/Godofredo, em que Godofredo representa a opinião geral e se recusa a ver aquilo que fascina o irmão. Como esclarece a autora, a personagem se recusa a ser chamada de Godô:

“— Você ainda os verá Godô?”  
 “— Godô, não, sua anta! Godofredo!”<sup>74</sup>

Segundo a crítica, o nome evoca a conhecida peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett<sup>75</sup>, que pertence à arte do absurdo. Assim, recusar Godô, é recusar os astros coloridos.

Na terceira dicotomia, amor-incomunicabilidade, Zagury focaliza “A noiva da casa azul”, “A flor de vidro”, “Mariazinha”, “Bárbara”, “Elisa”, “Os três nomes de

<sup>73</sup> RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1999. p. 144.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>75</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Godofredo” e “Marina, a intangível”. Aqui a questão feminina é, na maior parte das vezes, identificada a uma mulher-símbolo.

Em “A noiva da casa azul” e “A flor de vidro”, a autora mostra a impossibilidade da realização amorosa escamoteada pelo tempo. Em “Mariazinha” tenta-se inutilmente refazer os acontecimentos, recuando vinte anos na história. A crítica chama a atenção para os casos de Mariazinha e Bárbara serem biblicamente a perdição do homem. No tocante à inatingibilidade, tornam-se paradigmáticas a figura de Elisa – a mulher que vem e vai, não deixando nunca de ser uma desconhecida – e, de forma mais dramática, as mulheres de “Os três nomes de Godofredo”, em que cada nome corresponde a uma figura feminina que “amou, desconheceu e matou”<sup>76</sup>. Por fim, a autora cita “Marina, a intangível”, que representa uma variação da Virgem Maria.

Nas dicotomias estabelecidas, Zagury parte do mais amplo para o mais restrito, pois estuda as relações que o homem estabelece com questões escatológicas, analisa as relações com o grupo social e finaliza com a focalização da figura amorosa (a mulher, já que se trata de um ponto de vista masculino). Na primeira delas, transparece mais sua abordagem religiosa, não no sentido eminentemente cristão, mas de forma mais ampla, fazendo alusão à dissolução da vida no Cosmo, à resposta a Deus ao absurdo existencial, à profecia e ao paradigma representado pela palavra bíblica. Na relação indivíduo-sociedade, ela não alude à questão religiosa, a não ser quanto à estrutura narrativa de “D. José não era”, que, “de certo modo desenvolve, numa pequena parábola, o versículo bíblico”<sup>77</sup>. Na terceira

---

<sup>76</sup> ZAGURY, op. cit., p. 7.

<sup>77</sup> Ibid., p. 6.

relação, a questão religiosa volta quando menciona a mulher como perdição bíblica do homem, e a evocação da Virgem Maria através de Marina.

### 1.5 O PIROTÉCNICO ZACARIAS

*O pirotécnico Zacarias*, lançado em 1974, reúne oito contos publicados em *O ex-mágico* e *Os dragões e outros contos*, e representa um momento significativo na carreira de Rubião. É aqui que o autor é consagrado e lhe é reconhecido um lugar na moderna literatura latino-americana, tornando-se necessário arrolar as circunstâncias que propiciaram tal situação. Primeiramente, a editora Ática, especializada em obras didáticas, resolve ampliar seu projeto editorial. É o próprio Rubião que declara:

Há pouco mais de 6 meses fui procurado aqui em BH por um representante da Ática. Ele me informou que, depois de uma pesquisa entre autores brasileiros, a editora havia decidido começar por mim uma experiência mais especificamente literária que, se resultar em êxito, abrirá o caminho para muitos escritores brasileiros. É que trata-se de uma editora especializada em livros didáticos e, na tentativa de alargar sua área de penetração, resolveu editar literatura com fins paradidáticos, ou seja, endereçada mais diretamente a professores e alunos de português e literatura. Com uma distribuição que cobre o Brasil inteiro, suas tiragens são sempre na base dos 30.000 exemplares, número que pode aumentar para 50 ou 100 mil exemplares dependendo da aceitação e vendagem do livro.<sup>78</sup>

Outro fator que contribui para ampliar o espaço de recepção da obra do autor mineiro é a escolha de *O pirotécnico Zacarias* para os vestibulares da UFMG e PUC-MG. Tal iniciativa visa tornar o autor conhecido do público juvenil, mas, a despeito de seu aspecto positivo, suscita a apreensão dos críticos, entre eles Paulo Araújo, ao vê-lo

<sup>78</sup> MURILO Rubião lança hoje *O pirotécnico Zacarias*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 18 out. 1974. Apud COSTA VAL, op. cit., p. 58-59.

objeto de estudo dos cursos pré-vestibulares, cujos processos pedagógicos resultam numa visão redutora que simplifica a complexidade de uma obra:

Hermético, místico, onírico, profundamente preocupado com a condição humana, dando mais atenção à essência que à aparência das coisas, seu texto não comporta (algum texto comporta?) redução a gráficos, chaves, conceitos e outros processos mnemônicos.<sup>79</sup>

A adoção da obra pelo concurso vestibular, somada à iniciativa da Ática, faz com que *O pirotécnico Zacarias* figure entre os livros mais vendidos nos anos de 1974 e 1975.<sup>80</sup> Tal sucesso de vendas e a ampliação do âmbito do leitor, que até então estava restrito a intelectuais, não consiste numa contribuição efetiva para a recepção crítica em si, pois o público jovem, conquanto possa fazer interpretações relevantes, não realiza uma leitura da obra em profundidade. Mas Rubião se torna conhecido e, após ter recebido a notícia com certa reserva, vê um novo público descortinar-se diante de si, o que o faz até mudar sua forma de contato com a própria obra, pois, de criador, passa a crítico que se debruça sobre sua produção literária:

Nunca tive o costume de debater com pessoas sobre minha obra. A não ser com um grupo de intelectuais mais ligados ao meu trabalho. Com a indicação de meu livro para o exame de Vestibular, fui convidado diversas vezes para debate e conferências com alunos e fiquei obrigado a estudar e analisar minha própria obra, seus possíveis significados. Foram inúmeros os jovens que me apresentaram interpretações excelentes da simbologia contida nos meus contos, como um rapaz de cor que considerou o problema vivido pelos dragões numa pequena cidade de interior decorrente de preconceitos raciais. Devo confessar que a experiência adquirida nas palestras muito me enriqueceu e me forçou a estudar meus próprios contos, tarefa que os escritores geralmente deixam para os críticos e/ou professores.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> ARAÚJO, Paulo. Roteiro. *Jornal de Minas*, Belo Horizonte, 10 jun. 1975.

<sup>80</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 60.

<sup>81</sup> MURILO Rubião. *O Saco*, Fortaleza, nov. 1976. Apud COSTA VAL, op. cit., p. 60.



A partir desse depoimento, concluímos que, seja ou não fantástica a obra, sua criação está ligada a processos muito mais inconscientes que conscientes, uma vez que o autor mineiro, para discutir possíveis significados de seus contos, sente necessidade de retomá-los e estudá-los, para participar de conferências e debates. Além disso, fica claro que, para elucidar a problemática do universo ficcional, o leitor não pode ficar restrito às intenções do autor, sejam elas conscientes ou não, e que, além de tudo, em determinados casos, não é possível conhecê-las. Como ficou provado no contato com os estudantes, há significados que, embora aceitos e aprovados pelo autor, não correspondem às intenções que ele teve em mente ao produzir suas narrativas.

Outra constatação que fazemos nesse período é que somente quando a literatura latino-americana chama a atenção dos leitores brasileiros, a obra do autor mineiro, que antecede suas experiências estéticas, torna-se conhecida. É isso que leva Edilberto Coutinho a afirmar que foi através do contato com os hispanos que os brasileiros descobrem Rubião, com quase trinta anos de atraso<sup>82</sup>.

Através das observações dos críticos, depreende-se, nessa etapa de recepção crítica, existirem alguns que já reconhecem ser o fantástico de Rubião diferente daquele produzido no século XIX, que pode ser exemplificado com os fantasmas de Hoffmann. Trata-se de um fantástico moderno, que se instala no cotidiano e descamba para o simbólico e o alegórico, muito freqüentemente fazendo uma crítica da realidade circundante, aspecto sem precedentes na nossa literatura.

---

<sup>82</sup> COUTINHO, Edilberto. No habló, não estava com nada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1977. Apud COSTA VAL, op. cit., p. 61.

Almeida Fischer, fazendo alusão, em 1975, aos quase trinta anos de publicação de *O ex-mágico*, diz que “ninguém poderia prever que a exploração do amplo território do fantástico, do absurdo, do sobrenatural, em termos de criação artística, viria a ser tão grande a ponto de constituir em nossos dias uma quase escola estética”<sup>83</sup>. Fischer salienta que, em 1947, Kafka começava a ser descoberto na Europa, graças aos esforços de Max Brod. No Brasil, onde aportavam algumas obras suas em edições alemãs, ele era quase um desconhecido. A seguir, o crítico faz referências à ausência, na literatura brasileira, de tradição do fantástico, mencionando casos esporádicos como o capítulo sobre os vaga-lumes, em *Canaã*, de Graça Aranha, obra em que o escritor, utilizando a técnica impressionista ao descrever a floresta iluminada por milhões de pontos luminosos, “arranhou, sem dúvida, o supra-real”<sup>84</sup>. Finalmente cita como exemplo os casos do folclore, no qual há narrativas de assombrações e de duendes, para acrescentar enfático:

Murilo Rubião foi, porém, o primeiro escritor brasileiro a produzir um livro que se enquadra por inteiro na literatura fantástica modernamente entendida como tal. Não um conto ou capítulo isolado, nem um volume apenas. Toda literatura do ficcionista mineiro se realiza dentro de uma atmosfera mágica e em linguagem que transmite aos seus contos uma fatura peculiar.<sup>85</sup>

O estudo de Fischer encontra ressonâncias no de Arrigucci Júnior<sup>86</sup>, em vários aspectos: na identificação de um fantástico moderno na obra de Rubião; na inexistência de uma tradição fantástica na literatura brasileira, mais afeita à mimese

---

<sup>83</sup> FISCHER, Almeida. O mundo fantástico de Murilo Rubião. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 8, 17 maio 1975.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>86</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*, p. 6-7.

naturalista e ao documento; na ausência de espanto das personagens do mundo da ficção e no fato de o autor publicar pouco e reelaborar constantemente os mesmos contos. Arrigucci Júnior menciona a carência, entre nós, de uma tradição literária ligada ao fantástico, garimpando exemplos de aparição na literatura brasileira diferentes dos mencionados por Fischer.

Servindo como estudo introdutório a *O pirotécnico Zacarias*, o consistente ensaio de Arrigucci Júnior reveste-se de alguns aspectos altamente significativos, como o já mencionado reconhecimento de uma moderna concepção de fantástico na obra do autor mineiro, bem como a identificação de um tema obsessivo – a metamorfose.

Arrigucci Júnior toma como ponto de partida o texto de Álvaro Lins, de 1948, quando este reconhecia o talento do autor mineiro, mas sem deixar, contudo, de apontar-lhe as imperfeições, entre elas uma espécie de impotência da mágica do escritor – que se torna tema da narrativa “O ex-mágico da Taberna Minhota” – que não consegue realizar plenamente uma transfiguração do real.

A seguir, o crítico chama a atenção para o pouco que Rubião publicou desde *O ex-mágico*, e para a constante reelaboração dos mesmos contos, que aparecem e reaparecem de um livro para outro, num interminável vaivém. Enquanto Fischer apenas identifica o processo, louvando o ato de escrever poucos contos, mas de qualidade, Arrigucci Júnior detém-se no ato de modificar, reconhecendo que ele se manifesta também na temática do escritor, pois a metamorfose é um dos seus temas obsessivos.

Também na identificação da ausência de espanto das personagens, Arrigucci Júnior vai mais longe que Fischer, quando declara que “as personagens não se surpreendem nem se espantam com nada, vez que existem como criaturas próprias do mundo mágico criado pelo autor”<sup>87</sup>. Arrigucci Júnior enfatiza o fato de essa espécie de “paralisação da surpresa”<sup>88</sup> encontrar um eco oposto no leitor desprevenido, que sentirá desconfiança ante a possibilidade de ser vítima do “ilusionismo do mágico”<sup>89</sup> ou do assombro que será o início de uma busca de sentido.

Arrigucci Júnior faz alusão a duas possibilidades de leitura: a leitura alegórica, no desdobramento do texto num conteúdo subjacente, que o converterá em leitura parabólica, estimulada pela presença das epígrafes bíblicas, ou a leitura literal, na qual se atenta para o próprio *mythos*, num sentido aristotélico, “a fábula tramada numa totalidade coerente e significante, cuja vinculação com os arquétipos míticos é explicitada pelas epígrafes bíblicas”<sup>90</sup>. O crítico faz, a seguir, uma pergunta: “Que função terá o fantástico na constituição das fábulas de um mágico roído pela rotina do desencanto?”<sup>91</sup> O fantástico se torna rotina, mas sem ele, como inventar? O autor finaliza seu ensaio declarando:

As modificações fantásticas tomam-se peripécias estratégicas, malabarismos, prestidigitações, enfim, espanto, para o leitor. O conto, mediante a pirotecnia, é resgatado da paralisia do branco: desdobra-se no devaneio do arco-íris. Está pronto para ser reescrito.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 8.

<sup>88</sup> Ibid., p.10.

<sup>89</sup> Ibid., p.10.

<sup>90</sup> Ibid., p. 11.

<sup>91</sup> Ibid., p. 11.

<sup>92</sup> Ibid., p. 11.

Destacam-se também, nesse período, críticas que retomam uma tradição mítica, seja ela da tradição judaico-cristã, grega ou afro-brasileira. Este é o caso de Marcio José Lauria<sup>93</sup> que se detém na análise de “O edifício”, estabelecendo uma comparação com a Torre de Babel, e de Maria do Carmo Quintão<sup>94</sup>, que estuda o conto “Bárbara”, comparando a personagem homônima com a Pandora grega e a Iansã, do culto afro-brasileiro.

Nesse momento da recepção crítica, temos, portanto, um período extremamente fértil em que são reconhecidos traços significativos da obra do autor mineiro (como a presença de um fantástico moderno e de temas obsessivos) que, além disso, conhece um público mais amplo e não apenas aquele restrito aos intelectuais, ganha popularidade e granjeia, com trinta anos de atraso, um reconhecimento público e vê sua obra inserida no quadro mais amplo da literatura latino-americana.

## 1.6 O CONVIDADO

*O convidado*, também de 1974, corresponde a um momento significativo da carreira do escritor, pois traz nove contos totalmente inéditos, fato que pode ter contribuído para que diversos críticos assinalem uma evolução da obra, e as críticas assumam mais densidade.

---

<sup>93</sup> LAURIA, Márcio José. O interminável edifício. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 6, 20 dez. 1975.

<sup>94</sup> QUINTÃO, Maria do Carmo. Bárbara e o discurso da sedução. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 642, p. 7, 20 jan. 1979.

Em “Do fantástico como máscara”, que serve de prefácio a *O convidado*, Jorge Schwartz<sup>95</sup> chama atenção para o fato de Rubião possuir apenas três livros básicos: *O ex-mágico* (1947), *Os dragões e outros contos* (1965), que têm quatro contos inéditos, e *O convidado* (1974), com narrativas totalmente inéditas, visto que considera *A estrela vermelha* (1953) como uma publicação em encarte de quatro contos, e *O pirotécnico Zacarias* (1974) e *A casa do girassol vermelho* (1978), como recopilações de obras anteriores. É analisando uma surpreendente seqüência narrativa das epígrafes que ilustram cada um desses livros, que ele detecta a evolução temática da obra de Rubião.

Na primeira delas, de *O ex-mágico* – “E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco.” (“Gênesis”, IX, 14) – o arco-íris plasma os contos de estréia. Na segunda, de *Os dragões e outros contos* – “Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra.” (“Jeremias”, v. 3) – a perplexidade diante dos acontecimentos “é um fio tenso que conduz a narrativa à radicalização do absurdo da condição humana”<sup>96</sup>. Na terceira, de *O convidado* – “Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não haverá.” (Ezequiel, VII, 25 –) – “o narrador comprova a aceitação do absurdo da existência”<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1983. (Prefácio). (O texto foi publicado, sem as alterações que aparecem no prefácio, no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, como: SCHWARTZ, Jorge. Obra muriliana: do fantástico como máscara. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 4-5, 15 mar. 1975.)

<sup>96</sup> SCHWARTZ. Obra muriliana: do fantástico como máscara. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, p. 7.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 7.

Os procedimentos que caracterizam a primeira fase – “zoomorfismos, metamorfoses, policromias e magias”<sup>98</sup> – são agora substituídos por eventos fantásticos, que são profetizados pelas epígrafes e que se efetuam durante a narrativa. Nesta última fase da escrita, todas as epígrafes têm em comum o *há-de-ser*, que é característico do tom profético, e revelam todas um momento a ser alcançado, ou falam de um caminho a ser percorrido.

As personagens são enclausuradas por situações em que perdem a sua capacidade, como sujeitos, de decidir ou de reagir, tornando-se objeto dos eventos vivenciados. Devido à relação que se estabelece entre homem e sociedade, o fantástico assume uma dimensão social. O denso ensaio do autor termina com a observação de que “não seria ousado afirmar que o texto ‘fantástico’, em Murilo Rubião, mascara a mais realista das literaturas”<sup>99</sup>.

Também Nelly Novaes Coelho<sup>100</sup> detecta uma mudança no universo do escritor, com a publicação de *O convidado*. A autora declara que, embora a linha ficcional continue a mesma, houve em sua obra uma mudança sutil, mas essencial. Ela também divide a obra de Rubião em duas partes e estabelece uma distinção entre o que chama de matéria mágico/absurda dos primeiros escritos, que correspondem à primeira fase, e uma segunda, que é substituída pelo fantástico, tal como o entende o século XX.

Coelho diz não se tratar mais de um fantástico/fantasmagórico característico de certa novelística tradicional europeia (como a de Hoffmann e Poe) ou de um

---

<sup>98</sup> Idem. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO. *O convidado*, p. 7.

<sup>99</sup> Ibid., p. 13.

<sup>100</sup> COELHO, Nelly Novaes. Murilo Rubião: do mágico ao fantástico. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 8-9, 03 jan. 1976.

fantástico/maravilhoso próprio das novelas de cavalaria ou dos contos populares. Trata-se de um fantástico/absurdo na linha de Kafka, de um “estranhamento inquietante”<sup>101</sup>, que toma conta da personagem aprisionada por um absurdo acontecimento que eclode no seu ambiente familiar e cotidiano. A autora afirma:

Se em *Os dragões e outros contos* (1965) Murilo parece ainda hesitar entre o “realismo mágico” de seus primeiros escritos (o mágico aparentado com o maravilhoso, onde o insólito visa revelar um Ser em processo de auto-realização ou apenas perplexo com o enigma do próprio Eu), e o “realismo fantástico” deste século (no qual o que importa não é tanto o Ser atirado no mundo, mas o Enigma do Acontecimento que o arrasta), agora em *O convidado*, é este último que se impõe, exclusivo.<sup>102</sup>

A crítica declara que se trata da dupla perspectiva, através da qual os fenômenos “homem e mundo” podem ser apreendidos pelo universo da ficção. Há a que se interessa basicamente pela “indagação do Ser”<sup>103</sup>, e cujos protagonistas parecem perguntar: “quem sou? Que posso ou devo fazer? Quais as possibilidades de ser e de fazer que o mundo me oferece?”<sup>104</sup> E há a que tenta “entender e expressar o Espaço”<sup>105</sup> – o meio, o acontecer ou as situações em que o Ser se vê enredado. Daí poderem ser formuladas as seguintes perguntas: “O que está acontecendo? Por que estou aqui? Que mundo é este a que pertenço?”<sup>106</sup>

A autora conclui que, em *Os dragões e outros contos*, das vinte narrativas que o integram, em catorze o Ser é o objeto de metamorfose e, portanto, é ele o enigma a ser decifrado, o que comprova a perspectiva da primeira fase. Na segunda, que

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 8.

<sup>102</sup> Ibid., p. 8.

<sup>103</sup> Ibid., p. 8.

<sup>104</sup> Ibid., p. 8.

<sup>105</sup> Ibid., p. 8.

<sup>106</sup> Ibid., p. 8.



corresponde à publicação de *O convidado*, todas as narrativas estão centradas no espaço.

Comprovando esta linha de interpretação, ela menciona o foco narrativo adotado pelo autor. Na primeira fase, os dezesseis contos são narrados em primeira pessoa, o que demonstra a preocupação com o eu. Em *O convidado*, todos os relatos são em terceira, fato que prova o cuidado com o espaço ou com os acontecimentos. Um está atento ao enigma do homem em si, característico da primeira fase, e o outro com o enigma do estar-no-mundo, presente na segunda. Assim, a autora vê em *O convidado* um notável exemplo do fantástico século XX, gerado pelo acontecer.

Hugo Pontes denomina as publicações separadas por curto intervalo de tempo – *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974) e *A casa do girassol vermelho* (1978) – de “trilogia do conto supra-realista”<sup>107</sup>. Assim como Coelho, também Pontes admite que há, com a publicação de *O convidado*, uma evolução na obra de Rubião:

*O convidado* contém nove contos. Neles os personagens ganham outra dimensão, outra postura que não encontramos nos livros anteriores. Temos a impressão de sentir os personagens conformados com a existência, apenas tentando compreender, questionando o mundo em que vivem.<sup>108</sup>

O crítico acredita que, aliando os textos bíblicos à sua produção literária, o escritor reflete sobre a nossa época e a nossa sociedade.

---

<sup>107</sup> PONTES, Hugo. Trilogia muriliana. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 680, p. 8, 13 out. 1979.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 8.

Foed Castro Chamma – com seu artigo pequeno, mas denso, intitulado “O espaço da cabala em *O convidado*”<sup>109</sup> – contribui para os estudos da obra de Rubião, uma vez que chama a atenção para novas concepções de tempo e de espaço na obra literária: “Ora, a literatura que registra a flutuação da imagem num dado limite espaço-temporal tem o seu registro acrescido de valores verticais entrecortados pelos valores horizontais da razão.”<sup>110</sup> O crítico cita o exemplo do conto “Epidólia”, no qual a noção de tempo, a *durée*, adquire as características do sonho, e o espaço serve de moldura à imagem. Contrariamente à opinião de Arrigucci Júnior<sup>111</sup>, que levanta a questão da ausência de uma tradição na área do fantástico na literatura brasileira, o autor afirma:

A suposição de que o fantástico na literatura nacional não encontra raízes na tradição, em contraposição à literatura de língua espano-americana [hispano-americana], cuja mescla com o arcaico enriquece o seu campo ficcional, está em desacordo com as modernas conquistas do conhecimento, onde a descoberta do tempo psicológico e todas as implicações subscientes incluem um espaço inerente ao indivíduo e de cuja relação com o real resulta a trama do absurdo.<sup>112</sup>

O crítico denomina esse espaço inerente ao indivíduo de “espaço da cabala”, chamando a atenção para uma nova concepção de narrativa em que o herói deixa de ser o representante de uma grandeza coletiva, para ser o herói de uma grandeza individual, que “desdobra a noção do espaço e do universo numa contingência de auto-percebimento”<sup>113</sup>. Esse novo personagem abre perspectivas espaciais para o estudo da literatura brasileira.

---

<sup>109</sup> CHAMMA, Foed Castro. O espaço da cabala em *O convidado*. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 jan. 1976.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>111</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, O *pirotécnico Zacarias*, p. 7-8.

<sup>112</sup> CHAMMA, op. cit., p. 9.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 9.

Segundo Chamma, a literatura participa, em todas as épocas, dos registros da História, codificando, de forma crítica, o procedimento coletivo/individual através do que ele chama de “personagens metáfora”<sup>114</sup>, citando como exemplo Tartufo, Hamlet, Capitu e Dom Quixote. Este é o espaço que ele identifica em Rubião:

[...] o espaço que se observa nos contos de Murilo Rubião é o espaço da cabala, o espaço de um pressuposto que subsiste a despeito de o ignorar a dinâmica corrente, onde todos os dados se aferram a uma lógica do racional e que converge para a cronologia da realidade empírica, portanto ao convencional.<sup>115</sup>

A recepção crítica à publicação de *O convidado* caracteriza-se pela pluralidade de leituras da obra de Rubião, como a religiosa, a psicanalítica e a social. Há aqui o reconhecimento de que os conflitos advindos da luta entre o homem e a sociedade determinam uma perspectiva social para a narrativa fantástica de Rubião.

### 1.7 A CASA DO GIRASSOL VERMELHO

*A casa do girassol vermelho* é uma republicação de *A estrela vermelha* e de algumas narrativas de *Os dragões e outros contos*. Conforme informa Costa Val<sup>116</sup>, o último livro de Rubião foi adotado no vestibular da PUC–MG, no segundo semestre de 1981, sem ter atingido a mesma repercussão de *O pirotécnico Zacarias*, quando se prestou à mesma finalidade.

---

<sup>114</sup> Ibid., p. 9.

<sup>115</sup> Ibid., p. 9.

<sup>116</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 97.

Segundo Costa Val, a recepção crítica de *A casa do girassol vermelho* segue um caminho diferente dos outros livros do autor, cujo processo receptivo se caracteriza pela diversidade de leituras, pois as análises de *A casa do girassol vermelho* “convergem para o reconhecimento de uma temática comum à obra muriliana e as interpretações diferenciadas sobre os contos tornam-se mínimas”<sup>117</sup>.

Almeida Fischer<sup>118</sup>, na análise de *A casa do girassol vermelho*, reconhece a presença do absurdo em seus contos, que não buscam a verossimilhança e fogem da verdade comum. O crítico afirma que a obra de Rubião é, muitas vezes, aproximada do realismo mágico de um José J. Veiga, por exemplo, mas, embora reconheça que o autor possa fazer uso de magias, ele diz que ela é de outra natureza, “não construída em termos de transmutação literária, mas sim apresentada como absurdo mesmo, que viola todas as regras do possível”<sup>119</sup>. O autor acredita que não existe um clima de magia, mas unicamente o absurdo que é apresentado como normal.

O crítico esclarece que é necessário que o absurdo seja aceito pelo receptor da obra e estabelece dois níveis distintos de leitura na ficção do autor, que correspondem a dois tipos específicos de leitor:

o *linear*, ao gosto do grande público (que achará que seus contos são um amontoado de coisas estapafúrdias, julgando o escritor meio maluco); e o *intertextual*, somente inteligível aos iniciados, aos professores e estudiosos de Literatura, aos capazes de sentir, dentro do clima do absurdo criado, a mensagem do grande contista, muitas vezes de fundo místico.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 87.

<sup>118</sup> FISCHER, Almeida. Dois níveis para a leitura dos contos de Murilo Rubião. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 682, p. 4, 27 out. 1979.

<sup>119</sup> Ibid., p. 4.

<sup>120</sup> Ibid., p. 4.

Dessa forma, Fischer considera Rubião um escritor de elite, devido à impossibilidade de ser entendido pelo leitor comum, que não tem condições de extrapolar a leitura linear e chegar a uma compreensão mais profunda do universo ficcional, já que a obra do escritor situa-se num outro plano de comunicação que é o da “mensagem intertextual”<sup>121</sup>. Os textos “transgridem a verdade comum, para realizar-se além do significado que lhes é atribuído pelo significante”<sup>122</sup>. Restam, portanto, uns poucos “iniciados”, que têm o privilégio de poder aceitar o clima do absurdo.

Esse mesmo clima do absurdo é reiterado por Carlos Vogt<sup>123</sup> que ressalta três singularidades de Rubião: a construção lógica do absurdo, a singularidade do escritor que cultiva o fantástico no âmbito de uma literatura que possui poucos espécimes do gênero, e a circularidade sem fim do escritor, que, como mágico, “se refaz na cotidiana obsessão de escrever o reescrito”<sup>124</sup>.

Nesse momento da recepção crítica, com anos de atraso, o autor é inserido no quadro da literatura latino-americana, pois Vogt declara: “Quando se fala em seu nome, é difícil deixar de pensar em mestres latino-americanos da literatura fantástica, tais como Borges, Cortázar, Felisberto Hernández [Hernández] Bioy Casares, [...]”<sup>125</sup>. O crítico volta à tão aludida relação com Kafka, quando afirma que “ambos compartilham [...] de uma atitude criativa que marcou profundamente a ficção moderna: a construção lógica do absurdo”<sup>126</sup>.

---

<sup>121</sup> Ibid., p. 4.

<sup>122</sup> Ibid., p. 4.

<sup>123</sup> VOGT, Carlos. A construção lógica do absurdo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, p. 4, 14 fev. 1987. (Especial 2).

<sup>124</sup> Ibid., p. 4.

<sup>125</sup> Ibid., p. 4.

<sup>126</sup> Ibid., p. 4.

Embora muitas críticas pudessem ainda ser resenhadas, finalizamos nossa abordagem da recepção crítica ao último livro de Rubião, com as palavras do próprio autor: “Minha literatura não mudou e sim a visão sobre a literatura.” Na verdade, sua obra, a despeito da evolução que sofreu, na sua essência é a mesma desde os anos 40, até os contos são os mesmos, foram as leituras que mudaram.

## 1.8 OUTROS ESTUDOS

Entre as críticas que atingem um nível maior de profundidade, citamos *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, de Schwartz<sup>127</sup>, que, além de se constituir num livro inteiro dedicado a Rubião, é referência obrigatória para quem se ocupa da obra do escritor. Entre as importantes contribuições que traz para a compreensão do autor mineiro, está o estudo das epígrafes, que, a seu ver, “constituem um universo narrativo completo e autônomo, síntese do pensamento de MR [Murilo Rubião]”<sup>128</sup>. Além disso, o crítico, utilizando a simbologia do uroboro, empreende um estudo do herói muriliano e faz uma abordagem do universo fantástico, levando em consideração a sua linguagem, retórica e ideologia, além de se deter na modernidade do escritor. Também de Schwartz é o ensaio “A ferida exposta de Murilo Rubião”<sup>129</sup>, no qual analisa contos do autor sob a ótica do mito da castração.

---

<sup>127</sup> SCHWARTZ., Jorge. *Murilo Rubião: A poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

<sup>128</sup> Ibid., p. 3.

<sup>129</sup> SCHWARTZ, Jorge. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA. 1. e 2. 1987. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987. v. 1. Também foi publicado: \_\_\_\_\_. A ferida exposta de Murilo Rubião. *Suplemento literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.22, n.1.060, p.6, 7 fev. 1987. (Especial 1).

“Minas, assombros e anedotas”, de Arrigucci Júnior<sup>130</sup>, texto imprescindível para os pesquisadores da obra de Rubião, trata dos movimentos recorrentes da narrativa do autor em suas implicações com o fantástico, o mito e a burocracia. São relevantes as visões que apresenta dos aspectos estruturais da narrativa de Rubião, como o narrador e o tratamento concedido ao tempo e ao espaço e cujos pressupostos básicos traremos à luz quando traçarmos um perfil dos contos do escritor.

Também o texto “As visões do invisível”, de Wander Miranda e Vera Lúcia Andrade<sup>131</sup> é relevante pela compreensão do universo ficcional do escritor à luz do moderno conceito de fantasmagoria.

O estudo “Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica”, de Francis Uteza<sup>132</sup>, destaca-se pelo seu ineditismo, já que o autor realiza uma abordagem de “Os dragões” sob a ótica do princípio alquímico do *solvet et coagula*.

“Um seqüestro do divino [sobre os contos de Murilo Rubião]”, de José Paulo Paes<sup>133</sup>, leva em consideração o fato de Rubião ser um autor de pós-guerra, que traz em sua produção artística a marca das filosofias existencialistas. Ele nos fala muito de perto pela abordagem do divino na obra do escritor, que tem relação com o trabalho que empreendemos.

<sup>130</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 141-165.

<sup>131</sup> ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, v. 1. E também: \_\_\_\_\_. As visões do invisível. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, 14 fev. 1987. (Especial 2).

<sup>132</sup> UTEZA, Francis. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1.906, p. 8-11, 19 mar. 1988.

<sup>133</sup> PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino [sobre os contos de Murilo Rubião] In: \_\_\_\_\_. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Em síntese, a recepção crítica à obra de Rubião, perfaz um caminho ao longo da publicação dos livros, que parte da busca de parâmetros para delinear os traços da obra de estréia e da intenção de enquadrá-la numa determinada categoria, descobrindo afinidades entre o autor e escritores nacionais e estrangeiros. Paulatinamente, aspectos significativos são identificados, como a presença de um moderno conceito de fantástico, em que é apreendida a tensão entre dois níveis de realidade – a ficcional e a empírica, havendo um gradativo abandono de declarações dos críticos sobre a loucura, a existência de loucos e inaceitáveis cogitações de que o escritor escrevia sob o efeito de drogas ou em estado de demência. Também é reconhecida, no autor mineiro, uma influência genuinamente nacional, momento que, indo ao encontro das suas próprias convicções, é estabelecida a influência que sofreu de Machado de Assis. Polêmica é a resistência do autor em aceitar a sua semelhança com Kafka, mas, tendo ele recebido uma influência direta ou não, este aspecto é inquestionável, quando estabelecemos diálogos entre as duas obras. Acima de tudo, com muitos anos de atraso, há um reconhecimento público do papel que o autor brasileiro desempenha no panorama da literatura latino-americana.

Ao passo que as críticas vão-se tornando mais densas, procedimentos obsessivos do escritor – no ato de escrever e na utilização de determinados temas – são detectados, bem como há a identificação de peculiaridades no tocante a aspectos estruturais de sua contística, como o narrador, a conexão narrativa, a personagem e as novas concepções de tempo e de espaço.

A evolução por que passa sua obra também é assinalada por vários autores que reconhecem que, à medida que ela evolui, mais se insere numa concepção de fantástico moderno. Do ângulo de uma visão social, Rubião, no início de sua



carreira, está inserido numa atmosfera de pós-guerra do que resulta sua ligação com as filosofias existencialistas e a presença do absurdo em sua obra. Por outro lado, além de se constituir num autor de vanguarda, ele cultiva o gênero fantástico de forma sistemática, que abarca não apenas um livro ou parte de sua obra, mas toda a sua produção literária.

Ainda que tenham sido publicados trabalhos de fôlego sobre o autor no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, do qual ele é seu fundador, em livros e revistas especializadas, anais de simpósios, dissertações acadêmicas, prefácios ou posfácios a obras suas, a produção literária do escritor está a exigir mais estudos, pois trabalhos em livros, dedicados somente a ele, conhecemos apenas dois: o mencionado *Murilo Rubião: A poética do uroboro*, de Jorge Schwartz, e *O conto fantástico de Murilo Rubião*, de Audemaro Taranto Goulart<sup>134</sup>.

Este trabalho visa à abordagem da obra de Rubião à luz da hermenêutica simbólica, estabelecendo diálogos com a psicologia, a filosofia, a mitologia e, sobretudo, com a antropologia. Ele tem como fio condutor da investigação do universo ficcional a teoria geral do imaginário e, mais especificamente, os regimes da imaginação de Gilbert Durand.

Além disso, empreendemos um resgate dos textos dispersos e inéditos de Rubião. Intrigados com o fato de a obra do escritor ser tão pequena, realizamos pesquisas no seu acervo, doado pela família ao Centro de Estudos Literários da

---

<sup>134</sup> GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), momento em que descobrimos que sua produção literária é bem mais extensa. Foi pensando em resgatar essa parte de sua obra, por assim dizer, adormecida e desconhecida do público, que redigimos o capítulo “Dispersos e escritos inéditos” e incluímos, em anexo, poemas, crônicas e contos publicados em jornais e revistas na década de 40, e inéditos que permaneceram inacabados. Este material visa compreender melhor o processo de criação de Rubião.

Em “O perfil dos contos”, preocupamo-nos em apreender a contística do escritor levando em conta sua incursão no gênero fantástico, sintaxe imagética, e procedimentos técnicos, como o tratamento concedido aos temas e aos aspectos estruturais que compõem uma narrativa.

No capítulo “Literatura e imaginação”, enfatizamos o fato de a obra do autor apresentar traços da literatura do absurdo, tornando-se inviável a presença do trágico, no sentido restrito do termo. Utilizamos aqui os pressupostos teóricos de Albert Camus e Gerd Bornheim. Além disso, comparamos fragmentos de contos do autor e descobrimos, com Arrigucci Júnior, que, num movimento recorrente, a despeito da variação de argumentos e diferentes feições das personagens, as narrativas repetem sempre o mesmo. Há imagens que, por sua constante reiteração, denominamos, utilizando terminologia de Charles Mauron, de imagens obsedantes, de onde se projetam figuras que vão constituir os mitos do escritor, que, por sua repetição, designamos, ainda apoiados no autor francês, de mitos pessoais. Assim, incluímos, no âmbito da proposta do estudo que realizamos, uma retomada dos movimentos recorrentes de que fala Arrigucci Júnior, mas enfatizando as noções de imagens obsedantes, figuras e mitos pessoais.

Quando inserimos a obra do escritor nos regimes da imaginação, de Gilbert Durand, partimos da hipótese de que, na sua produção literária, predomina o regime diurno, onde prevalecem os símbolos de animais, das trevas e da queda. Estudamos primeiramente os arquétipos da mãe terrível e as suas conexões com o inconsciente, bem como as suas diversas manifestações nefastas nos relacionamentos afetivos, e a sua relação com a degradação da musa, a morte e o simbolismo da cidade. Num segundo momento, vimos o mito do duplo, e, como se trata de autor contemporâneo, algumas vezes estabelecemos uma relação com a psicologia. Enveredando por tal caminho, levamos em conta a noção de desdobramento, na psicologia analítica de C. G. Jung, e o seu conceito de integração da personalidade.

Por fim, partindo da hipótese de que, em Rubião, ainda que prevaleçam imagens antitéticas do regime diurno, há vislumbres de um noturno velado, estudamos o sacrifício regenerador do herói, e os devaneios com o mar e com as policromias do arco-íris.

# **Dispersos e Escritos Inéditos**

## 2 DISPERSOS E ESCRITOS INÉDITOS

Rubião é conhecido apenas pelos seus contos, entretanto há poemas, crônicas e esboços de novelas<sup>1</sup>, que foram relegados ao silêncio de seu acervo, permanecendo à margem de sua alquimia verbal, ou porque os tenha rejeitado, ou porque uma vida não tenha sido suficiente para empreender sua escrita infinita.

### 2.1 OS POEMAS

Como mencionamos, o início da carreira de Rubião acontece sob o signo das musas. Reconhecendo sua pouca vocação para o gênero, o autor destruiu seus poemas. Não obstante tenha desejado apagar o que seguramente considerava como um “pecado da juventude”, encontramos em seu acervo dois textos líricos – “Ausência” e “Poema”<sup>2</sup> – que sobreviveram à sua destruição e registram esse período de sua vida.

“Ausência” (1939) é um poema de amor, no qual o eu lírico reconhece a impossibilidade de fuga, já que não consegue esquecer a amada perdida. O sofrimento amoroso leva ao desassossego do homem apaixonado, que é perseguido

---

<sup>1</sup> Cf. anexos.

<sup>2</sup> Cf. anexo A.

por “sombra”, “eco”, ausência de quietude e tortura do pensamento. Em oposição ao conflito interior, as estradas estão “cheias de lírios, de silêncio, de luar”.

“Poema” (1945) é menos discursivo que o anterior, estando, portanto, mais dentro do modo de expressão da lírica. Trata também da viagem e da evasão e não tem como centro uma figura feminina, ainda que mencione a “saudade de um gato e de uma mulher”.

Abstendo-nos de interpretação e de avaliação estética desses textos, chamamos a atenção para o seu valor histórico, pois, para os estudiosos da obra de Rubião, é interessante recompor a sua trajetória literária e conhecer a faceta de poeta. Esses dois poemas, verdadeiras raridades que o autor não mais permitiu que viessem a público, escaparam por um acaso ao seu furor destrutivo.

Rubião abandonou a poesia, sentindo não ter inclinação para o gênero, mas acabou reencontrando-se com ela num nível mais profundo, ao descobrir no conto sua inclinação verdadeira, pois alguns de seus primeiros críticos, como Alves<sup>3</sup>, vêem sua narrativa como conto poético.

## 2.2 AS CRÔNICAS

Há no seu acervo dezesseis crônicas<sup>4</sup> que abrangem o período que vai de 1940 a 1944 e que foram publicadas em periódicos da época, tais como: *Revista de*

---

<sup>3</sup> ALVES, J. Guimarães. Revelações de um livro novo. *Diário da Tarde*, 12 nov. 1947.

<sup>4</sup> Cf. anexo B.

*Belo Horizonte* (dez), *Folha de Minas* (quatro), *Revista Alterosa* (uma) e *Rio*<sup>5</sup> (uma). Quanto às datas, elas foram publicadas segundo a seguinte cronologia: 1940 (três), 1941 (onze), 1942 (uma) e 1944 (uma). Assim, a grande maioria veio a público em 1941, na *Revista de Belo Horizonte*. Tais publicações fornecem não apenas um interesse histórico, mas nelas podem ser detectados traços da contística daquele que viria a representar um papel pioneiro na literatura brasileira.

Numa primeira leitura desse material, chama a atenção o fato de o escritor destacar-se mais como contista do que propriamente como cronista, cujo traço essencial parece-nos ser a apreensão de flagrantes do cotidiano sem uma intenção expressa de apresentar um núcleo narrativo. Poucas são as crônicas de Rubião que apresentam essa característica, tal é o caso de “Belo Horizonte”, em que, com certa ironia saudosista, fala dos progressos da capital mineira que se vai tornando uma grande metrópole e onde há uma evocação das magnólias e do belo horizonte, que deu nome à cidade. Também “Roteiro lírico de Belo Horizonte” apresenta características de crônica, pois aqui o autor, num tom nostálgico, fala de namorados em vias públicas e da saudade dos velhos, contrapondo o “Odeon”, cinema da moda no passado, ao “Brasil”, do presente. Dentro do mesmo espírito está “A minha Praça da Liberdade”, que faz um retrato das praças da cidade, fala no *footing*, que é como se chamava, na época, o desfile das moças por determinados locais. Tipos sociais são mencionados, e há notas explicativas no final desta crônica, e numa delas, o autor diz: “Todos os fatos e personagens dessa crônica são fictícios. Qualquer semelhança a fatos ou pessoas existentes terá sido mera coincidência.”<sup>6</sup> No entanto, o escritor faz alusão a Fernando Sabino. Aqui o cronista conta pequenas anedotas

---

<sup>5</sup> *Rio*, 15 de maio de 1941.

<sup>6</sup> RUBIÃO, Murilo. “Roteiro lírico de Belo Horizonte”. Cf. anexo B.

que evidenciam o dom de narrar ao invés de retratar, como é o caso relatado também em outra crônica, do homem que possuía um peru adestrado que vendia durante o dia e, à noite, pulando o muro da casa do comprador, resgatava-o através de um assobio.

Torna-se freqüente o procedimento de relatar pequenos fatos jocosos, tais como: o episódio do carnaval (“Procura-se um pharao”); a enfadonha história de amor contada por um desconhecido numa viagem de trem para Betim (“Maria, da família dos monstros”); fatos humorísticos de ladrões da cidade (“Ladrões mineiros”); relatos de amor nos quais se mistura o desconsolo do namorado ao elemento de comédia (“Og e os dois olhos de Amelinha”). Nesta última, o namorado enfatiza a beleza da amada morta, dizendo que ela estava linda, mesmo no caixão, ao que o cronista acrescenta: “Pobre irmão! como bela era ela e horríveis seus cabelos! Pareciam feitos de barbante. A sua boca sem dentes seu corpo anguloso, os olhos (um azul e outro verde). Só faltava ser caolha.”<sup>7</sup>

Essas crônicas apresentam como traços constantes: o cenário de Belo Horizonte da época, que, com a chegada do progresso, passava por grandes transformações; os costumes da sociedade, as praças, os clubes, os cinemas, os locais da moda, o anedotário local, os políticos e tipos característicos da sociedade; a gíria dos anos 40, interjeições, estrangeirismos e arcaísmos na linguagem – *rôtisserie*, *whisky*, *swing*, *basket*, *flirt*, *footing*, “stylo”, “pharao”, “balzaquianas”, “franguinhas”, “baratinha”, “lunfa”, “chuchu”, “eu lhe mando lamber sabão”, “y pode

---

<sup>7</sup> Idem. “Og e os dois olhos de Amelinha”. Cf. anexo B.



estar certo”. Há um toque, por assim dizer muriliano, onde se detecta o tom humorístico mesclado ao nostálgico, em desacordo com o jovem escritor de então que, em certo momento diz: “Talvez agora os meus suspiros venham da idade [...]”<sup>8</sup> Existem também certos temas recorrentes como a apologia do namoro e os desencantos do casamento, já denunciando o celibatário em que o escritor estava a se transformar, as calamidades advindas do progresso e, num tom velado, um toque de racismo mineiro. Como pano de fundo, há a evocação lírica do cheiro das magnólias e do belo horizonte, que os mineiros já não têm tempo de contemplar.

Alguns aspectos já antecipam o contista que Rubião seria, no tocante a procedimentos técnicos, temas e nomes de personagens, havendo mesmo, provavelmente, o embrião de narrativas que se tornariam antológicas no futuro.

Um traço de Rubião que já se anuncia é sua obsessão de reescrever, ainda que aqui isso ocorra muito sutilmente, e que estes textos tenham permanecido à margem das narrativas reelaboradas. Este é o caso da anedota do peru, que aparece em “A minha Praça da Liberdade” e reaparece em “Ladrões mineiros” com variações mínimas. Há mesmo uma crônica – “Mariazinha não voltou” – que é repetida com o nome de “Confidências de Natal”, em que foram acrescentadas uma introdução e uma conclusão, nas quais o narrador está lendo a *Bíblia*, fazendo lembrar o jornalista de “Marina, a intangível”. Chama a atenção o fato de, já nesse momento, ocorrerem as epígrafes bíblicas, como a do “Apocalipse”, que antecede “Og e os dois olhos de Amelinha”, e a de “Reis”, que há em “Memórias de um calígrafo”.

---

<sup>8</sup> Idem. “A minha Praça da Liberdade”. Cf. anexo B.

Há uma figura – o Grão Mogol – citada em “Carta a Luzia”, que, a despeito de ser mencionada com frequência, nunca se tornou personagem de contos que integram seus livros conhecidos. Nessa crônica, o destinatário tenta explicar a Luzia por que adiou sua carta por tantos anos, alegando que a culpa é de seu amigo, o Grão Mogol, que o aconselhou a contemplar os pardais. Em “Os foguetes virão depois”, o Grão Mogol volta a aparecer. Aqui ele é chamado de mestre pelo protagonista e possui “noventa fiéis esposas”.

É interessante observar que o autor chegou a pensar em publicar um livro cujo título traria o nome dessa personagem. Segundo Costa Val, na década de 40 há o anúncio da publicação de uma antologia de Rubião com o título de “Grão Mogol e outras histórias”. Em nota de rodapé, a autora menciona que o jornal *Atualidades literárias*, de 21 de setembro de 1941, informa que “Grão Mogol e outras histórias” é um livro de contos que o escritor está preparando<sup>9</sup>. Entretanto, o livro nunca foi publicado.

Em “Os foguetes virão depois”, encontramos imagens recorrentes de Rubião que reaparecem várias vezes em seus contos. Na tentativa de melhor elucidá-las, faremos rápido resumo do argumento do texto. Trata-se de um jovem apaixonado cuja única divergência com a noiva é a aversão dele pelo casamento. Coagido pela moça e pela família, o rapaz reage saindo pelas ruas, seguido de enorme cortejo formado pelas noventa mulheres de Grão Mogol e pela orquestra do circo Olimecha. Posteriormente, tendo caído na cilada da moça e da família, vai procurar seu mestre,

---

<sup>9</sup> COSTA VAL. *Recepção crítica da obra de Murilo Rubião*, p. 23.

que alega nada poder fazer por ele, aconselhando-o a soltar foguetes. É o que o protagonista faz, saindo às ruas soltando uns “foguetes de lágrimas” e dançando ao som do próprio assobio. Tendo sido preso, implora para ser internado no hospício Raul Soares, e, segundo seu depoimento, ele próprio teria implorado pela reclusão em tal lugar para fugir ao casamento.

Primeiramente, é significativa a imagem do cortejo, que aparece em várias narrativas de Rubião:

O que aconteceu em seguida, é do conhecimento de todos, através dos noticiários dos jornais, que estamparam em suas páginas fotografias da minha passagem pelas ruas da cidade, seguido do enorme cortejo formado pelas mulheres do meu mestre Mogol e por uma notável orquestra do circo Olimecha.<sup>10</sup>

João encontrou o lago, a relva e o vento. Ainda era dia e via o céu juncado de estrelas e luas. Um punhado de luas. Elvira vinha num bote. Remando em sua direção. Depois vieram outras. Havia tantas Elviras no lago! Tantas quanto as estrelas. Quando o crepúsculo penetrou no seu pensamento, povoado de sonhos, João ainda abraçava a última Elvira.<sup>11</sup>

Atrás dele ajuntavam-se crianças, formando um cortejo a que em seguida se incorporariam adultos – homens e mulheres, moços e velhos – unidos todos em unísono grito: Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, para de novo se altearem em lenta escala.<sup>12</sup>

Vieram os padres capuchinhos. Galgaram, ágeis, o muro, soprando silenciosas trombetas. (Dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar dez.) Um pouco atrás, vinha a Filarmônica Flor-de-lis, com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens.<sup>13</sup>

Por outro lado, não seria incorreto afirmar que, na crônica que sugestivamente se chama “Os foguetes virão depois”, encontra-se o embrião de “O pirotécnico Zacarias”, publicado pela primeira vez em 1947, portanto, seis anos depois da

<sup>10</sup> RUBIÃO, Murilo. “Os foguetes virão depois”. Cf. anexo B.

<sup>11</sup> Idem. “Elvira e outros mistérios”. Cf. anexo C.

<sup>12</sup> Idem. Epidólia. In: \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*, p. 177-178.

<sup>13</sup> Idem. Marina, a intangível. In: \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*, p. 84.

publicação da crônica. Também encontramos o embrião de “O bom amigo Batista”, em “Memórias de um calígrafo”, onde se evidenciam os falsos elogios dos “amigos”.

Na verdade, já se encontra, nas crônicas, a obsessão por certos nomes como Og (“Og e os dois olhos de Amelinha”), cujo duplo é Godofredo ou Godô, que irá reaparecer em narrativas posteriores e do qual nos ocuparemos mais adiante. Encontramos também um fascínio pela loucura, que é, ao mesmo tempo, herança machadiana e desejo de evasão de uma realidade cotidiana.

Em “Inácia não era um chuchu”, há uma confusão de datas para situar os acontecimentos – 1889, 1914 e 1941 – antecipando as idas e vindas no tempo em contos do autor. Em “Maria, da família dos monstros”, num trem que vai para Betim, o protagonista encontra um jovem que lhe massacra os ouvidos com o insistente relato do seu infeliz amor por Maria. Quando o rapaz ameaça tirar do bolso uns versos que fizera para a amada, seu interlocutor manifesta um súbito e sádico gosto pelo inusitado, dizendo que também tem uma história de amor para contar. Desmentindo sua aparência de vinte e cinco anos, diz ter cinqüenta e dois e meio e que seu caso terminou em casamento, do qual nasceram oito filhos, e que a mulher com quem se casou é Maria, a amada do jovem importuno. Portanto já se detecta, nas crônicas, que, a rigor, fornecem um retrato do cotidiano, uma certa inclinação para o relato de situações insólitas.

## 2.3 OS CONTOS

Os dez contos<sup>14</sup> encontrados no seu acervo foram publicados entre 1940 e 1945, em revistas da época, e no *Anuário Brasileiro de Literatura*, perfazendo o número de dez: *Revista de Belo Horizonte* (cinco), *Revista Alterosa* (um), *Revista Leitura* (um), *Revista Grifo* (um) e *Anuário Brasileiro de Literatura* (dois) e se distribuem ao longo das seguintes datas: 1940 (três), 1941 (um), 1943 (três), 1944 (um) e 1945 (dois).

Como as crônicas, os contos esparsos em periódicos, que não chegaram a integrar os livros de Rubião, constituem o *substratum* da sua obra, e neles já estão presentes traços da sua contística. Esse é um momento em que o autor está ainda hesitante quanto aos caminhos de sua ficção, pois, ao mesmo tempo em que se evidencia a sua tendência para a poetização do inusitado, ele ainda não sabe como articular a relação entre o real e o fantástico, optando por justificá-la através da loucura ou do devaneio (“Noêmia e o arco-íris”, “Elvira e outros mistérios”, “Eunice e as flores amarelas”).

Além disso, o escritor parece não ter ainda conseguido libertar-se de si mesmo, para empreender uma genuína transfiguração do real. Quando um ficcionista se dispõe a representar um mundo de objetividades e criar seres que, na verdade, não são ele, ainda que lhe possam assemelhar-se, quanto mais se liberta da sua contingência, mais avança no sentido da criação da realidade ficcional. Aqui os dados biográficos estão por demais evidentes: o funcionalismo público (que será

---

<sup>14</sup> Cf. anexo C.

magistralmente transfigurado em relatos posteriores), a ânsia de amar e a forte tendência para o celibato, as divagações filosóficas, a questão de Deus e a busca de um real sentido para a vida.

A escritura ainda não revela a maestria do escritor que se tornou conhecido pela obsessiva transmutação verbal. Neste momento é ainda excessivamente discursivo, e, se ele tivesse desejado ou tivesse tido tempo, esses relatos poderiam ter atingido bom nível estético, passando a integrar, paulatinamente, a roda das metamorfoses de livro para livro, como os outros, que o imortalizaram.

Como nas crônicas, identificamos muitos dos procedimentos técnicos, dos temas e das imagens que integram a obra do escritor. A influência de Machado evidencia-se em alguns momentos, como no fascínio pela loucura e no rosto marcado pela varíola da personagem Isaurinha (“Os lábios de Isaurinha”), que lembra a Marcela de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Entretanto, nesse conto, o modo como Rubião delineia um tão intenso amor e a causa do rompimento dos namorados não são suficientemente convincentes. Além disso, o escritor não soube resolver o impasse entre a intensidade da paixão – que se apóia unicamente na beleza dos lábios – e o aflorar da ironia, já que o objeto amado perde os dentes, tem o rosto marcado pela doença e o corpo deformado pelos filhos que anualmente lhe brotavam do ventre e, mesmo assim, rejeita o antigo namorado, que consome sua vida à mercê da mesma fixação amorosa.

Ocorre já nessa fase o fascínio pelos símbolos e pelas cores, mais precisamente pelo arco-íris, que é tão importante para o desvendamento do universo ficcional do autor e da sua própria ideologia. No final de “Noêmia e o arco-íris”, o

protagonista, em meio a seu delírio, diz: “– Traga a escada, que eu vou trepar no arco-íris e de lá jogarei um pedacinho dele para cada homem. – Não, não quero, dr. Otto. Chame o Inácio, que agora eu sou o dono do arco-íris!”<sup>15</sup> Observamos que há um apoio na loucura (o médico seguramente quer aplicar-lhe alguma medicação) para justificar o delírio policrômico, aspecto que será eliminado em “O pirotécnico Zacarias”, no qual o escritor, mais maduro, quebra com a verossimilhança, inserindo no universo ficcional um narrador defunto à maneira machadiana. A escada, lembrando a de Jacó, já denota a inclinação para o universo simbólico, tornando-se símbolo da união com o transcendente e o conseqüente encontro da felicidade. As palavras “eu sou o dono do arco-íris”<sup>16</sup> fazem lembrar que foi anunciado um livro de Rubião intitulado “O dono do arco-íris”<sup>17</sup>, que nunca chegou a ser publicado com este nome.

Tal como nas crônicas, aparecem as epígrafes bíblicas, pois dos dez contos, quatro são antecidos por elas. A epígrafe que antecede “Os dois mundos de João Catorze” – “E haverá um dia conhecido do Senhor que não será dia nem noite, e na tarde desse dia aparecerá a luz.” (“Zacarias”, XIV, 7) – será repetida, mais tarde, em “A flor de vidro”, relacionada a outro contexto e com outra conotação.

Há também um tímido aflorar de procedimentos do autor, que se tornariam obsessivos, como as repetições e as metamorfoses. Certa vez, numa entrevista, falando a propósito da eternidade prometida pelo catolicismo, o autor declara: “[...] a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas

---

<sup>15</sup> RUBIÃO, Murilo. “Noêmia e o arco-íris”. Cf. anexo C.

<sup>16</sup> Idem. Cf. anexo C.

<sup>17</sup> COSTA VAL, op. cit., p. 23.

também nós nunca poderíamos nos livrar dela.”<sup>18</sup> Esta idéia é expressa através da fala do narrador de “O mundo tem duas faces”, que diz: “Compreendera afinal que a vida não passava de uma repetição. Uma repetição da vida dentro da própria vida.”<sup>19</sup>

Em “Eunice e as flores amarelas”<sup>20</sup>, numa espécie de devaneio ou delírio, em que não se sabe com precisão se o protagonista está dormindo ou acordado, ele vira e desvira uma bicicleta, e a fixação de Rubião por flores que aparecem em grande profusão em seus contos, ocorre aqui: “Quando resolvi a parar, a fim de tomar um pouco de fôlego, minha alma era um buquê de flores amarelas, iguais àquelas que tanto incomodaram o meu dileto amigo Brás Cubas.”<sup>21</sup> A seguir, a personagem arranca as flores da alma, jogando aos homens as suas pétalas que, à medida que vão caindo, vão-se multiplicando. Neste momento, surgem imagens que se tornarão freqüentes no universo do autor, como flores que brotam do ventre de personagens (aqui elas brotam da alma) e há um processo de reiterada multiplicação, como no conto “Petúnia”. A duplicidade do eu, também recorrente na obra do escritor, está presente no mesmo conto:

Fiquei ainda mais aturdido quando descobri que eu já não era um, mas dois: onde ficavam as minhas costas estava superposto um ser perfeitamente idêntico a mim e que enxergava os mesmos objetos que eu estava vendo (Que eu estava vendo? Como eu poderia afirmar se era eu ou o “outro” que estava enxergando as coisas que eu pensava ver?!).<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> MURILO Rubião. Busca desesperada da clareza. In: \_\_\_\_\_. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 4. (Literatura comentada).

<sup>19</sup> Idem. “O mundo tem duas faces”. Cf. anexo C.

<sup>20</sup> Idem. “Eunice e as flores amarelas”. In: MORAES. *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, p. 140-151.

<sup>21</sup> Ibid., p. 145.

<sup>22</sup> Ibid., p. 143.



Como enfatizaremos adiante, quando estudarmos os contos que integram a obra que veio a público, em Rubião os relacionamentos amorosos são sempre inviáveis. Este é o caso de “Noêmia e o arco-íris”, em que a loucura se interpõe à concretização dos sonhos dos namorados; de “Os lábios de Isaurinha” no qual uma rusga absurda põe fim ao relacionamento; de “Reflexões de um zero”, em que o interesse material fala mais alto do que o amor, fato que será repetido em “Elvira e outros mistérios” (o homem parte para conseguir dinheiro para o casamento e a mulher se casa com outro) ou de “O mundo tem duas faces” (Madalena não espera pelo diploma de bacharel do noivo e se casa com um próspero homem de setenta anos). Em “O mundo termina na rua das Magnólias”, Nicolau perde o amor de Sílvia por medo da mulher castradora que o priva dos pequeninos prazeres da vida – o cachimbo, o cinema, o pôquer... Em “Margarida e outras reticências”, a personagem, por uma absurda falência de comunicação, perde o afeto do jardineiro, por quem esperava todas as tardes de sua janela.

Em “Os dois mundos de João Catorze”, há um devaneio do protagonista com três mulheres diferentes: D. Lindoca, Joana e a moça de olhos verdes. D. Lindoca, a dona da pensão, que vê os hóspedes como verdadeiros filhos, é uma figura materna que desperta a ternura e o desejo de aconchego do protagonista (ainda que não se escuse de mirar-lhe os braços). Joana, a mulatinha, copeira da pensão, lhe desperta o apetite erótico. É interessante observar que a mulher negra está associada a realidades obscuras, ao desassossego e ao conflito: “Nessa noite, em seus sonhos, não apareceram canhões, todas as mulheres eram brancas. Brancas também eram as bandeiras. Enfim, descera sobre o seu corpo a paz das noites infinitamente

tranqüilas.<sup>23</sup> A menina de olhos verdes, da rua Pernambuco, que o protagonista conhece de vista e de quem não sabe sequer o nome, tem sua história construída por ele que, afinal, encontra o nome certo para designá-la. Isso ocorre em mais dois momentos dessa etapa da produção do autor. A menina triste que assoma à janela em “O outro José Honório” tem sua história inventada pela fantasia do protagonista que, por fim, acaba descobrindo que ela é vítima da loucura. Em “Eunice e as flores amarelas”, a personagem pinta um quadro da amada transportando para o rosto dela a melancolia de sua alma. A construção ficcional da mulher no próprio universo literário é um procedimento metalingüístico, uma vez que a figura “real” é recriada pela imaginação.

Concluimos dessa etapa da produção literária de Rubião que, nela, encontram-se linhas mestras de procedimentos futuros e que, tateando o caminho, o autor ainda não descobriu como articular a questão do fantástico em sua obra, visto que, das dez narrativas, naquelas em que ele ocorre, ou é justificado através da loucura, ou entra como uma espécie de devaneio ou delírio como em “Eunice e as flores amarelas”, onde ele aparece com mais intensidade.

## 2.4 OS INÉDITOS

No acervo do escritor, encontram-se textos inéditos<sup>24</sup>, escritos em datas bem variáveis, datilografados ou manuscritos e que ficaram inacabados. O mais antigo

---

<sup>23</sup> Cf. anexo C.

<sup>24</sup> Cf. anexo D.

deles, escrito entre 1947 e 1950, é o esboço de uma novela com o nome de “O esgoto (Manoel)”. Helio Pellegrino, em artigo de 1954, no qual traça o perfil de Rubião, declara: “Publicou dois livros de contos, ambos da maior importância: *O Ex-Mágico* e *Estrela Vermelha*. Espera completar, até o fim de sua vida, mais três livros: *Os Dragões*, contos; *O Esgoto* e *A Viagem*, novelas.”<sup>25</sup> Dos três citados, apenas o primeiro foi publicado sob o título de *Os dragões e outros contos*. Quanto às novelas, “O esgoto”, a julgar pelo material que encontramos em seu acervo, não chegou sequer a ter uma primeira redação completa e sobre *A viagem*, nada encontramos.

Manoel, nascido num esgoto, sobe ao mundo dos homens que vivem à luz do sol. As circunstâncias do seu nascimento – já adulto e sem pais – são as mesmas do protagonista do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, coincidindo o ano em que este foi publicado pela primeira vez com a data do roteiro de sua novela. Assim, a idéia de alguém nascer em circunstâncias extraordinárias entra duas vezes em narrativas do escritor. Além disso, Manoel conta histórias mentirosas sobre o mar, procedimento que volta nos relatos do autor com importante significado, como veremos ao longo deste trabalho.

O texto “Cogumelos de metal” foi escrito entre os anos de 1966 e 1972 e, pela extensão, imaginamos tratar-se de um conto. É a história de um recém-nascido que é abandonado numa floresta, com os olhos espetados com dois alfinetes, e que é criado por uma porca. Um dia, como os outros animais, ele é abatido por caçadores. Essa narrativa, impregnada de um lirismo mórbido, foge totalmente ao resto da

---

<sup>25</sup> PELLEGRINO. Espelho dos escritores, *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 5.

produção do autor, sendo, inclusive, o único relato seu em que o protagonista é uma criança.

“O elefante”, criado entre 1966 e 1967, traz um tema freqüente na obra do escritor – a burocracia – e foi concebido na forma de ofícios dirigidos ao “Sr. Diretor”. É um texto altamente irônico que trata da aquisição de um elefante branco para ser o redator (ou colaborador) do *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Aqui o escritor faz coincidir o nome da personagem com o seu próprio nome, tal como faz Jorge Luis Borges no conto “O outro”<sup>26</sup>.

Os rascunhos de “A diáspora”, escritos entre 1979 e 1980, estão contidos em muitas pastas no acervo, fato que nos leva a concluir que a concepção desta história mereceu muita atenção do escritor, que tinha para ela um projeto bem maior<sup>27</sup> do que aquele que acabou sendo realizado – a publicação póstuma, em forma de narrativa curta, que integra os *Contos reunidos*. Além disso, sabemos, por informações colhidas em outras fontes<sup>28</sup>, que houve a perda dos originais.

<sup>26</sup> BORGES, Jorge Luís. O outro. In: \_\_\_\_ . *O livro de areia*. São Paulo: Globo, 2001.

<sup>27</sup> Em entrevista concedida a Maria Luíza Ramos para um número da revista *Europe*, publicada em Paris, em 1982, o autor declara: “Eu lhe dei o título de ‘As diásporas’ [...] porque trabalho aí o tema da emigração. No primeiro conto, assiste-se à dispersão do povo, por causa da destruição de uma ponte. Essa história vai ligar-se à última, em que se encontra esse mesmo povo, mas retornando, depois de ter levado toda sorte de perturbações sociais às cidades vizinhas. O aspecto mais importante dessa história é que não somente a cidade está agora completamente destruída, mas todas as pessoas estão igualmente mutiladas, e seu discurso se reduz a fragmentos de palavras.” (RAMOS, Maria Luíza. Murilo Rubião: texto e metalinguagem. In: PINTO, Julio César Machado; SOUZA, Eneida Maria de. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1. e 2., 1987, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa de Universidade Federal de Minas Gerais, 1987. p.181, v.1).

<sup>28</sup> A publicação do conto inédito só foi possível, segundo depoimento de Vera Lúcia Andrade, graças ao interesse da sobrinha do escritor. Mas há uma singularidade a seu respeito que nos é relatada pela autora: escrito nos anos 70, o escritor perdeu os originais de “A diáspora” num táxi. O precioso manuscrito, apesar da ampla divulgação do fato através dos meios de comunicação, nunca foi encontrado. O autor passou vários anos reescrevendo a história, conforme seu lento processo de criação. Foi somente poucos meses antes de sua morte, em 1991, que ele anunciou a publicação da nova versão, que só ocorreu postumamente. Cf. ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Murilo Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*, p. 273-274. (Pós-fácio).

De todos os inéditos encontrados no acervo, “A ilha” é a narrativa mais recente de Rubião, pois foi escrita entre os anos de 1980 e 1985. É também o texto mais denso do escritor e contém imagens surreais em que o macabro atinge proporções hiperbólicas. É a história de um homem que, após o assassinato da amante, viaja num trem fantasma, onde se depara com a mulher esfaqueada, e, a seguir, chega a uma cidade em ruínas, situada numa ilha, onde só existem velhos.

Nessa narrativa, quando a morta aparece para o protagonista no trem, está vestida apenas com uma capa, que ela abre, silenciosamente mostrando o corpo mutilado, com feridas de onde brota sangue que lhe escorre pelas pernas e chega até o solo. Esta imagem se repete ainda uma vez no conto. É também vestindo apenas uma capa que Botão-de-Rosa, do conto homônimo, comparece diante de seu algoz, libertando-se dela quando lhe oferece o pescoço. Levando em conta que esse conto foi publicado pela primeira vez em 1974, e que os rascunhos de “A Ilha” são de 1979 e 1980, é neste último que a imagem se repete, impregnada de uma morbidez mais intensa. Há igualmente a imagem da cidade arruinada, que será recorrente em Rubião e na qual nos deteremos quando traçarmos o perfil de seus contos.

Como as imagens e as idéias nos pareceram originais, acreditamos que, se o autor tivesse terminado “A Ilha”, submetendo-a a seu processo de reescrita criteriosa, teria obtido um texto de qualidade, no qual o macabro, pouco explorado em nossa literatura, poderia ter recebido elevada elaboração estética.

Concluimos que esse material de arquivo requer estudos, pois contribui para elucidar a obra de Rubião em decorrência da utilização de imagens e de idéias que

se repetiriam em suas narrativas conhecidas. Aí foi possível detectar sua incursão em outros gêneros literários bem como penetrar no *substratum* de sua produção e apreciar a evolução estética que sofreu ao longo dos anos. O escritor deixou também algo por fazer, como os projetos de novelas que nunca concretizou.

## **O Perfil dos Contos**

### 3 O PERFIL DOS CONTOS

O estudo de uma obra literária deve atender ao gênero a que se prende e às peculiaridades de seu universo ficcional. Como declara Ana Maria Lisboa de Mello: “Cada gênero literário pressupõe uma forma de leitura e de abordagem crítica, guiada pela estrutura textual.”<sup>1</sup> Sendo a produção literária de Rubião constituída de contos, é preciso levar em conta os aspectos estruturais constitutivos de uma narrativa, tais como o narrador, as personagens e os eventos que se desenrolam em determinadas contingências espaço-temporais.

Segundo Arrigucci Júnior, a obra do autor mineiro apresenta uma frágil conexão causal e temporal que evolui muito lentamente, ou ocorre um voltar atrás que lembra mais os ciclos naturais do que a linearidade histórica, decorrendo daí uma valorização das partes soltas com a presença de imagens, cuja força potencializa o fragmento. Essas imagens são múltiplas, mas, na verdade, remetem sempre para o mesmo<sup>2</sup>. Como há uma recorrência de imagens, os estudos sobre o imaginário podem contribuir para uma leitura dessa sintaxe imagética, “cujas ligações formam um tecido semântico”<sup>3</sup>. Assim, a estrutura textual condiciona uma

---

<sup>1</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 59.

<sup>2</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 141-165.

<sup>3</sup> MELLO. *Poesia e imaginário*, p. 59.



leitura e produz uma significação. A forma narrativa e sua significação são inseparáveis no universo ficcional.

Mello cita Jean-Pierre Richards, quando este, ao propor um estudo da sintaxe imagética de Mallarmé, diz que o trabalho crítico consiste “em tecer uma teia de aranha, em construir uma rosácea, em edificar uma caixa de ressonância, ou ainda uma gruta cujas paredes nos reenviaria a um centro vazio, mas iluminado – e, se é possível, iluminante”<sup>4</sup>. Assim, numa obra literária, o desenho do imaginário é, portanto, um trabalho de construção da sintaxe imagética textual, em busca do centro a que alude Richards. Tal itinerário, sinuoso e enganador, deve ser percorrido “até o alcance de uma perspectiva interpretativa, uma iluminação”<sup>5</sup>.

Esse traçado pode ser visto também como o de um labirinto que, como realidade concreta ou como sugestão simbólica, é uma construção arquitetônica de estrutura complexa, que visa proteger um centro. Alcançar uma perspectiva interpretativa é chegar ao centro, à iluminação, ainda que provisória, pois impossível é chegar ao desvendamento último de um texto, por serem o mistério e a polissemia condições intrínsecas da obra-de-arte literária.

### 3.1 OS PARADOXOS MURILIANOS

Quando empreendemos um estudo da produção literária do escritor mineiro.

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 59.

<sup>5</sup> Ibid., p. 59.

própria pessoa. Há um Rubião funcionário público, que exerce cargos de destaque, metódico e centrado na realidade empírica tal como ela se apresenta ao limitado olhar racional que não perscruta mistérios. Mas existe também seu duplo, o artista, que, da mesma forma que sua personagem, o mágico – que nasce através do espelho – surge com uma obra literária que, como a superfície duplicadora na Taberna Minhota, mimetiza um universo de ilusões. Tal como o mágico, que não se surpreende com o fato de arrancar do bolso o dono do restaurante, o escritor também não se espanta com o insólito. Em entrevista ele declara: “[...] sou um sujeito que acredita no que está além da rotina. Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico. [...] Quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica.”<sup>6</sup>

No interior de sua obra literária, ele repete o mesmo paradoxo do homem, pois se desdobra, de um lado, na preocupação com o elemento apolíneo de ordem e racionalidade e, de outro, com o irromper dionisíaco da transgressão representada pelo fantástico. O primeiro aspecto se evidencia na profunda preocupação com a linguagem, que o leva a uma constante retomada de suas narrativas que, de livro para livro, aparecem reescritas. Detectando esses dois elementos, Rui Mourão, que compara o autor com Machado de Assis, comenta:

Um aspecto geral comum aos dois escritores é o contraste entre uma linguagem policiada, disciplinada, despojada – rigorosamente enquadrada na lógica gramatical mais cristalina – e uma invenção de mundo fantasista, alucinada e ingovernável. No plano da frase, o escritor está sempre à cata do termo próprio, da precisão substantiva, se excede no uso de elementos de ligação, de desdobramentos explicativos; no plano das unidades superiores à frase, está sempre à procura do vago, da duplicidade significativa, se desmanda no uso de elementos que visam à desconexão, à produção do desconforto e das surpresas chocantes. Parece que o objetivo é o de deixar o leitor pisando ao mesmo tempo no plano do lógico e do

---

<sup>6</sup> MURILO Rubião. Busca desesperada da clareza, p. 3.

ilógico, do verossimilhante e do desconhecido – numa continuada denúncia do que na realidade existe de incongruente e de compósito.<sup>7</sup>

Entretanto, se percebemos, com Mourão, uma dicotomia entre a clareza, a rigidez do léxico e da sintaxe e a ilogicidade do mundo representado, o escritor mineiro vê na permanente busca de clareza e na precisão da linguagem de suas narrativas não um paradoxo capaz de confundir o leitor, mas um aspecto utilitário e funcional que concerne ao fantástico:

[...] uma das coisas que eu queria atingir era exatamente a clareza porque, sabendo que os meus contos eram difíceis, não queria perturbar o leitor com a linguagem [...] Assim, procuro fazer com que o leitor atente apenas para o simbolismo da minha história. As palavras devem ser as mais transparentes possíveis para que o leitor não sinta a sua presença. Elas devem ser instrumentos da minha história, pois o fantástico exige isto. Esta clareza de linguagem é muito pertinente ao fantástico [...]<sup>8</sup>

Quer isso se considere um paradoxo do mundo muriliano, ou se aceitem as razões dadas pelo próprio ficcionista, o fato é que, da forma de composição lúcida, racional e elaborada, emana um universo insólito e perturbador. Todavia esse mundo é instalado no território da cotidianidade, o que nos faz pensar no ensaio de Freud, *Das unheimliche*, traduzido em português como “O estranho”<sup>9</sup>, termo que, segundo o psicanalista, “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> MOURÃO, Rui. Um discípulo de Machado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 14 jul. 1974.

<sup>8</sup> RUBIÃO, Murilo. Auto-retrato. In: NUNES, Sandra Regina Chaves. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996. p. 42.

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. 17. p. 271-314.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 273.

Segundo Arrigucci Júnior, “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”<sup>11</sup>. Assim, o crítico confirma as palavras de Rui Mourão e o que dissemos sobre a presença da cotidianidade, acrescentando a paralisação da surpresa.

### 3.2 O MUNDO DOS SONHOS

Conforme Arrigucci Júnior<sup>12</sup>, o universo muriliano é e não é o do leitor, pois tem afinidade com o mundo dos sonhos, devido à quebra da verossimilhança, no que respeita às leis da causalidade, do tempo e do espaço ou da identidade das personagens. De fato, a aproximação da narrativa de Rubião com o contexto onírico é confirmada pelo próprio autor que diz possuir “uma sedução profunda pelo sonho, pela atmosfera onírica das coisas”<sup>13</sup>.

Às vezes trata-se de um devaneio, como em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Há casos em que o onírico é confirmado pelo próprio autor, que declara que “Epidólia” nasceu de um sonho<sup>14</sup>. Neste conto, no interior do próprio universo ficcional, está sugerida a realidade onírica, já que a personagem está de pijama em

---

<sup>11</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 146.

<sup>12</sup> Ibid., p. 146.

<sup>13</sup> MURILO Rubião. Busca desesperada da clareza, p. 3.

<sup>14</sup> “Epidólia nasceu de um sonho. Acordei às 2 ou 3 horas da madrugada, com aquele sonho na cabeça, que acreditei ser bom. Saí rapidamente do quarto, entrei no escritório e escrevi a história. O personagem já estava com o nome de Epidólia e depois quebrei a cabeça para descobrir a origem. Nasceu com nome latino? Grego? Pesquisei e pesquisei e nada achei. Eu invento muitos nomes, mas Epidólia nunca teria me ocorrido, não fosse o sonho. Nem acho bonito, sabe?” (Ibid., p. 4).

plena via pública. Em alguns momentos, o sonho adquire a forma de um pesadelo noturno, como no caso de “Petúnia”, em que um quadro, do qual escorre tinta, simula o terror da cabeça de Medusa, tornando possíveis as mais aterrorizantes cenas surrealistas, como as rosas negras que brotam do ventre da figura feminina e invadem a casa, e os estranhos rituais noturnos de meninas assassinadas que são gente e flor a um só tempo. Também constituem exemplos significativos, mas que não se esgotam aí, “A casa do girassol vermelho” e “O convidado”. No primeiro, como num sonho remoto, há uma atmosfera estranha de manhã primordial em que as personagens, semelhando a queda de Adão e Eva, vão delinquir contra um Grande Pai. No segundo, numa antevisão da morte, há um clima escuro e um percorrer de labirintos, para os quais o protagonista vai ser conduzido, num intrincado caminho sem volta, por uma inquietante mulher vestida de negro. Constatada a afinidade do discurso literário com o onírico, Arrigucci Júnior compara o leitor de Rubião com o que ele chama de sonhador cúmplice:

[...] o leitor, ao se identificar com o narrador ou com o personagem em que recai o foco narrativo, é levado a assumir o papel de um sonhador cúmplice. Mais precisamente, de alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo que se vê de fora. É que o mediador para o mundo ficcional, sendo parte integrante deste, está até certo ponto distanciado, na posição de quem sonha acordado, com uma lucidez minuciosa que tende a objetivar a experiência que está vivendo e, na maioria dos casos, narrando. Não se espantando, ele nos encaminha para a familiaridade com o insólito, fazendo do mundo de fora uma extensão do de dentro e sugerindo uma continuidade efetiva entre o fantástico e o real.<sup>15</sup>

Esse narrador (ou a personagem em quem recai o foco narrativo) é muito bem apreendido pelo crítico que, com agudeza de espírito, destaca seu papel significativo

---

<sup>15</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 146.

de mediador que, ao introduzir o leitor no universo ficcional, como está lúcido e não se surpreende com nada do que acontece, leva o leitor a uma familiaridade com o insólito, estabelecendo uma relação entre o real e o fantástico, o lógico e o ilógico. Assim, tendo o fantástico sido aceito como elemento do cotidiano, é possível apreender com naturalidade, por mais inusitada que seja, a realidade ficcional – que não deixa de ser também a do leitor – através de uma leitura num nível de maior profundidade.

O detentor da palavra não tem a onisciência do demiurgo das narrativas de cunho mais tradicional, pois, quando não é personagem, estando, portanto, mais distanciado dos fatos narrados, seu conhecimento dos seres e das coisas está limitado ao do protagonista sobre quem recai o foco narrativo. O narrador está submetido à determinada situação absurda, cujo significado desconhece, só lhe restando ir por ela de roldão, sem que ele ou alguém conheça sua origem e real significado. Devido ao enclausuramento absurdo e sem saída, há a necessidade do contraponto do devaneio e da esperança, ainda que tênues, de que nos ocuparemos mais adiante.

Outro aspecto a destacar é a maestria com que o narrador introduz o leitor no universo ficcional<sup>16</sup>, causando-lhe, através das frases iniciais, as mais variadas sensações. Elas vão da nostalgia de um ex-mágico desencantado – “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.”<sup>17</sup> – à iminência de um acontecimento perturbador – “O culpado foi o homem do boné cinzento.”<sup>18</sup> – ou ao

---

<sup>16</sup> Doravante, as notas sobre as narrativas que estão incluídas em *Contos reunidos* (São Paulo: Ática, 1998) constarão apenas do título e da página.

<sup>17</sup> “O ex-mágico da Taberna Minhota”, p. 7.

<sup>18</sup> “O homem do boné cinzento”, p. 71.

impacto de uma catástrofe – “Uma explosão violenta sacudiu a cidade.”<sup>19</sup> Às vezes há apenas o denunciar de uma preocupação – “Ora, aconteceu que vislumbrei uma ruga na sua testa.”<sup>20</sup> Entretanto, como se o narrador desejasse trapacear com o leitor, numa espécie de jogo ficcional, a explosão é apenas uma experiência com fogos de artifício, e a presença de uma simples ruga na testa descamba para absurdos e reiterados assassinatos. Há casos em que a frase de abertura já instala o insólito – “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes.”<sup>21</sup> – ou denota uma situação intrigante – “Da flor de vidro restava somente uma reminiscência amarga.”<sup>22</sup> – ou, ainda, apresenta um nome em que recai a atenção do leitor – “Alexandre Saldanha Ribeiro.”<sup>23</sup> Mas todas elas, em maior ou menor grau, são frases de impacto, denunciadoras da atmosfera da história que vai ser lida e reiteram a maestria com que o narrador introduz o leitor na narrativa que vai ser lida.

### 3.3 OS MOVIMENTOS RECORRENTES

Já assinalamos o paradoxo que há entre o artista e o homem Murilo Rubião, e é reiterado na sua obra, ocorrendo também nas imagens de multiplicidade e esterilidade em que repousa seu mundo de ficção, aspecto já observado por Arrigucci Júnior<sup>24</sup>. O processo de escrita do autor mineiro tem chamado a atenção de

---

<sup>19</sup> “D. José não era”, p. 125.

<sup>20</sup> “Os três nomes de Godofredo”, p. 87.

<sup>21</sup> “Os dragões”, p. 137.

<sup>22</sup> “A flor de vidro”, p. 129.

<sup>23</sup> “A armadilha”, p. 153.

<sup>24</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 150-154.

quantos se debruçam sobre a sua obra. Desde seu primeiro livro, cujos contos foram trabalhados durante anos antes de sua publicação, o escritor, no que aparenta ser uma obsessiva busca de perfeição, reescreve suas histórias que são republicadas em outros livros junto com novos contos que, por sua vez, são retrabalhados para serem publicados em novas coletâneas e assim sucessivamente. O crítico chama a atenção para o tipo de movimento gerado pelo aparente crescimento da obra que, sendo multiplicada, na verdade se reduz: “Mas o movimento parece um tanto ilusório, como se entranhasse uma dificuldade inicial e apenas imitasse o giro recorrente do carrossel em torno do mesmo eixo.”<sup>25</sup>

Desse processo de escrita infinita, que lembra a “Biblioteca de Babel” ou “O livro de areia”, de Borges, interrompido somente pela morte do escritor, em 1991, escaparam narrativas esparsas em revistas e jornais e os textos que não foram concluídos, já focalizados no capítulo anterior. Eles permaneceram no seu acervo, sem entrar no giro do carrossel simbólico mencionado por Arrigucci Júnior. Esse procedimento de Rubião está tematizado em “O edifício” em que, para a interminável construção, uma existência é insuficiente.

O mesmo tipo de movimento recorrente que se verifica no ato de escrever observa-se na temática do escritor, pois a modificação e a metamorfose constituem um tema obsessivo de suas narrativas, de que daremos alguns exemplos significativos.

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 151.



Em “Petúnia”, há uma confusão de nomes que não se fixam em definitivo: Petúnia Mãe ou Petúnia Joana, que, na verdade, diz chamar-se Cacilda, irrita-se com seu marido quando este denomina as filhas de Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica, afirmando que nenhuma delas se chamava Petúnia. Essa confusão de nomes aparece também em “Os três nomes de Godofredo”, cujo protagonista é Godofredo/Robério/João de Deus, e os diversos nomes se relacionam com faces sucessivas de mulheres que, parecidíssimas umas com as outras, vão sendo travestidas de detalhes como a mudança da cor dos cabelos, uma variação na forma das sobrancelhas ou a presença de algum adereço, como um anel no dedo ou um medalhão no pescoço.

Quando observamos a linguagem do escritor, chamam a atenção determinados nomes de personagens, havendo aqui tal multiplicidade que eles mereceriam um estudo à parte. Conquanto, no estudo de cada conto, pretendamos investigar seu significado, achamos pertinente um sumário agrupamento desses nomes. Alguns remetem para aquele lado misterioso, insólito e perturbador do autor e, como não nos foi possível desvendar-lhes o significado, acreditamos que, tal como *Epidólia*, são nomes inventados – *Epsila*, *Sacavém*, *Galimene*, *Gérion*, *Seatéia*, *Margarerbe*, *Jadon*. Outros são compreensivelmente bíblicos como *João*, *Zacarias*, *Simeão*, *Dalila*. Há também os que foram tomados do grego ou da sua mitologia: *Aglaia*, *Éolo*, *Hebe*, *Galateu* (forma masculina de *Galatéia*), *Faetonte*, *Astérope*, *Belisária*. Há nomes mais comuns como *Artur*, *Alfredo*, *Pedro Inácio*, *José Inácio*. E existem também nomes femininos mais eufônicos, pertencentes a mulheres amadas e que contêm idéias de suavidade e doçura como *Marialice*, *Elisa* ou *Débora*, ou de estranheza, como *Bárbara*. Há também designações jocosas, como *Xixiu*, *Nanico*, *Surubi*, *Teleco*, *Pererico* ou *Pink*. Observamos que há um nome que se repete,

*Godofredo*, que aparece com seu apelido *Godô* e também formando um duplo, *Og*.<sup>26</sup> O universo multifacetado do autor nutre-se de tradições diversas e também do seu imperscrutável mundo pessoal, onde, no sonho ou no estado de vigília, ele garimpa os nomes das suas personagens.

Há casos em que a personagem, cujo protótipo é Teleco (“Teleco, o coelhinho”), pode metamorfosear-se em animais. Isto ocorre com Alfredo, do conto homônimo, no qual se reflete, invertida, a mesma situação: a personagem se transforma em porco, verbo e dromedário, para fugir do convívio humano, enquanto Teleco faz o mesmo para agradar as pessoas. Também há um virar e desvirar de gente em planta e até em objeto, como a bolinha negra em que se metamorfoseia Artur (“O homem do boné cinzento”). Há, portanto, uma atmosfera de instabilidade em que permanece dúbia a identidade dos seres. Segundo Arrigucci Júnior, trata-se “de todo um complexo temático que parece estabelecer com o processo de criação um movimento unitário e circular”<sup>27</sup>.

Tal movimento repete-se nas epígrafes bíblicas, que são outra constante na obra do escritor e que muito têm chamado a atenção dos que se debruçam sobre sua produção literária, resultando daí as diferentes formas de abordagem. Em se tratando de Rubião, independentemente do significado particular que possam ter com relação à narrativa a que se prendem, elas têm, na sua obra, um significado global que não pode ser descuidado.

---

<sup>26</sup> No texto inacabado de Rubião, denominado *A ilha*, há uma nota do escritor em que declara que está indeciso quanto à escolha do nome do Prefeito: *Samuel Godolias ou Godô*. Cf. anexo D.

<sup>27</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 151.

Uma epígrafe pertence a um texto a que se prende originariamente e onde possui um determinado significado. Ao ser trazida para um novo contexto, ela aí vai se ligar a outro campo semântico. Como observa Schwartz, “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”<sup>28</sup>.

*O ex-mágico* está dividido em cinco partes – Arco-íris, Mulheres, Montanha, Condenados e Família – e, além de uma epígrafe geral que abarca o livro na totalidade, cada uma das partes é antecedida por uma. Nos livros posteriores, há uma epígrafe para cada um dos contos publicados, procedimento que se mantém em *Contos reunidos*, edição póstuma do conjunto de sua obra.

Em Rubião, todas as epígrafes são bíblicas com a significativa exceção de uma, extraída de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.”– que, juntamente com a de Jeremias, antecede as “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, conto em que se percebe mais claramente a influência de Machado de Assis. Como o escritor declarou várias vezes, é ao autor brasileiro que ele tributa sua grande influência e somente ele foi considerado digno de ocupar um lugar junto à palavra das Escrituras.

Como enfatiza Nelly Novaes Coelho, “desde seu primeiro livro, Murilo abriga em seu universo de ficção a palavra primordial que, profeticamente, ditou os

---

<sup>28</sup> SCHWARTZ. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, p. 4.

caminhos do homem no mundo”<sup>29</sup>. Como declara Gilbert Durand, não é de pouca significação a palavra do Livro Sagrado:

Desde logo, vê-se o papel que desempenha, e que deve desempenhar em uma experiência simbólica autêntica, quer dizer, enriquecedora, a provisão de hormônios simbólicos guardados numa tradição e, mais especificamente, em um livro santo. Hery Corbin demonstrou muitas vezes, [...], a importância do Livro como reservatório energético do Verbo. Isto é verdade com respeito ao Corão, e mais ainda com relação à Bíblia e ao Novo Testamento. [...] O Livro é uma revelação, isto é, a aparição do Verbo enquanto preñez simbólica exemplar, e por isso suprema, através de uma língua, uma escrita, uma cultura.<sup>30</sup>

Estamos cientes do quanto a *Bíblia Sagrada* representa para o escritor, pois ele mesmo tributa ao Livro, entre outros, a sua preferência pelo fantástico: “Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do ‘Dom Quixote’, da ‘História Sagrada’ e das ‘Mil e Uma Noites’.”<sup>31</sup> É, pois, a palavra ficcional do escritor “emanada do Enigma, do Mistério ou do Fantástico que transcende a mera realidade comum e histórica”<sup>32</sup>. Por outro lado, respaldados em suas próprias declarações, sabemos que o escritor foi muito católico, chegou a ser místico, depois se tornou ateu para, finalmente, fixar-se no agnosticismo. Mas há nele uma nostalgia do divino que o fez declarar que desejaria morrer católico. Quando fala do abandono do catolicismo diz:

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.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> COELHO. Murilo Rubião: do mágico ao fantástico. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, p. 8-9.

<sup>30</sup> DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1995. p. 45-46.

<sup>31</sup> MURILO Rubião. Busca desesperada da clareza, p. 3.

<sup>32</sup> COELHO. Murilo Rubião: do mágico ao fantástico. *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 9.

<sup>33</sup> MURILO Rubião. Busca desesperada da clareza, p. 4.

Eis aí o movimento recorrente, unitário e circular de que fala Arrigucci Júnior, confirmado pelo próprio ficcionista, sendo a *Bíblia* “uma espécie de fonte perene onde os argumentos estão sempre à mão, para serem colhidos e reescritos, reatualizados na recorrência perpétua do tempo”<sup>34</sup>. Ela é uma espécie de texto maior que as narrativas murilianas multiplicam.

Schwartz<sup>35</sup>, no interessante estudo que realiza sobre elas, examina-as primeiramente na seqüência em que aparecem em *O ex-mágico*, na sua relação umas com as outras, chegando a descobrir surpreendentes “pontos’ narrativos”<sup>36</sup>, que constituem uma história independente, concluindo que elas representam tematicamente “um espelho redutor dos contos”<sup>37</sup>. Num segundo momento, ele as relaciona com as que ocorrem nos outros livros. Mas, seja qual for a abordagem realizada, as epígrafes bíblicas constituem a chave das narrativas de Rubião, o desvendamento do enigma da obra em seu conjunto e de cada um dos seus contos.

Segundo Arrigucci Júnior, o mesmo princípio estrutural que se observa no processo de escrita e no tratamento concedido aos temas, repete-se na utilização das epígrafes. Há um movimento constante e circular que se multiplica indefinidamente repisando a rotina, que está ameaçado pela esterilidade. E é aí que o crítico detecta o procedimento irônico presente na utilização mesma do Verbo:

Nos limites – princípio e fim – a multiplicação é roída pela ameaça de esterilidade. A Bíblia se transforma num respaldo irônico para essa ameaça, porque acaba sendo reduzida, também ela, a mero meio de eficácia

---

<sup>34</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assobros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 151.

<sup>35</sup> SCHWARTZ. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, 1981.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 3.

duvidosa, para salvar o escritor de falta de inspiração, do horror do princípio estéril [...].<sup>38</sup>

Como tantos dos procedimentos do escritor, também esse aparece tematizado no interior da própria obra literária. Em “Marina, a intangível”, o jornalista, na solidão da madrugada, busca inspiração para vencer a esterilidade da página em branco, mergulhando na fonte perene representada pelo Livro: “De novo abri a Bíblia. [...] O silêncio se desfizera e, mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha certeza de que o tempo retomara o seu ritmo.”<sup>39</sup> Aqui observamos, com Arrigucci Júnior, “uma abolição do valor sagrado do mito, degradado, pela ironia, à mera repetição ritualística do movimento recorrente da narração e do tempo”<sup>40</sup>.

Arrigucci Júnior, valendo-se de pressupostos de Sartre, que afirma que o fantástico é a rebelião dos meios contra os fins<sup>41</sup>, declara que “o princípio fundamental da multiplicação dos meios subverte ironicamente a ordem do mundo, cria o mundo invertido do fantástico, onde não se tem acesso aos fins e os meios se converteram em fins em si mesmos”<sup>42</sup>. Daí o crítico afirmar que para vencer a esterilidade da página em branco, é preciso valer-se do fantástico, como se narrar fosse uma recorrência ao insólito. Em decorrência disso, o mágico será considerado como o protótipo do artista, pois é ele o metamorfoseador por excelência. Resulta daí que o mágico, de tanto multiplicar os meios para fugir da rotina, acaba rotinizando a própria mágica, que, ironicamente, não se mostra diferente do fazer burocrático.

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 152.

<sup>39</sup> “Marina, a intangível”, p. 79.

<sup>40</sup> Ibid., p. 153.

<sup>41</sup> SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Situações I*. Lisboa: Europa-América, 1968. p. 108-126.

<sup>42</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 153.

### 3.4 AS IDAS E VINDAS NO TEMPO E OS ESPAÇOS DEGRADADOS

O tempo da narrativa de Rubião repete esse mesmo movimento cíclico. Valendo-nos, ainda, dos pressupostos de Arrigucci Júnior, observamos, ao invés de uma progressão no tempo, uma reiteração constante do mesmo:

[...] é que cada conto parece ter um caráter exemplar com relação ao conjunto, como se pudesse ser tomado como paradigma para os demais. Independentemente dos livros onde foram publicados pela primeira vez, passam a integrar uma espécie de figura geral, à maneira das múltiplas faces que formam um poliedro. Assim se espelham mutuamente, apesar das variações de argumento, como se fossem permutáveis. [...] Por isso, é possível descrevê-los como se fossem, até certo ponto, reproduções do mesmo e se multiplicassem, repetindo um idêntico modo de formar.<sup>43</sup>

Tal como a palavra emanada da tradição do Livro, a narrativa de Rubião apresenta-se atemporal, com frágil linearidade narrativa. Essa dissolução do tempo histórico está representada no universo de “Marina, a intangível”, quando o jornalista, na tentativa de superar o impacto da página em branco para desencadear o processo narrativo, sabe que as badaladas que ouve são as do relógio inexistente da capela dos capuchinhos. Podemos ver essa paradoxal imagem do relógio inexistente como representação do instante atemporal da criação ou da relativa atemporalidade do próprio discurso ficcional, não rigorosamente sujeito à linearidade histórica. A fonte é o Livro – tradição à qual se ligam os capuchinhos – de onde emana a palavra que sustém a narrativa.

Em alguns relatos, há um vaivém no tempo. Em “Mariazinha” há um voltar atrás de vinte anos para, por assim dizer, corrigir os eventos históricos – a sedução de Mariazinha

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 154.

e as honras episcopais sonhadas por Dom Delfim – mas tudo resulta inócuo. Em “A flor de vidro” há um recuar de doze anos, e a narrativa não progride, reiterando-se, no texto, a imagem de Marialice preenchendo vazios no ambiente e o cumprimento de uma maldição – “Tomara que um galho lhe fure os olhos, diabo!”<sup>44</sup> Em “A noiva da casa azul”, o protagonista vai encontrar a namorada para pedi-la em casamento, mas a moça está morta há muito tempo e as casas de campo estão em ruínas.

Em “A casa do girassol vermelho”, há nítida atemporalidade naquele dia de “alegria desbragada”<sup>45</sup>, que foi o primeiro e o último e em que se comemora a libertação do jugo de um pai castrador. As personagens só se dão conta do tempo histórico após o delírio que havia tomado conta delas: “As horas haviam passado despercebidas, como também se extinguiu o delírio que, desde aquela tarde, nos tomara de assalto. A noite já começara a fragmentar o dia.”<sup>46</sup> Após o desaparecimento do rebelde companheiro “iam-se os anos heróicos da luta contra o velho Simeão”<sup>47</sup>. “A casa do girassol vermelho se dobraria sobre as próprias ruínas.”<sup>48</sup>

Observamos que “A casa do girassol vermelho” é o segundo conto da coletânea *Contos reunidos*, ordem que é estabelecida desde o princípio, quando do lançamento de *O ex-mágico*. Não nos parece isento de significação que, na abertura de uma obra literária, seja apresentado o mágico, o protótipo do artista e, imediatamente, um espaço em ruínas. Desde logo já vem representada a imagem que vai constituir-se no espaço degradado em Rubião.

---

<sup>44</sup> “A flor de vidro”, p. 131.

<sup>45</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 15.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 23.



Arrigucci Júnior, comentando o realce das partes soltas em Rubião, decorrente da frágil concatenação narrativa, afirma que:

Estas [as partes soltas] não desenvolvem propriamente o tema (o que suporia a coesão necessária), mas o representam e a ele aludem, mantendo a unidade de sentido, pela capacidade de espelhamento e presentificação das imagens. A cada parte o todo, refletido, se repete, exprimindo-se mediante a força alusiva dos fragmentos.<sup>49</sup>

O crítico dá como conseqüências desse modo de expressão “o efeito de sonho (...) e a potencialidade alegórica do fragmento”<sup>50</sup>. Por esta razão, há o aspecto fragmentário e fantasmagórico de um mundo como o de uma cidade em ruínas, precocemente envelhecida e gasta. É interessante observar que esta é uma imagem de “A ilha”, onde há a cidade destruída, habitada somente por velhos. Conferindo as datas, vimos que a primeira publicação de “A casa do girassol vermelho” é de 1947, e o texto inédito foi rascunhado entre 1980 e 1985, e concluímos que quarenta anos depois, a mesma imagem de local em ruínas permanece na mente do autor. Na verdade, este é o espaço prototípico de Rubião, que aparecerá em suas nuances de destruição, enclausuramento, invasão e degradação.

Ao que tudo indica, a sensação de enclausuramento tem origem na própria situação geográfica de Minas. Tal aspecto aparece em “Ofélia, meu cachimbo e o mar” em que o protagonista, que é “de um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira”<sup>51</sup>, devaneia à noite com o mar, narrando episódios de sua família de marujos à cachorra Ofélia. Desta forma, o mar constitui-se num local de sonho e de evasão.

---

<sup>49</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 155.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>51</sup> “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, p. 114.

Quanto ao campo, ainda que proporcione idílicas paisagens, aparece sempre conspurcado pela dor e pela violência. Em “A casa do girassol vermelho”, a paisagem, “com os seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo”<sup>52</sup>, que poderia fornecer todos os elementos para uma vida feliz, há o que Antônio Manuel dos Santos Silva denomina de “infernalização do aprazível”<sup>53</sup>, pois os eventos transcorrem numa “manhã quente, queimada por um sol violento”<sup>54</sup> em que as personagens, tomadas por uma “centelha diabólica”<sup>55</sup>, sentem uma “alegria física, desbragada”<sup>56</sup>. Nesse paraíso conspurcado que irrevogavelmente se encaminha para as ruínas, há represálias, violência e morte. Em “A flor de vidro”, repete-se o espaço campestre e até mesmo o nome de uma personagem – Marialice, mas o paraíso carece da presença da mulher amada, e há o cumprimento de uma maldição. Em “Bruma”, o campo é cenário da disputa de irmãos inimigos Og e Godofredo, ainda que o rancor provenha apenas de uma das partes. Também aqui a imagem da mulher ausente preenche os espaços vazios. Na verdade, parece não haver paz para as personagens de Rubião, tal é o que nos faz concluir Alfredo, do conto homônimo, que precisa metamorfosear-se e transpor simbólicos níveis cósmicos para fugir do convívio humano: “Atravessaria outras **cordilheiras**, azuis como todas elas. Alcançaria **vales e planícies**, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. E agora sem a esperança de um paradeiro.”<sup>57</sup>

Está o campo em oposição à cidade, que pode assumir amplas proporções, incluindo o mar e se apresentando como local de uma busca inútil (“Epidólia”), ou

---

<sup>52</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 16.

<sup>53</sup> SILVA, Antônio Manuel dos Santos. Os espaços da solidão. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 526-536.

<sup>54</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 16.

<sup>55</sup> Ibid., p. 17.

<sup>56</sup> Ibid., p. 15.

<sup>57</sup> “Alfredo”, p. 69. Grifo nosso.

reduzir-se ao nível de uma aldeia (“A diáspora”), invadida por forasteiros que poluem seu espaço a ponto de torná-lo um inferno. A cidade é também o local da condenação de Cariba (“A cidade”), de Cris (“A lua”) e de Botão-de-Rosa (“Botão-de-Rosa”) ou de eventos inusitados como uma invasão de dragões (“Os dragões”), ou de um homem que vai emagrecendo até cuspir fogo e desaparecer (“O homem do boné cinzento”).

A casa assume também as mais inusitadas feições, porém ela não é quase nunca um lar, mas um espaço ameaçador. Assim a transformam as ninhadas de filhos de Aglaia (“Aglaia”), ou o terrível quadro da mãe de Éolo (“Petúnia”). Conto exemplar nesse sentido é “O lodo”, em que a personagem tem sua casa invadida pela irmã e o filho mentecapto. Aqui o protagonista tem não só seu espaço de privacidade invadido, mas também o reduto do próprio corpo, de onde brotam chagas de pétalas escarlates – que estão associadas à culpa do incesto. Dela se evadem para ruas, hotéis, restaurantes ou tabernas, os solitários e os banidos. Há momentos em que a casa, por não se constituir num local de preservação da identidade que, aliás, não se fixa, não aparece devidamente determinada, como é o caso de “Os três nomes de Godofredo”, que não consegue identificar onde vive, como não reconhece a(s) esposa(s) e até mesmo seu próprio nome. A construção humana, cuja função básica deveria ser servir de abrigo, assume proporções desmesuradas e sem finalidade conhecida (“O edifício”) ou é paulatinamente desconstruída, encurralando a personagem que já abandonara um lar problemático (“O bloqueio”). Também os restaurantes, que deveriam propiciar momentos agradáveis do desfrutar de iguarias e convívio humano, tornam-se local de aprisionamento e perplexidade (“Os comensais” e “Os três nomes de Godofredo”).

Em resumo, quanto aos aspectos estruturais que constituem uma narrativa, o mundo muriliano apresenta um narrador que é o oposto do demiurgo; personagens solitárias e enclausuradas que penetram numa absurda e inexplicável situação existencial para a qual não há saída; há uma destruição da sucessão causal do tempo e do enredo, e os espaços estão reduzidos a ruínas. Nesse universo degradado, resta o compensador mundo dos sonhos ou do devaneio, no qual assumem relevância, a profusão de cores do arco-íris ou a vastidão do oceano.

# **Literatura e Imaginação**

## **4 LITERATURA E IMAGINAÇÃO**

Em Rubião, precisamos levar em conta a apreensão do real a partir do ângulo do fantástico e segundo a cosmovisão contemporânea. Como já se pretendeu ver a obra do escritor sob a ótica do trágico, julgamos necessários alguns esclarecimentos, para que não se deturpe a visão do autor.

Na sua acepção clássica, o trágico pressupõe, como demonstraremos abaixo, a preservação do sentido de uma ordem que transcende a condição humana. Para estudar a obra do autor sob a ótica do trágico, seria necessário atualizar o significado do termo, ou seja, precisar a noção de um trágico moderno, pois no seu universo ficcional, o sentido do transcendente está obscurecido e colocado em dúvida. Por outro lado, é necessário precisar também a noção de um fantástico moderno que reconduz ao real empírico para criticá-lo.

### **4.1 O IMAGINÁRIO DO AUTOR**

Na obra de Rubião, assumem relevância as imagens recorrentes, como as da multiplicação e da metamorfose que, por sua repetição, acenam para a esterilidade no âmbito da temática e mesmo no processo de escrita. Essas representações

constituem constelações imagéticas de onde emanam figuras obsessivas no universo do escritor, que vão constituir seus mitos pessoais.

O imaginário do escritor leva à escrita fantástica. Não se trata aqui de um fantástico fantasmagórico tão comum no século XIX, cujo caráter exemplar encontramos na obra de Hoffmann, mas de um fantástico século XX, em que assume relevância seu caráter simbólico e alegórico. Nesse aspecto, como já demonstramos, Rubião representa um papel pioneiro no Brasil, tanto que não é compreendido quando do lançamento de *O ex-mágico*, momento em que é visto como um escritor que desperta desconfiança.

Como vimos, quando tratamos de seus primeiros contos, da década de 40, o próprio autor, nesse primeiro momento, não consegue articular a relação entre o real e o fantástico, justificando-o através da loucura ou do delírio. Tendo encontrado seu caminho, ele abre uma perspectiva para a literatura brasileira, que é a vertente do fantástico moderno, porque, até então, os escritores apenas haviam ensaiado algumas incursões na área do insólito.

Uma das marcas do fantástico de sua obra é seu caráter hiperbólico, como detectamos nos inusitados pedidos da personagem Bárbara (“Bárbara”), nos desordenados partos de Aglaia (“Aglaia”), no edifício cuja construção é interminável (“O edifício”), nos “dez, cem ou mil anos” de enclausuramento de protagonistas (“A armadilha”), ou mesmo no seu processo de escrita infinita.

Um aspecto que alguns dos primeiros críticos não conseguiram apreender foi a profunda crítica à realidade empírica, na qual se detecta o absurdo existencial, no

sentido que lhe é atribuído por Albert Camus. André Breton, no Primeiro Manifesto Surrealista, de 1924, declara: “o que há de mais admirável no fantástico é que o fantástico deixou de existir, agora só há a realidade”<sup>1</sup>. Da leitura da obra do autor mineiro, fica-nos a convicção de que o absurdo se encontra no âmbito da própria realidade e não no universo da ficção.

## 4.2 O TRÁGICO E O ABSURDO

O trágico desenvolve-se na Grécia, no século V a.C., quando ocorre a crise do mundo homérico. Com o objetivo de caracterizar a tragédia, levaremos em consideração alguns pressupostos teóricos de Gerd Bornheim, em seu ensaio “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”<sup>2</sup>.

Qualquer estudo da tragédia deve necessariamente começar pela *Poética*<sup>3</sup>, de Aristóteles, que consubstancia a primeira reflexão teórica profunda sobre o gênero. Bornheim, não fugindo à regra, parte das reflexões do filósofo, afirmando que há um ponto que ele não chega a mencionar, a não ser sub-repticiamente – a elucidação da essência do fenômeno trágico. O autor declara que, para investigá-lo, devemos considerar a presença de dois pólos: o herói e o sentido da ordem dentro da qual ele se insere. Esta ordem, que evidentemente diz respeito a categorias históricas e não a essências permanentes, pode ser “o cosmos, os deuses, a justiça, o bem ou

---

<sup>1</sup> “Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora solo hay realidad.” (BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. 4. ed. Barcelona: Labor, 1985. p. 31).

<sup>2</sup> BORNHEIM, Gerd A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática / URGs, 1965.

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.



outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade”<sup>4</sup>. Quando os dois pólos entram em crise, eclode o fenômeno trágico.

A ordem, considerada dessa forma, tem um valor objetivo positivo, e só assim o trágico pode ocorrer; resolvendo-se a situação em termos de conflito e reconciliação. Na Antigüidade Clássica, há a concepção de uma harmonia cósmica que ninguém pode subverter, nem mesmo os deuses; caso isso ocorra, dá-se a *hybris*<sup>5</sup>. O erro no qual incorre o herói não deve ser compreendido segundo a concepção moderna de conflito subjetivo, pois “ele se mantém [...] como objetividade, conseguindo afetar, em consequência, a relação entre deuses e homens, e a própria vida pública”<sup>6</sup>. Além disto, Bornheim afirma que:

[...] não se trata de reduzir a realidade do herói à realidade que o transcende, mas de ver no transcendente a medida do herói: da injustiça se passa à justiça, à harmonia entre homem e valores objetivos, mesmo no caso extremo do sacrifício final do herói.<sup>7</sup>

É por essa razão que, se podemos afirmar que a tragédia, como gênero literário, conheceu seu apogeu em dois momentos da cultura ocidental – a Grécia Antiga e a Europa dos tempos modernos – tragédia propriamente dita só ocorreu no século V a.C. Bornheim, quando menciona Kierkegaard, enfatiza o fato de que “o que lança em crise a tragédia moderna é o deterioramento do sentido de uma ordem objetiva, metafisicamente estável”<sup>8</sup>. Kierkegaard declara que “nossa época perdeu toda definição substancial”<sup>9</sup>, cada indivíduo é entregue à sua sorte, tornando-se seu

<sup>4</sup> BORNHEIM, op. cit., p. 97.

<sup>5</sup> Palavra que, no mundo grego, especialmente no que diz respeito à tragédia, significa “ultrapassamento”, “desmedida”.

<sup>6</sup> BORNHEIM, op. cit., p. 99.

<sup>7</sup> Ibid., p. 113.

<sup>8</sup> Ibid., p. 115.

<sup>9</sup> Ibid., p. 115.

próprio criador, ocorrendo, assim, o fim do trágico na acepção restrita do termo. É o subjetivismo que desvigoriza a tragédia; à proporção que ele progride, o elemento substancial objetivo perde a sua força.

Bornheim cita o caso extremo de Kafka em que “não há [...] a medida que dê a razão de ser da desmedida. Sua obra conclui em ‘uma espécie de mística sem Deus’<sup>10</sup>. A *hybris* não se restringe apenas aos seres do mundo da ficção, mas atinge as dimensões da totalidade do real, não sendo o tão esperado valor ontológico levado em consideração. Assim, resulta que:

A experiência “trágica” fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da “hybris” do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada.<sup>11</sup>

Continuando suas reflexões sobre a evolução do trágico, o autor, após considerar o deslocamento do trágico do plano humano para o plano cósmico, aborda a experiência de antitragédia realizada por Jean-Paul Sartre em *As moscas*, pois “o que na tragédia grega é considerado desmedida, na peça de Sartre se transforma em positividade; e a medida transcendente ou a justiça grega passa a ser fonte de má fé, de desmedida para o homem”<sup>12</sup>.

O filósofo finaliza seu estudo, enfatizando a impossibilidade da tragédia em seu estado puro na contemporaneidade, mas ressaltando que o trágico enquanto experiência inerente ao ser humano ainda pode verificar-se, e que a discussão em torno do problema não perdeu sua atualidade.

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 117.

<sup>11</sup> Ibid., p. 118.

<sup>12</sup> Ibid., p. 120.

Já não se trata de conceber uma medida transcendente que se configura em termos de uma “harmonia preestabelecida”<sup>13</sup>, mas de viver a separação ontológica “debatendo-se para encontrar uma medida que possa colimá-la, mesmo através do desespero”<sup>14</sup>.

Em síntese, a crise de valores no mundo ocidental – exacerbada, sobretudo, na passagem do século XVI para o XVII – desemboca, na contemporaneidade, na cosmovisão do absurdo em que o homem perdeu o sentido último das coisas, concebendo que nada há para além daquilo que o ultrapassa.

Albert Camus<sup>15</sup>, em seu ensaio sobre o absurdo, *O mito de Sísifo*, assegura que é preciso que se leve em consideração a presença desses dois pólos, a respeito dos quais vimos falando até aqui: o homem (fora do espírito humano não pode haver estranheza e, por conseguinte, nem absurdo, pois o animal não perdeu o estado de unidade com a natureza) e o mundo (“o desrazoável silêncio do mundo”<sup>16</sup> estranho e espesso). A nossa época renasce em sistemas paradoxais em que se vê tropeçar a razão e levantarem-se vozes que colocam em dúvida os valores religiosos e uma causa última que dê um sentido à vida, que não se esvai no nada após a morte. Assim, como é um mundo que não se pode explicar, é um mundo que não é familiar. “Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.”<sup>17</sup> Mais adiante, o escritor francês enfatiza: “O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está num nem noutra dos

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 121.

<sup>14</sup> Ibid., p. 121.

<sup>15</sup> CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [19--].(Coleção Enciclopédia).

<sup>16</sup> Ibid., p. 36.

<sup>17</sup> Ibid., p. 19.

elementos comparados. Nasce do seu confronto.”<sup>18</sup> Dessa forma, “a hostilidade primitiva do mundo, através de milhões de anos, regressa até nós. Durante um segundo, deixamos de compreender esse mundo[...]”<sup>19</sup>. Como o homem lhe há de escapar, pelo suicídio ou pela esperança?

Trata-se de um universo sem Deus e sem algo que o transcenda e o justifique, tal como tem sido concebido pelas filosofias existencialistas. Albert Camus, recusando-se a aceitar aquilo que não pode apreender para compreender, nega-se a colocar suas expectativas no que ultrapassa sua condição humana, banindo terminantemente a possibilidade da esperança:

Não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas sei que não conheço tal sentido e que de momento me é impossível conhecê-lo. Que significa para mim um significado fora da minha condição? Só posso compreender em termos humanos. O que toco, o que me resiste, eis o que compreendo. E ainda sei que não posso conciliar estas duas certezas, o meu apetite de absoluto e de unidade e a irredutibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável. Que outra verdade posso reconhecer sem mentir, sem fazer intervir uma esperança que não tenho e nada significa nos limites da minha condição?<sup>20</sup>

Mas o autor deixa claro que a ausência total de esperança não quer dizer desespero; recusa contínua é diferente de renúncia; insatisfação consciente não é a mesma coisa que inquietação juvenil. Não é sem razão que ele intitulou seu ensaio de *O mito de Sísifo* uma vez que tal figura da mitologia grega expressa o sentimento da existência humana.

O mito de Sísifo é um dos mitos centrais da contística de Rubião, de que nos ocuparemos quando tratarmos de seus mitos pessoais, e demonstrarmos que a obra

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 38.

<sup>19</sup> Ibid., p. 25.

<sup>20</sup> Ibid., p. 54.

do escritor está repleta de imagens que exprimem o absurdo da condição humana. Como mencionamos, entre as críticas às quais tivemos acesso sobre a obra do escritor, é José Paulo Paes quem chama a atenção para o fato de ele começar a escrever no período pós-guerra, sob a influência das filosofias existencialistas.

#### 4.3 IMAGENS OBSEDANTES, FIGURAS E MITOS PESSOAIS

Tendo já observado, com Arrigucci Júnior, que na obra de Rubião há um realce das imagens que potencializam os fragmentos, em detrimento da conexão narrativa, vamos investigar imagens obsedantes do autor, das quais emanam figuras que, por sua vez, nos levam aos mitos que, pela repetição com que ocorrem no seu universo ficcional, constituem-se em mitos pessoais.<sup>21</sup>

Um primeiro aspecto que chama a atenção, como mencionamos quando delineamos o perfil dos contos do autor, é a imagética da multiplicação e da metamorfose. Quando comparamos fragmentos de diversos contos do autor, descobrimos, com Arrigucci Júnior, que, num movimento recorrente, a despeito da variação de argumentos, eles repetem sempre o mesmo. Além disso, verificamos que até personagens, com nomes e aspectos diferentes são, na sua essência, a mesma figura. Pretendemos demonstrar isso, comparando, num primeiro momento,

---

<sup>21</sup> Valemo-nos aqui da terminologia de Charles Mauron, ao utilizarmos as expressões “imagens obsedantes”, “figuras” e “mitos pessoais”. O autor dá a seguinte definição de mito pessoal: “On pourrait [...] nombrer ‘mythe personnel’ le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l’image que résiste à la superposition de ses oeuvres.” (MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*: introduction à la psychocritique. 9. tirage. Paris: Librairie José Corti, 1995. p. 209-210).

fragmentos de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias” e “Teleco, o coelhinho”.

As três personagens realizam constantes metamorfoses: o mágico extrai do chapéu ou do corpo os mais diversos animais. A arte de Zacarias propicia a mais variada transmutação de cores, e é como morto que, manifestando uma hipersensibilidade dos sentidos, decorrente do efeito do álcool, ele visualiza a metamorfose de diferentes formas e matizes. Teleco se metamorfoseia, ele próprio, numa infinidade de animais:

Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona.<sup>22</sup>

Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço transmutado em longo braço metálico.<sup>23</sup>

Pelos cantos, a tremar, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento.<sup>24</sup>

Além disso, os três estão ligados às cores. O mágico, quando perde seus poderes, sonha com o arco-íris. No instante da morte de Zacarias, seu duplo nasce numa explosão de fogos de artifício e ele próprio afirma a transmutação da sua vida em cores. Teleco consegue se metamorfosear numa multicolorida ave fictícia:

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício.

<sup>22</sup> “O ex-mágico da Taverna Minhota”, p. 8.

<sup>23</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 31.

<sup>24</sup> “Teleco, o coelhinho”, p. 151-152.

Erguer os rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro.<sup>25</sup>

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listas vermelhas [...] Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.<sup>26</sup>

[...] porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.<sup>27</sup>

Amava as cores e muitas vezes surgia transmudado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.<sup>28</sup>

Através da imagem obsedante da multiplicação e da metamorfose, observamos que, a despeito da diferença de argumento e do aspecto físico, há uma profunda fusão entre eles. Todos são seres solitários. O mágico, que não conheceu infância, pais ou juventude, tem para recordar apenas um passado de três anos de vida. Quando se transforma em burocrata, concentra todo o seu potencial afetivo na figura da estenógrafa que o repele. Além disso, já não tem a mediação do palco, que o ajudava a lidar com as pessoas: “Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam.”<sup>29</sup> Zacarias sofre a perda da identidade, que é colocada em dúvida pelos seus conhecidos – “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”<sup>30</sup> – que fogem dele, julgando-o uma alma penada. É com pungente desconsolo que ele afirma: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.”<sup>31</sup> Teleco tem profunda simpatia pelos seres humanos: “[...] descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo.”<sup>32</sup> Mas, quando ele se transforma

<sup>25</sup> “O ex-mágico da Taverna Minhota”, p. 13.

<sup>26</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 26.

<sup>27</sup> Ibid., p. 32.

<sup>28</sup> “Teleco, o coelhinho”, p. 146.

<sup>29</sup> “O ex-mágico da Taverna Minhota”, p. 12.

<sup>30</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 25.

<sup>31</sup> Ibid., p. 31.

<sup>32</sup> “Teleco, o coelhinho”, p. 144.

num simulacro de homem, o canguru Barbosa, que é amante de Tereza, torna-se difícil conviver com ele, que desperta a irritação e o ciúme do narrador, que não aceita seus hábitos grosseiros e lhe cobiça a mulher. A sua última e frustrada tentativa de tornar-se humano consiste na metamorfose numa criança morta.

Outra aproximação entre eles é a sua ligação com as crianças e os velhos, sobretudo no que diz respeito ao mágico e ao coelhinho. Ainda que o mágico não se emocione com as crianças que vêm aplaudi-lo nas matinês de domingo, ele declara no final da história: “Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas.”<sup>33</sup> Teleco também manifesta a mesma inclinação:

Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas.<sup>34</sup>

Além disso, os três são artistas e hábeis ilusionistas: um é mágico, o outro é pirotécnico, e Teleco é chamado de “malabarista” e, em outro trecho da narrativa, como aquele que “encantava com inesperadas mágicas”<sup>35</sup>, chegando mesmo a trabalhar num circo, quando vivia com Tereza. Há uma frase, em “Teleco, o coelhinho”, que deixa clara a simbiose dos três: “– Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível...”<sup>36</sup> As cores remetem diretamente para o pirotécnico, o circo para o reduto do mágico.

---

<sup>33</sup> “O ex-mágico da Taverna Minhota”, p. 13.

<sup>34</sup> “Teleco, o coelhinho”, p. 144-145.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 151.



Assim, a despeito dos diferentes aspectos das personagens, o mágico, o pirotécnico e o coelhinho constituem uma só figura na obra de Rubião – o artista por excelência – que, em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, não está individualizado através de um nome, o que denota a sua universalidade na obra do autor.

Empreendemos uma rápida amostragem com essas três personagens que, na verdade, é uma só, mas a mesma figura reaparece em outras partes da obra de Rubião. Tal é o caso de Anatólio, de “O homem do boné cinzento”, que também é um hábil ilusionista e que, como veremos adiante, foi visto por Marly Amarilha de Oliveira<sup>37</sup> como o arlequim, que é, pois, também um artista. Por outro lado, nem sempre, da metamorfose, emana a figura de um artista e este é o caso de Alfredo, do conto homônimo, ou das mulheres de “Os três nomes de Godofredo”. Além disso, a mesma imagem do desdobramento das cores está presente, por exemplo, no astro policrômico de “Bruma”.

A metamorfose e a multiplicação que surgem dessas imagens recorrentes, remetem-nos para três mitos muito utilizados pelo autor e que, por isso, denominamos de mitos pessoais – Hermes, Proteu e Sísifo. Hermes é o antecedente mitológico do mágico, que é o artista criador de prodígios. Proteu, que aparece na *Odisséia*<sup>38</sup>, de Homero, é uma entidade mitológica que se metamorfoseia para fugir dos homens. Quanto a Sísifo, ele se faz presente porque a constante metamorfose, no universo do autor, torna-se rotina, ocorrendo perda de sua significação. E Sísifo representa o eterno refazer sem sentido de todas as coisas.

---

<sup>37</sup> OLIVEIRA, Marly Amarilha de. A visita do arlequim de Murilo Rubião. *Travessia*, Florianópolis: Ed. da UFSC, n. 22, p. 128-41, 1º sem. 1991.

<sup>38</sup> HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 60-65.

Há também a multiplicação dos pedidos de Bárbara, mas aqui já estamos diante de outra imagem obsedante de Rubião, que é a da esterilidade. Entretanto, as duas se interligam. Na obra do autor, a esterilidade tem, compreensivelmente, estrita relação com as mulheres, cujo protótipo é Bárbara. Há uma recorrência de imagens em que é focalizado o ventre das mulheres de onde brotam filhos raquíticos ou flores. A imagem da mulher infecunda, que é estéril ou apenas é capaz de gerar um ser minguido, é reiterada na metáfora da flor, que, no mundo muriliano, está ligada à infecundidade. Procederemos a uma investigação dessa imagem focalizando, sobretudo, os contos "Bárbara", "A casa do girassol vermelho", "Petúnia" e "A flor de vidro".

[...] ela ficava escondida por trás de colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo.<sup>39</sup>

Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a surgir as pétalas de um minúsculo girassol vermelho.<sup>40</sup>

[...] no ventre dela nascera uma flor negra e viscosa. Recém desabrochada. Cortou-a pela haste, utilizando uma faca.<sup>41</sup>

Essas imagens florais de infecundidade podem aparecer relacionadas a facas; nesse caso, estão associadas à castração, como ocorre em "Petúnia" e se repete em "O lodo", narrativas em que está sugerido um incesto: "Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos. [...] No lugar despontara uma ferida sangrenta, aberta em **pétalas escarlates.**"<sup>42</sup>

<sup>39</sup> "Bárbara", p. 35.

<sup>40</sup> "A casa do girassol vermelho", p. 24.

<sup>41</sup> "Petúnia", p. 185.

<sup>42</sup> "O lodo", p. 238. Grifo nosso.

A metáfora floral aparece também em “A flor de vidro”, em que se contrapõem as imagens flor azul/flor de vidro: “De lá trouxe-lhe a flor azul.”<sup>43</sup> “Às vezes, pensando ter divisado a flor de vidro no alto de uma árvore, comprimia Marialice nos braços.”<sup>44</sup> A flor azul, como num sonho relatado por Jung<sup>45</sup>, é uma evocação dos líricos amores juvenis de Marialice e Eronides, que estão ameaçados pela esterilidade da flor de vidro.

A imagem do vidro volta a se manifestar em “Agliaia”. Neste conto, Colebra e Aglaia casam-se após o acordo de não terem filhos, pois o protagonista está unicamente interessado no corpo escultural da mulher e no seu dinheiro. O casal vive uma vida de festas e prazeres constantes, em que o ato sexual, em vez de ligar-se à vida, remete para a morte, como detectamos através da seguinte passagem: “Pela madrugada, insaciados, abrigavam-se em casa e prosseguiam o ritual orgíaco até a explosão final do sexo. (O **cemitério de copos e garrafas.**)”<sup>46</sup> Mas, a despeito de todas as precauções, Aglaia engravidou e não houve anticoncepcional, esterilização dos cônjuges, ausência de contato sexual, que impedisse que os filhos nascessem:

Desencadeara o processo e de súbito o nascimento dos filhos não obedecia ao período convencional, a gestação encurtava-se velozmente. Nasceram com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> “A flor de vidro”, p. 131.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>45</sup> Cf. JUNG, C. G. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 89-90.

<sup>46</sup> “Agliaia”, p. 189. Grifo nosso.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 193.

Há, pois, uma hiperbolização da fecundação, remetendo o seu excesso para a mesma idéia de esterilidade, que se fixa, por fim, na imagem das primeiras filhas que nascem com olhos de vidro. Essas imagens recorrentes evidenciam um aspecto essencial da narrativa muriliana, que é a falência do relacionamento amoroso, e fazem surgir uma segunda figura muriliana – a mulher nefasta. Aqui identificamos outro mito pessoal, o de Medusa, a entidade mitológica feminina que petrifica todos aqueles que para ela olharem.

Continuando na busca de imagens obsedantes, detectamos uma seqüência de imagens, que obedecem ao seguinte esquema: o percurso de um labirinto<sup>48</sup>, o fascínio resultante do vislumbre do centro e o enclausuramento final. É o que vamos investigar, tomando imagens recorrentes dos contos “A cidade”, “A armadilha”, “A fila”, “O convidado”, “Os comensais” e “A lua”.

Primeiramente, há um caminho labiríntico que o protagonista percorre extremamente solitário, para onde ele é atraído por alguma razão, que nem sempre é suficientemente esclarecida. Em “A cidade”, Cariba, provavelmente levado pela profissão, viaja num trem em que é o único passageiro, e que pára definitivamente sem que ele chegue à cidade a que realmente se destinava. Descendo do trem, ele empreende um percurso em que sobe e desce até uma cidade desconhecida:

[...] Apanhou as malas e se dispôs a subir as íngremes ladeiras que o conduziriam ao povoado.  
A escalada foi lenta e cansativa.<sup>49</sup>

Caminhou um pouco mais e, do topo da montanha, avistou a cidade, tão grande quanto a que buscava.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> SILVA, Antônio Manuel dos Santos. Os espaços da solidão. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 526-536.

<sup>49</sup> “A cidade”, p. 57.

<sup>50</sup> Ibid., p. 58.

Desceu vagorosamente.<sup>51</sup>

Várias vezes voltou a cabeça, procurando fixar bem a paisagem que deixava para trás. Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho.<sup>52</sup>

Durante todo o percurso, desde as vias secundárias à avenida principal, os moradores do lugar observaram Cariba com desconfiança.<sup>53</sup>

Em “A armadilha”, Alexandre Saldanha Ribeiro percorre um trajeto sinuoso, quando chega para o encontro com um homem grisalho que o espera: “Há dois anos, desta cadeira, na mesma posição em que me encontro, aguardava-o certo de que você viria.”<sup>54</sup> Não sabemos as razões que levam o protagonista a sentir-se atraído pela armadilha, apenas há alusão a um nebuloso passado que envolve uma figura feminina, e somos informados de que o encontro é irresistível: “Também a Alexandre não interessava fugir, porque jamais perderia a oportunidade daquele encontro.”<sup>55</sup> Para avistar-se com a estranha personagem, ele percorre o seguinte percurso:

Desprezou o elevador e seguiu pela escada, apesar da volumosa mala que carregava e do número de andares a serem vencidos. Dez.<sup>56</sup>

Já no décimo pavimento meteu-se por um longo corredor, onde a poeira e detritos emprestavam desagradável aspecto aos ladrilhos. Todas as salas encontravam-se fechadas e delas não escapava qualquer ruído que indicasse a presença humana.<sup>57</sup>

Parou diante do último escritório e perdeu algum tempo lendo uma frase, escrita a lápis, na parede.[...] experimentou a maçaneta, que custou a girar, como se há muito não fosse utilizada. Mesmo assim não conseguiu franquear a porta, cujo madeiramento empenara. Teve de usar o ombro para forçá-la. E o fez com tamanha violência que ela veio abaixo ruidosamente.<sup>58</sup>

Quis voltar ao corredor, a fim de recomeçar a busca, quando deu com um biombo. Afastou-o para o lado e encontrou uma porta semicerrada.

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 58.

<sup>52</sup> Ibid., p. 58.

<sup>53</sup> Ibid., p. 58.

<sup>54</sup> “A armadilha”, p. 155.

<sup>55</sup> Ibid., p. 154.

<sup>56</sup> Ibid., p. 153.

<sup>57</sup> Ibid., p. 153.

<sup>58</sup> Ibid., p. 153.

Empurrou-a. Ia colocar a mala no chão, mas um terror súbito imobilizou-o: sentado diante de uma mesa empoeirada, um homem de cabelos grisalhos, semblante sereno, apontava-lhe um revólver.<sup>59</sup>

Em “A fila”, o protagonista vem de uma cidade do interior, determinado a falar com o gerente de uma companhia a respeito de sigiloso assunto de terceiros. Ele vai emaranhar-se nos meandros da fábrica e de uma extensa fila, tendo sua senha sempre alta e jamais conseguindo entrevistar-se com o Gerente:

Não vacilou entre os dois portões do edifício, escolhendo o que lhe pareceu ser o da entrada principal. Dentro do prédio percorreu diversos corredores, detendo-se com freqüência para ler os letreiros encimando as portas, até encontrar a sala de gerência da Companhia.<sup>60</sup>

Pode chamar-me de Damião – acrescentou, pedindo-lhe que o acompanhasse pelo corredor, onde ficavam os candidatos a audiências, dispostos em extensa fila. Os dois caminharam ao longo dela, desceram uma escada de ferro que dava para a parte externa da fábrica.<sup>61</sup>

Conduziu-o ao primeiro andar da fábrica e, no final de um extenso corredor, entraram numa saleta.<sup>62</sup>

Pererico desconfiou do olhar de Damião, ao afastar-se, percebendo nele a malícia. A suspeita se confirmaria ao receber um cartão de número desproporcional à importância da pessoa com quem iria falar. – Escapava de uma fila e caía noutra.<sup>63</sup>

Em “O convidado”, José Alferes recebe pelo correio um convite para uma estranha festa em que dia, hora e local não estão determinados. Decidido a participar do evento, acaba percorrendo vários labirintos – para chegar até o local onde ele se realiza, para se movimentar dentro da casa e, finalmente, para tentar fugir:

---

<sup>59</sup> Ibid., p. 154.

<sup>60</sup> “A fila”, p. 195.

<sup>61</sup> Ibid., p. 196.

<sup>62</sup> Ibid., p. 203.

<sup>63</sup> Ibid., p. 203.

Rodaram durante meia hora, passando por residências ricas, de arquitetura requintada ou de mau gosto. Detiveram-se ao deparar um sobrado mal-iluminado e meio escondido por muros altos.<sup>64</sup>

A notícia da presença de um falso convidado na festa circulara rápida, o que permitiu a Alferes atravessar sem ser importunado os últimos salões e chegar aos fundos da casa. Uma leve brisa refrescou seu rosto alagado pelo suor. Vinha do parque, onde numerosas pessoas em trajes de passeio se reuniam em bandos dispersos entre árvores e bancos dos jardins. Estes se projetavam pela propriedade adentro, separados uns dos outros, a espaços regulares, por sebes de fícus cortadas em estreitas passagens.<sup>65</sup>

Pelos seus cálculos, bastaria caminhar um quilômetro para chegar à parte mais habitada do bairro, onde encontraria condução fácil. Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra um muro. Seguiu encostado a este durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, teve a impressão de que se embrenhara num matagal. Daí por diante, perdeu-se. Ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos.<sup>66</sup>

Os pés sangravam. Aflito, buscando na escuridão luz de casa ou de rua que o orientasse, desequilibrou-se e rolou por um declive. Ao levantar-se, avistou bem próximo, frouxamente iluminado, o edifício que há pouco deixara.<sup>67</sup>

Em “Os comensais”, a personagem freqüente, todos os dias, um restaurante em que os companheiros de refeitório “permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos”<sup>68</sup>. A comida permanece intocada, enquanto os garçons, verdadeiros autômatos, repõem constantemente os alimentos. Jadon faz inúteis tentativas de surpreendê-los, chegando em horas matinais ou permanecendo no local até altas horas da noite, até que um dia, vê entre os convivas sua namorada na adolescência, que tem o mesmo aspecto de trintas anos atrás. Há um momento em que ele sente a premência de fugir do local aonde viera tantas vezes, motivado pela excelência dos vinhos e da comida. Este é o instante em que se vê aprisionado no labirinto:

Rapidamente ganhou o corredor, rumo à porta principal. Verificou, com certa surpresa, que, no lugar onde ela deveria estar, uma parede lisa vedava-lhe a passagem. Retrocedeu célere, julgando que possivelmente se

<sup>64</sup> Ibid., p. 215.

<sup>65</sup> Ibid., p. 217.

<sup>66</sup> Ibid., p. 221.

<sup>67</sup> Ibid., p. 221.

<sup>68</sup> “Os comensais”, p. 253.

desorientara. Também não a encontrou no lado oposto. Retornou várias vezes ao ponto de partida e tinha a impressão de que não saíra do lugar. Indo e vindo, gastou excessiva energia antes de lembrar-se do refeitório. Lá encontraria uma saída para os fundos do prédio. Agora era o salão que ele não achava. Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua. Nada, além do corredor.<sup>69</sup>

Em “A lua”, todas as noites, Cris realiza estranhos passeios, que não o levam a um destino determinado e é perseguido pelo narrador da história que, numa determinada noite, vai assassiná-lo. O narrador nada diz acerca das razões desta perseguição, além das seguintes palavras: “Sólida, porém, era a minha paciência e eu nada fazia senão vigiar os passos de Cris.”<sup>70</sup> Aqui reitera-se a mesma imagem do labirinto:

A profunda escuridão que nos cercava e a rapidez com que, ao sair de casa, ganhava o passeio jamais me permitiram ver-lhe a fisionomia. Resoluto, avançava pela calçada, como se tivesse um lugar certo para ir. Pouco a pouco, os seus movimentos tornavam-se lentos e indecisos, desmentindo-lhe a determinação anterior. Acompanhava-o com dificuldade. Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro, forçando-me a enervantes recuos.<sup>71</sup>

Partindo da sua casa, descia dez quarteirões em frente, virando na segunda avenida do percurso. Dali andava pequeno trecho, enveredando imediatamente por uma rua tortuosa e estreita. Quinze minutos depois atingia a zona suburbana da cidade, onde os prédios eram raros e sujos.<sup>72</sup>

Assim, em todas as narrativas comentadas, há um percurso labiríntico, no qual a personagem é aprisionada através de uma armadilha ou em decorrência de uma absurda determinação própria. Em “A cidade”, Cariba é atraído pela cilada das casinhas brancas, que foram fechadas para que ele descesse à cidade. Em “A armadilha” há alguém no alto do prédio que espera Alexandre, imóvel numa cadeira, há dois anos. Aqui o protagonista vem espontaneamente, seduzido por uma obscura

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 262.

<sup>70</sup> “A lua”, p. 133.

<sup>71</sup> Ibid., p. 133.

<sup>72</sup> Ibid., p. 134.



força interior. Em “A fila”, Pererico chega à cidade grande para resolver assunto alheio. Em “O convidado”, há a sedução pelo mistério, já que a convicção de que o convite para a estranha festa partira de Débora, a vizinha pela qual José Alferes se sente atraído, logo se desfaz, ao saber que ela viajara. Em “Os comensais”, a personagem se distrai com a excelência da comida e da bebida e, numa noite de bebedeira, acordando de madrugada, percebe a aterradora verdade de que todos moravam no refeitório e, intuindo o aprisionamento, tenta evadir-se. Em “A lua” há uma perseguição absurda em que nada é dito a não ser que seu perseguidor possuía sólida paciência.

O objetivo desse intrincado caminho é proteger um centro, que facilmente é detectado no universo muriliano, no qual ele pode representar a revelação de algo que vem de uma instância superior ou significar fascínio ou desvendamento de algum mistério. Em “A cidade” diz respeito a uma ânsia de plenitude, representada por belas mulheres que, segundo o ângulo de visão do protagonista, o aguardam na cidade desconhecida. Em “A fila” ele está simbolizado pela figura do inatingível Gerente. Em “A armadilha” é um encontro que, por alguma razão, não pode ser adiado. Em “O convidado” e “A lua” corresponde à morte, que é o fim de todos os emaranhados caminhos terrenos. Em “Os comensais”, consiste no desvendamento do enigma de seres inertes e atemporais.

Das seis narrativas investigadas, em três há a expectativa da chegada daqueles que percorrem o labirinto ou de supostos duplos seus. Em “A armadilha”, há o homem que espera por Alexandre. Em “A cidade”, o perigoso delinqüente, cujo hábito é fazer perguntas, precisaria aparecer para libertar Cariba. E, em “O convidado”, há um suposto homenageado que não chega, com o qual José Alferes é

confundido, e sem sua presença a festa não pode começar. Embora não haja aqui uma simetria perfeita, pois, nas outras, ninguém é esperado, a ocorrência desse aspecto é significativa:

O homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade.<sup>73</sup>

[...] – Nunca você poderia calcular que eu chegaria hoje, se acabo de desembarcar e ninguém está informado de minha presença na cidade.[...]  
– Nada adivinhei. Apenas esperava a sua vinda. Há dois anos, desta cadeira, na mesma posição em que me encontro, aguardava-o certo de que você viria.<sup>74</sup>

Tentava desviar a conversa, falando de homem esperado, aquele que daria sentido à recepção. Respondiam com evasivas: não o conheciam, ignoravam o seu aspecto físico, os motivos da homenagem. Sabiam, entretanto, que sem ele a festa não seria iniciada.<sup>75</sup>

Observamos, em alguns contos mais claramente, que a chegada ao centro propicia fascínio que, no universo muriliano, relaciona-se aos olhos, e, na maioria das vezes, constitui-se numa espécie de atração pelo abismo:

Rendido ao encanto da prostituta que, por seu lado, trazia os olhos fixos nele, o forasteiro não ouvia o que ela falava.<sup>76</sup>

A sensação de medo fora passageira e logo substituída por outra mais intensa, ao fitar os olhos do velho. Deles emergia uma penosa tonalidade azul.

[...] Alexandre não deu mostras de ter ouvido, fascinado com o olhar de seu interlocutor.<sup>77</sup>

Os seus olhos brilhavam como que umedecidos pela neblina que começava a cair.

[...] algo de inquietante emanava de Astérope. Da excessiva beleza ou do brilho dos olhos?<sup>78</sup>

Penetrou na ante-sala da gerência algo emocionado. Em frente à sua mesinha, Damião, trajando terno escuro, acolheu-o sem o costumeiro sorriso. Os olhos pareciam ter perdido o brilho, o rosto demonstrava cansaço.<sup>79</sup>

<sup>73</sup> “A cidade”, p. 62.

<sup>74</sup> “A armadilha”, p. 154-155.

<sup>75</sup> “O convidado”, p. 218.

<sup>76</sup> “A cidade”, p. 60.

<sup>77</sup> “A armadilha”, p. 154.

<sup>78</sup> “O convidado”, p. 218-219.

<sup>79</sup> “A fila”, p. 208.

No momento em que mais se empenhava em arrastá-la, um gesto brusco seu lançou para trás a cabeça de Hebe e as suas pálpebras, movendo-se como se pertencessem a uma boneca de massa, descerraram-se.<sup>80</sup>

Afastei-a de mim, e, abaixando-me, contemplei o rosto de Cris. Um rosto infantil, os olhos azuis. O sorriso de massa.<sup>81</sup>

Em “A cidade”, é a prostituta Viegas que efetiva o enclausuramento de Cariba e ele se deixa seduzir por ela no centro do labirinto, de onde não mais se poderia evadir: “Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho.”<sup>82</sup> Em “A armadilha”, na hora do encontro fatal, no centro da simbólica construção, local onde o homem está sentado com o revólver na mão, há um fascínio pelo infinito, pois os olhos azuis do seu interlocutor lembraram-lhe uma viagem que fizera por mar. Aqui também a fuga é impossível, e a situação é ainda mais drástica, pois as janelas estão recobertas por telas de aço que não permitem o suicídio; a porta, que também é de aço e não pode ser arrombada, teve a sua chave jogada por baixo dela e não há vizinhos para acudir aos gritos de Alexandre. O final é hiperbólico: “– Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos”<sup>83</sup>. Em “O convidado”, é Astérope que vai conduzir a personagem pelos jardins da morte, cuja impossibilidade de retorno está expressa na própria epígrafe do conto. Em “Os comensais”, há o fascínio por Hebe e também não há retorno. Nesse conto, que lembra os fantasmagóricos autômatos de Hoffmann, as figuras sem identidade parecem ser, na verdade, mortos cujo rol a personagem vai engrossar no final. Das seis narrativas, apenas em “A fila” o protagonista consegue evadir-se, mas lhe é vedado o acesso ao centro do labirinto, permanecendo apenas na ante-câmara, já que Damião, que é um guardião do umbral, nunca permitiria que

---

<sup>80</sup> “Os comensais”, p. 262.

<sup>81</sup> “A lua”, p. 135.

<sup>82</sup> “A cidade”, p. 58.

<sup>83</sup> “A armadilha”, p. 157.

Pererico nele penetrasse<sup>84</sup>. Assim, identificamos a imagem obsedante do labirinto, de onde emana a figura do enclausurado, que constitui outro mito pessoal de Rubião, que é o de Teseu e o Minotauro.

#### 4.4 A MITOLOGIA DO ESCRITOR

Como detectamos imagens no universo de Rubião que projetam figuras constitutivas de mitos que, por sua recorrência, constituem seus mitos pessoais, estudaremos quatro personagens míticas – Hermes, Sísifo, Proteu e Medusa – focalizando-os tal como se apresentam na tradição. Além disto, nos deteremos nas imagens míticas do uroboro e do labirinto.

Hermes é uma divindade grega, filha de Zeus com Maia, uma das plêiades, e que foi concebida no interior de uma caverna. Conforme Garagalza<sup>85</sup>, este pequenino deus representa uma natureza intermediária, pois teve acesso ao Olimpo sem renunciar às suas origens ctônico-demoníacas de titã. É, portanto, capaz de estabelecer comunicação entre os contrários, representando sua harmonia.

---

<sup>84</sup> Negada pelo autor e apontada pela crítica, a semelhança de Rubião com Kafka é surpreendente se compararmos “A fila” com “Perante a justiça”, do autor tcheco. Neste conto há um porteiro que guarda a porta da justiça (como Damião impede o acesso ao Gerente). Os dois protagonistas vêm da província. O porteiro de Kafka diz ser poderoso, ainda que o menos importante dos porteiros, Damião também faz alusão à relatividade do seu poder. Ambos não conseguem transpor o umbral: em Kafka, a porta é destinada apenas àquele homem e, em Rubião, Pererico é o único que não consegue penetrar na sala do Gerente. Há um tempo de espera pelo acesso a uma instância superior que, em Kafka, consiste numa vida inteira e, em Rubião, apenas em algum tempo. (KAFKA, Franz. *Perante a justiça*. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÔNAI, Paulo. (Orgs.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial. Após-guerra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 10, p. 368-369).

<sup>85</sup> GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 36-37.

Como sábio, Hermes está ligado aos processos criativos, pois, mal acabado de nascer, construiu a lira de sete cordas e a flauta de Pã. Criou também um tipo muito especial de aladas sandálias de ouro, que lhe permitiam transitar com velocidade através dos três níveis cósmicos. Além disso, “esfregando um ramo de louro e um de romãzeira, produziu o ‘sopro quente’ [...] a fagulha inflamável e benéfica da chama”<sup>86</sup>. Por outro lado, está associado ao engodo e ao embuste, já que, na primeira noite de sua vida, furtou cinquenta vacas do rebanho do deus Apolo e, através dos tempos, muitos foram os roubos que a ele foram atribuídos: “o tridente de Posêidon, a espada de Ares, o arco e as flechas de Febo, a forja de Hésteto, o cinto de Afrodite”<sup>87</sup>. Em troca da flauta de Pã, recebeu de Apolo ensinamentos sobre a arte da adivinhação, e o caduceu, que é uma varinha em que se entrelaçam duas serpentes aladas, que simbolizam as energias contrárias que se harmonizam em torno do eixo do mundo (*axis mundi*). Hermes tornou-se o mensageiro preferido dos deuses devido à rapidez de suas sandálias aladas, que lhe permitiam mover-se bem nas trevas, não se perder nas encruzilhadas e transitar pelos três níveis cósmicos. Ele é o Mercúrio romano e tem relação com a divindade egípcia Thot. Hermes Trimegisto é tido como uma divindade mítico-lendária não obstante alguns místicos o verem como figura real, e a ele ser atribuída a autoria da *Tábua de Esmeralda* (*Tabula Smaragdina*)<sup>88</sup> e dos ensinamentos contidos no *Corpus Hermeticus*.

Como descendente mitológico de Hermes, o Mago é espírito altamente ambíguo. Se, como sábio, está ligado aos acontecimentos mágicos e parapsicológicos e à

---

<sup>86</sup> CITATI, Pietro. *Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 376.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>88</sup> Atualmente se acredita que a *Tabula Smaragdina* data do século VI-VIII d.C. e que foi divulgada no Ocidente cristão a partir do século XIV, através de traduções feitas a partir do árabe. Cf. ROOB, Alexander. *Alquimia & misticismo*. Köln: Taschen, 1997. p. 8.

criatividade, dizendo respeito ao que Jung chamou de “arquetipo do milagre e arquetipo do efeito mágico”<sup>89</sup>, como embusteiro pode ser encontrado em feiras de aldeia, fazendo desaparecer o dinheiro de uma atônita platéia<sup>90</sup>.

*O ex-mágico* é o livro de estréia de Rubião, e o conto que lhe dá nome é o primeiro da série dos quinze então publicados. Acreditamos que o lugar que essa narrativa ocupa na obra não é arbitrário, pois há estrita relação entre o significado do número 1, ao qual está ligado o Mago, e o poder criativo.<sup>91</sup> É dessa forma que o primeiro conto, do primeiro livro do autor, tem como personagem a figura do mágico que, simbolizando o poder de criar, abre caminho para que a obra literária se manifeste na sua diversidade.

A criação poética emana das profundezas do inconsciente, onde todas as coisas são Um, juntando-se a multiplicidade na unidade, tal como reza a *Tábua de esmeralda (Tabula Smaragdina)*: “E como todas as coisas emanam do Uno, da meditação do Uno, assim também todas as coisas nasceram desse Uno por adaptação.”<sup>92</sup> O mágico criado pelo autor parece dizer-nos que:

Transformando um objeto ou elemento em outro, revela [...] que debaixo das “dez mil coisas”, todas as manifestações são uma só; todos os elementos são um só; e todas as energias são uma só. O ar, é fogo, é terra, é coelhos, é pombos, é água, é vinho, é UM.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> NICHOLS, Sallie. O Mago: criador e embusteiro. In: \_\_\_\_\_. *Jung e o Tarô*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 62.

<sup>90</sup> Ibid., p. 62.

<sup>91</sup> O Mago é o trunfo número 1 do Tarô, que dá início à jornada arquetípica representada pelos 22 arcanos maiores, estando, portanto, ligado ao Uno, ao “princípio criativo único” que está por trás da diversidade. (Ibid., p. 60).

<sup>92</sup> ROOB, op. cit., p. 9.

<sup>93</sup> NICHOLS, op. cit., p. 60.

Assim, a figura do mágico, central no universo de Rubião, está associada a personagens de outros contos, e encontra em Hermes seu antecedente mitológico.

Segundo o relato mitológico, Sísifo, primeiro rei de Corinto, conseguiu por duas vezes enganar a Morte. Sendo testemunha do rapto de Egina, filha do rio Asopo, efetuado por Zeus, contou o fato ao deus-rio em troca da concessão de uma fonte. Quando o pai dos deuses soube do ocorrido, enviou Tânatos para punir o imprudente, que, todavia, conseguiu aprisionar a Morte. Como o Hades tornou-se devastado e vazio, já que a Morte deixara de atuar no mundo, foi solicitado a Hércules que libertasse a funesta divindade, que, ao ver-se livre, requisitou Sísifo. Mas este, usando mais uma vez os seus ardis, obteve de sua esposa Mérope a promessa de que seu corpo ficaria sem sepultura, exposto em lugar central. Chegando ao mundo dos mortos em sacrilégio, porque insepulto e sem passar pelos rituais fúnebres, Sísifo obteve de Hades a permissão de retornar a Terra para punir sua mulher. Mas, aqui chegando, ao ver novamente o mar, as montanhas e a vida em sua multiplicidade e variedade, esqueceu-se da promessa feita ao deus e viveu durante muitos anos, até que foi levado à força para o Tártaro, onde um suplício eterno lhe havia sido preparado: ele deveria, sem descanso, empunhar um imenso bloco de pedra que, depois de chegado ao topo da montanha, tornava a rolar e tinha de ser reconduzido e, assim, para sempre.

Como mencionamos, o mito de Sísifo é interpretado como o eterno (re)fazer, sem sentido, de todas as coisas e constitui um dos mitos centrais em torno do qual se estrutura o universo de Rubião. Um mágico que exerce seu ofício, de maneira maquinal e com fastio, acaba por aderir ao suicídio lento do fazer sem sentido da rotina burocrática (“O ex-mágico da taberna Minhota”). Uma mulher vem e vai

indefinidamente sem que o homem que a ama chegue jamais a lhe declarar seu amor (“Elisa”). Mulheres vão aparecendo e desaparecendo, todas com feições parecidas umas às outras e vão sendo mortas sem razão pelo protagonista (“Os três nomes de Godofredo”). Uma personagem passeia sem uma meta definida todas as noites, colhendo objetos a esmo e jogando-os fora antes de terminar o passeio, e é assassinada sem motivo pelo seu perseguidor (“A lua”). Um homem executa todos os dias estranhos rituais – desenterrar as filhas, retocar a maquiagem do retrato da mãe e arrancar as flores negras que invadem a casa (“Petúnia”). Um edifício imenso, cuja finalidade todos ignoram, é construído e cresce desmesuradamente, mesmo depois que o engenheiro exorta os operários a parar a obra, mas eles continuam a trabalhar febrilmente sem remuneração (“O edifício”).

Quando Camus estuda o mito de Sísifo, traz à luz uma questão de suma importância: ao imaginar Sísifo no seu esforço para impulsionar o imenso bloco de pedra montanha acima e, a seguir, vê-lo rolar novamente para a planície, ele se detém num ponto – quando Sísifo, ao se dirigir para baixo, faz uma pausa e respira – que corresponderia ao seu momento de consciência. Dessa forma, o fato de ser consciente possibilita que ele participe do seu processo de condenação. O escritor acrescenta que “a própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz”<sup>94</sup>.

Schwartz acredita que o herói de Rubião nunca poderá ser imaginado como um “Sísifo feliz”, porque “ele se mostra duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez. Esta é, ao contrário, o meio pelo qual a

---

<sup>94</sup> CAMUS, op. cit., p. 116.



personagem se desarticula, irrecuperavelmente, do seu contexto”<sup>95</sup>. Segundo o autor há, no escritor mineiro, uma “radicalização do absurdo”<sup>96</sup>.

Entretanto, se o que existe no universo de Rubião é uma “radicalização do absurdo”, como quer o autor de *Murilo Rubião*: a poética do uroboro, seu herói (na verdade anti-herói) é absurdo e não, trágico, no sentido estrito do termo. Por outro lado, se uma característica essencial do sentimento do absurdo é a ausência de esperança, acreditamos que isso não ocorre no mundo de Rubião, não havendo, portanto, uma “radicalização do absurdo”.

O mito do eterno refazer de todas as coisas leva-nos a um símbolo já explorado por Schwartz na obra de Rubião – o do uroboro, a serpente cósmica que morde a própria cauda. Ele é muito freqüente entre os alquimistas, constituindo-se no arquétipo do eterno retorno.

Segundo Borges<sup>97</sup>, sua aparição mais famosa ocorre na mitologia escandinava, na *Edda Prosaica* ou *Edda Menor*, na qual a serpente *Jörmungandr* foi atirada ao mar e cresceu tanto que rodeou a terra, passando a morder a cauda. Ela “simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma [...] contém ao mesmo tempo as idéias de movimento em torno de si mesma, de continuidade, de autofecundação e, em conseqüência, de eterno retorno”<sup>98</sup>. No uroboro, os opostos se unem:

a cabeça está numa extremidade e a cauda na outra. São uma coisa só mas têm um aspecto oposto e, quando a cabeça e a cauda, os opostos, se

<sup>95</sup> SCHWARTZ. *Murilo Rubião*: a poética do uroboro, p. 23.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>97</sup> BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 165-166.

<sup>98</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 922.

juntam, nasce um fluxo a que os alquimistas chamam de água mística ou divina, [...] descrita como o significativo fluxo vital.<sup>99</sup>

Como, ao morder a própria cauda, ela perfaz um círculo, podemos estabelecer a analogia dessa figura geométrica com a serpente:

A forma circular da imagem deu lugar a uma outra interpretação: a união do mundo ctônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo. Essa interpretação seria confirmada pelo fato de que o uroboro, em certas representações, seria metade preto, metade branco. Significaria assim a união de dois princípios opostos, a saber, o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o “Yang” e o “Yin” chinês, e todos os valores que esses opostos comportam.

Uma outra oposição aparece numa interpretação em dois níveis. Ao desenhar uma forma circular, a serpente que morde a própria cauda, rompe com uma evolução linear e marca uma transformação de tal natureza que parece emergir para um nível de ser superior, o nível do ser celeste ou espiritualizado, simbolizado pelo círculo. [...] Mas essa interpretação ascendente repousa apenas na simbologia do círculo, figura de uma perfeição celeste. Ao contrário, a serpente que morde a própria cauda, que não pára de girar sobre si mesma, que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, o “samsara”, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior: simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte.<sup>100</sup>

O homem que está consciente da sua finitude, que permanece preso ao movimento da vida e da morte, é o homem uroboro. No universo de Rubião, as personagens estão encerradas num ciclo de vida e morte, em que são executados atos sem sentido, dos quais não podem escapar. Constitui-se metáfora dessa situação existencial, a imagem que ocorre em “Os comensais”, quando Jadon tenta fugir do espaço do restaurante, e a porta desaparece.

Num mundo em que há uma nostalgia do divino, e as relações amorosas são irrealizáveis, transita um Sísifo, um “homem uroboro”, como afirma Schwartz, que,

<sup>99</sup> FRANZ, Marie Louise von. *Alquimia: introdução ao simbolismo e à psicologia*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 150.

<sup>100</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 922-923.

uma vez encerrado na roda da existência, só lhe resta a repetição enfadonha de atos absurdos. Até mesmo o tempo não segue a sua linearidade histórica, pois apresenta recuos e avanços com coisas que se fazem e se desfazem indefinidamente. O próprio processo de escrita de Rubião parece perfazer a figura do uroboro, pois volta sempre às mesmas histórias, retomadas constantemente ao longo de sua carreira literária.

Mas a imagem do uroboro pode também ser interpretada como a união do mundo celeste (representado pelo círculo) e do mundo terrestre (simbolizado pela serpente). Neste sentido, podemos reconhecer no universo de Rubião uma busca do uno.

O ato de reescrever as mesmas narrativas consiste num percurso infinito que não avança (ou avança muito lentamente), mas gira sempre em torno de si mesmo. O uso constante das epígrafes bíblicas, porém, leva-nos a pensar que as citações das Escrituras constituem-se numa escrita maior – conectada ao uno – cujo objetivo é (des)velar o sentido último dos contos de Rubião, que se constituem numa escrita menor.

Quando o escritor mineiro publicou *O ex-mágico* utilizou, além das cinco epígrafes que correspondem a cada uma das partes, uma epígrafe que englobava a obra na sua totalidade. Só posteriormente passou a fazer uso de uma para cada conto. Se considerarmos a primeira e a última que utilizou<sup>101</sup>, podemos chegar a conclusões esclarecedoras.

---

<sup>101</sup> Levamos em consideração o conto “A diáspora”, que permaneceu inédito até depois da morte do escritor.

E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco.<sup>102</sup>

E eles saberão que eu sou o Senhor quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países.<sup>103</sup>

Assim, a sua produção literária, a despeito do universo absurdo, abre-se sob o signo da esperança – o arco-íris. No final deste trajeto labiríntico, a julgar pelas epígrafes, há uma volta à união com Deus (“E eles saberão que eu sou o Senhor”) apesar do exílio do homem no mundo (“quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países”) de que o uroboro, visto através dessa outra interpretação, pode ser um símbolo privilegiado.

Proteu era uma divindade que podia metamorfosear-se constantemente e, como tinha o dom da profecia e era avaro de seus conhecimentos, empregava esse ardil para escapar às perguntas dos importunos que pretendiam seus conselhos. Por poder transformar-se à vontade numa multiplicidade de formas, simboliza as ondas fugidias e inapreensíveis do mar, até o momento em que, conduzidas pelo vento suave, são levadas a apagar-se (momento em que o deus dormia) na margem. Segundo a *Odisséia*<sup>104</sup>, foi num desses momentos que Menelau o aprisionou, ajudado pela filha do deus, para saber por que estavam retidos na ilha e qual tinha sido o destino dos heróis na volta para casa por mar, após a guerra.

O mito de Proteu com suas metamorfoses é levado às últimas conseqüências na obra de Rubião, na qual as personagens podem transformar-se nas mais diversas formas: em objetos – a bolinha negra em que se transforma Artur (“O

<sup>102</sup> “Gênesis”, IX, 14. (“O ex-mágico”)

<sup>103</sup> “Ezequiel”, XII, 15. (“A diáspora”)

<sup>104</sup> HOMERO. op. cit., p. 60-65.

homem do boné cinzento”); em vegetais – as meninas petúnias, que são gente e planta ao mesmo tempo (“Petúnia”); em animais – Alfredo, que se metamorfoseia em porco e em dromedário (“Alfredo”); em pessoas diversas – as mulheres, todas parecidas, que vão assumindo feições variadas ao longo da narrativa (“Os três nomes de Godofredo”), e até no verbo *resolver* (“Alfredo”). Nesse aspecto, “Teleco, o coelhinho” é exemplar, pois a personagem se transforma numa infinidade de animais, só não podendo tornar-se homem. Além da situação das personagens do universo ficcional, há o processo de escrita do autor, que corresponde a constantes metamorfoses.

Na roda da existência ou do uroboro, associamos Proteu a um inconsciente coletivo<sup>105</sup> de onde emanam todas as formas que se manifestam no mundo dos fenômenos, que é o mundo da multiplicidade<sup>106</sup>. No percurso labiríntico de Rubião, o que vemos é um ser humano estéril e petrificado, representado no mito da Medusa, que passamos a estudar agora.

As Górgonas eram três irmãs – Euríole, Esteno e Medusa – com a cabeça aureolada de serpentes enfurecidas, presas pontiagudas como as do javali, saindo dos lábios, mãos de bronze e asas de ouro, que lhes permitiam voar.

---

<sup>105</sup> Segundo Jung, o inconsciente coletivo abriga o acúmulo das experiências milenares da humanidade. Ele se expressa através de arquétipos, que são formas imutáveis na psique, que estão presentes em todo tempo e em todos os lugares e aparecem nas cosmogonias, mitos, contos e sonhos. Cf. JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000. v. 1.

<sup>106</sup> Chevalier e Gheerbrant chamam a atenção para o fato de que ele “tornou-se o símbolo do inconsciente, que se manifesta sob milhares de formas, sem jamais responder com precisão, exprimindo-se apenas por enigmas”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 747).

É em busca da Medusa, a única das três irmãs que era mortal e cujo olhar penetrante transformava em pedra quem o fixasse, que vai Perseu, contando com a ajuda de sandálias aladas, um capacete que tornava invisível quem o vestisse e o brilhante escudo da deusa Atena que funcionava como um espelho. Perseu apanhou-as dormindo e, pairando acima de Medusa, como não podia olhar para ela, refletiu-a no escudo e a decapitou. Como ela estava grávida do deus Poseidon, do sangue que jorrou de sua cabeça nasceram Crisaor e Pégaso. Posteriormente sua cabeça foi colocada no escudo da deusa Atena.

Certas relações significativas se estabelecem nesse mito: Medusa é fecundada pela divindade do mar – que é símbolo da mãe e das profundezas do inconsciente – e petrifica de horror aqueles que a olham no escudo da deusa Atena. Concluimos que Medusa, após ser fertilizada pelas águas primevas, mostra ao homem a sua verdadeira condição no escudo da sabedoria. “A cabeça de Medusa colocada no centro de seu escudo é como um espelho da ‘verdade’ para combater seus adversários, petrificando-os de horror ao contemplarem ‘sua própria imagem’.”<sup>107</sup>

Segundo Chevalier e Gheerbrant, as Górgonas são símbolos do inimigo a combater e personificam pulsões negativas: Euriale, a perversão sexual; Esteno, a perversão social; e Medusa o princípio desses impulsos: – o espiritual e evolutivo, mas pervertido em “estagnação vaidosa”<sup>108</sup>. Citando Diel, os autores afirmam que “a Medusa simboliza a imagem deformada do eu que petrifica de horror ao invés de esclarecer na

---

<sup>107</sup> BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2, p. 31.

<sup>108</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 476.

medida justa”<sup>109</sup>. Mas se ela pode ser vista como a imagem assustadora do Outro, da total negatividade, personifica também a morte que, como o próprio Hades, não se pode olhar. Enfim, como declara Camille Dumoulié, “[...] cada época, confrontada com o mistério das ‘origens’ volta novamente a interrogar o fascinante olhar da cabeça da Medusa como uma peça que encerra o segredo do sagrado”<sup>110</sup>. Resta ainda a sua relação com a estranheza do feminino, aspecto que será desenvolvido noutra secção deste trabalho.

Na obra de Rubião, a Górgona está relacionada à culpa inerente à condição humana, à perda do homem no niilismo de um universo absurdo que o petrifica ao invés de integrá-lo à fonte original, ao espreitar da morte, à busca da verdade – de si mesmo e do sagrado – que o paralisa de horror ante a contemplação da própria condição, e também ao arquétipo da mãe terrível.

Diversas imagens utilizadas pelo escritor expressam, sobretudo, a precariedade das relações humanas. Em “Os comensais”, os companheiros de restaurante do protagonista permanecem petrificados como estátuas, “quietos, os braços caídos, os olhos baixos”<sup>111</sup>, sem tocar nos alimentos que os garçons vão servindo sem cessar. Em “A lua”, os olhos azuis e o sorriso de massa da boneca de uma vitrina de armário estampam-se no rosto de Cris, quando ele é absurdamente assassinado por seu perseguidor. A esterilidade das relações amorosas exprime-se: na tirania da Bárbara, do conto do mesmo nome; no girassol vermelho que brota do ventre de Belinha (“A casa do girassol vermelho”) ou na flor negra do ventre de

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 476.

<sup>110</sup> DUMOULIÉ, Camille. Medusa (a cabeça de). In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Ed. UnB, 1997. p. 620.

<sup>111</sup> “Os comensais”, p. 253.

Cacilda (“Petúnia”); nos desmandos de Mariazinha (“Mariazinha”); nas idas e vindas da mulher, sem que o amor chegue a se concretizar (“Elisa”); no sumiço de Bruma (“Bruma”) e de Epidólia (“Epidólia”); na noiva que não pode ser encontrada porque está morta há muitos anos (“A noiva da casa azul”); nas mulheres que vão sendo mortas e reaparecendo (“Os três nomes de Godofredo”); no incesto sugerido (“O lodo”); no surgimento da flor de vidro (“A flor de vidro”); nos desordenados partos de Aglaia que acaba gerando ninhadas em massa, até que nascem as filhas de olhos de vidro (“Aglaia”), pois, quando as relações são desmesuradamente férteis, convergem para a esterilidade.

A paralisação dá-se também ante o mistério da criação literária: em “Marina, a intangível”, a personagem está sozinha, de madrugada, na redação de um jornal, e, na “ausência de ruídos”<sup>112</sup>, “na imobilidade do ar”<sup>113</sup>, ouvindo as batidas de um relógio inexistente, tenta “vencer a esterilidade”<sup>114</sup>, enfrentando a perplexidade da folha em branco. O conto evolui para o surgimento de um poema sem palavras e o aparecimento de Marina, um misto de musa degradada e de Virgem Mãe profanada em prostituta.

Conforme afirmamos, Arrigucci Júnior<sup>115</sup> menciona o fato de, em Rubião, as personagens, mesmo vivendo as mais insólitas aventuras, nunca se espantarem, considerando como naturais os fatos sobrenaturais, havendo como que uma espécie de paralisação da surpresa. O oposto se dá com o leitor desprevenido que, tomado de surpresa, sente-se burlado pelo ilusionismo do mágico. Após a referência à utilização

---

<sup>112</sup> “Marina, a intangível”, p. 77.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>115</sup> ARRIGUCCI JUNIOR. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias.*, p. 10.



das cores no universo do escritor mineiro, o crítico diz: “O conto, mediante a pirotecnia, é resgatado da paralisia do branco: desdobra-se no devaneio do arco-íris.”<sup>116</sup> Sendo o branco a reunião das sete cores<sup>117</sup>, simboliza o uno. Enfim, a paralisada página em branco, através das pirotecnias do mágico escritor, desdobra-se nas cores do arco-íris.

O processo de escrita de Rubião, para alcançar o nível estético que atingiu sua produção literária, voltou-se obsessivamente para o ato de reescrever as mesmas histórias, metamorfoseando-as sempre, rodando no círculo do uroboro, um mágico que conheceu a esterilidade da página em branco e da rotina burocrática e que traçou seu percurso literário tentando escapar da “máscara da Górgona” que ameaçava petrificá-lo ante os mistérios da criação artística, da vida, da morte e do sagrado.

A origem do labirinto está no palácio de Cnossos, em Creta, onde o rei Minos mandou construir essa sinuosa edificação para encerrar no seu centro o Minotauro, ser híbrido metade homem, metade touro, e filho de sua mulher, a rainha Pasífae. Para alimentá-lo, periodicamente lhe eram oferecidos sete rapazes e sete moças, os quais eram enviados por Atenas como tributo devido à Creta. Teseu era um jovem que se ofereceu para ser sacrificado, mas conseguiu matar o monstro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou a saída sem se perder no emaranhado percurso.

Como realidade concreta ou como sugestão simbólica, o labirinto é uma construção arquitetônica de estrutura complexa, estatuída com a finalidade de fazer com que as pessoas se percam, pois, uma vez penetrado seu interior, é muito difícil encontrar a saída. O sinuoso caminho é símbolo de um sistema de defesa, pois seu

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 11.

<sup>117</sup> As cores, no universo de Rubião, serão estudadas noutra secção deste trabalho.

traçado visa proteger um centro, que anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. O acesso a ele é empreendido através de uma espécie de viagem iniciatória, e apenas os verdadeiramente qualificados são dignos de chegar à revelação do mistério.

Conforme Chevalier e Gheerbrant<sup>118</sup>, o labirinto pode ter uma função militar de defesa de um território, protegendo vilas, cidades, túmulos ou tesouros. Mas, acima de tudo, ele tem uma função religiosa, que preserva a sacralidade do centro não apenas contra as forças do mal, mas também contra aqueles que não estão preparados para penetrar no seu mistério. É freqüente seu traçado nas igrejas, como sugestão simbólica, funcionando como substitutivo para aqueles que estão impossibilitados de empreender concretamente uma viagem à Terra Santa.

O emaranhado percurso também conduz o homem ao interior de si mesmo, àquele reduto sagrado que consiste numa “espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana”<sup>119</sup>.

No profano universo da obra literária, esse centro pode significar a revelação de algo que só pode vir de uma instância superior. Quando investigamos as narrativas de Rubião nas quais há o traçado simbólico de um sinuoso caminho, vimos que nenhuma personagem possui o fio de Ariadne e que somente o protagonista de “A fila” consegue encontrar a saída, que, no universo ficcional, corresponde à volta à cidade natal, mas isto ocorre porque Damião, o guardião do umbral, não lhe permite atingir o reduto ambicionado por longos e penosos meses.

---

<sup>118</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 530-531.

<sup>119</sup> Ibid., p. 531.

Apenas em “A fila” e “A cidade”, o enclausuramento final não corresponde à morte, que, em “A lua”, está ligada à luz. Como afirmam Chevalier e Gheerbrant, citando Mircea Eliade, os rituais labirínticos de iniciação “têm justamente por objetivo ensinar ao neófito, no próprio curso de sua vida aqui embaixo, a maneira de penetrar, sem se perder, nos territórios da morte”<sup>120</sup>.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o labirinto é também um símbolo do infinito e, nesse aspecto, pode ser associado ao processo de escrita infinita de Rubião.

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 531.

**Os Regimes da Imaginação na Contística  
de Murilo Rubião**

## 5 OS REGIMES DA IMAGINAÇÃO NA CONTÍSTICA DE MURILO RUBIÃO

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*<sup>1</sup>, Durand declara que é tradição no mundo ocidental desvalorizar ontologicamente a imagem, e psicologicamente a função da imaginação, considerada por Pascal como “fomentadora de erros e falsidades”<sup>2</sup>. Elaborando uma crítica geral a teorias que, a seu ver, minimizam a imaginação, o antropólogo fornece importante contribuição aos que desejam se dedicar a essa área de estudos que tanto pode contribuir para a compreensão do discurso poético.

Durand declara-se um continuador da obra de Gaston Bachelard, que abriu caminho para a crítica do imaginário. Segundo o autor de *O ar e os sonhos*, a imaginação, longe de ser uma faculdade de formar imagens, deforma as imagens fornecidas pela percepção<sup>3</sup>. O filósofo do devaneio utiliza o método fenomenológico para explorar o simbolismo dos quatro elementos –a água, a terra, o fogo e o ar – que ele chama de “os hormônios da imaginação” e que se constituem em fontes dos arquétipos do imaginário poético.

---

<sup>1</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 1.

Durand enfatiza o fato de, na linguagem, a escolha de um signo ser insignificante, porque ele é arbitrário, ao passo que a imagem, que difere da arbitrariedade do signo, é portadora de um sentido que não deve nunca ser procurado fora da significação imaginária. O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo.<sup>4</sup>

Como há, para o imaginário, uma rejeição do primeiro princípio saussuriano da arbitrariedade do signo, há também a do segundo, que é o da linearidade do significante. O autor observa a essencialidade do caráter pluridimensional, logo espacial, do mundo simbólico, declarando que há dificuldades na classificação dos grandes símbolos da imaginação em categorias motivantes distintas, em razão do próprio fato da não linearidade e do semantismo das imagens.

Durand afirma tornar-se necessário buscar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano, libertando-se do reducionismo das correntes sociológicas e psicanalíticas na justificativa das motivações simbólicas. O autor considera que é preciso enveredar pela via da antropologia – desde que se entenda a palavra no seu sentido pleno, como o “conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens*”<sup>5</sup> – que serve de forma ampla aos estudos do imaginário, pois a psicanálise reduz a imagem a um signo do recalcado e a sociologia atém-se ao contexto social. Uma concepção simbólica da imaginação postula o fato de as imagens não serem signos, “mas sim conterem

---

<sup>4</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 40.

materialmente, de algum modo, o seu sentido”<sup>6</sup>. De acordo com o antropólogo, o símbolo consiste numa representação decorrente da relação entre “as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”<sup>7</sup>. Daí a necessidade de se colocar no que denomina de “trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas [...] e as intimações objetivas”<sup>8</sup>. O trajeto antropológico pode partir, indistintamente, da cultura ou do natural psicológico uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis. Mas o autor esclarece que, por questões de comodismo, seu método de estudo parte do psicologismo.

Com o apoio da reflexologia, ele focaliza as três funções básicas observadas no recém-nascido – de posição, de nutrição e de sexualidade. A essas pulsões dominantes – postural, descida digestiva e gestos rítmicos de que a sexualidade é o modelo natural acabado – correspondem uma matéria, uma técnica, um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio. Assim, a dominante postural implica as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, das quais as armas, as flechas e os gládios são símbolos freqüentes. A dominante digestiva liga-se às matérias da profundidade, a água ou a terra cavernosa e suscita os utensílios continentes como as taças e os cofres e se inclina aos devaneios da bebida e do alimento. A dominante rítmica (copulativa) se atualiza pelos gestos rítmicos que se projetam sobre os ritmos sazonais e seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, o recipiente

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 41.

<sup>7</sup> Ibid., p. 41.

<sup>8</sup> Ibid., p. 41.

onde se bate a manteiga e também o isqueiro, “e, por fim, sobredeterminam toda a ficção tecnológica pela rítmica sexual”<sup>9</sup>.

A continuidade entre os três grandes eixos reflexológicos e as três principais orientações semânticas dos símbolos é suprida pelos dados intermediários, permitindo compreender como se passa progressivamente do gesto inconsciente da sensório-motricidade à representação constitutiva do imaginário. Estes dados imaginários são os esquemas (*schèmes*). Eles se definem como “trajetos encarnados em representações concretas precisas”<sup>10</sup> e se repartem em três grandes grupos:

À dominante postural correspondem os esquemas de ascensão, espetacular e diairético, e, à dominante digestiva, os esquemas de descida, de intimidade e de agachamento. À dominante copulativa estão ligados os esquemas rítmico, dialético e progressista.

A partir daí o autor estabelece o princípio de seu plano, considerando que as convergências da reflexologia, da tecnologia e da sociologia, serão fundamentadas sobre a bipartição entre dois regimes de simbolismo – o diurno e o noturno. O antropólogo afirma que um duplo plano, a um só tempo tripartido e bipartido não é contraditório e dá conta admiravelmente das diferentes motivações antropológicas e, em segundo lugar, porque se pode admitir “pelo menos metodologicamente, que

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 55.

<sup>10</sup> Ibid., p. 60.



existe um parentesco, senão uma filiação, entre dominante digestiva e dominante sexual”<sup>11</sup>.

O regime diurno está estruturado pela dominante postural com implicações manuais e visuais e, talvez, também com as suas implicações adlerianas de agressividade.

*O Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.<sup>12</sup>

A seguir, estudaremos as manifestações negativas do arquétipo feminino, que pertencem ao regime diurno da imaginação.

## 5.1 OS TERRORES DO REGIME DIURNO

O regime diurno da imaginação é antitético, havendo constante tensão entre luz e trevas. As imagens estão cristalizadas pela dominante postural, mediante os esquemas ascensionais e diairéticos, e os arquétipos de luz e do herói. Os terrores ante o fluir da temporalidade e a ameaça da morte são afrontados com uma atitude diairética, que separa os aspectos positivos, que são projetados num além atemporal, dos negativos, que estão associados ao devir e ao destino. Prevaecem os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. O herói, através da espada

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 58.

<sup>12</sup> Ibid., p. 58.

e das purificações está disposto a dar morte ao monstro devorador, que simboliza o Tempo. Às trevas contrapõem-se os símbolos luminosos, e a queda é compensada pelo gesto de ascensão que rege a luta contra a tentação do abismo. Elevam-se as imagens do soberano, do monarca divino e paterno e há desconfiança das seduções femininas.

### 5.1.1 Manifestações nefastas do arquétipo feminino

Ao estudar o regime diurno da imaginação, Durand declara que, nele, o feminino assume um aspecto nefasto que está conectado aos símbolos teriomórficos, às trevas e à queda, contra o qual vai voltar-se o soberano masculino da elevação e da luz.

Como é doadora da vida, a mãe insere-se no ciclismo cósmico de vida e morte, daí sua relação com a passagem do tempo e com o aniquilamento da existência, que tem uma conotação negativa. Segundo Jung, constituem exemplos de símbolos maternos nefastos: “bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrosca como um peixe grande ou uma serpente), o túmulo, o sarcófago, a profundidade da água, a morte, o pesadelo infantil (tipo Empusa, Lilith etc.)”<sup>13</sup>. Acrescentamos, ainda, entidades mitológicas que nos interessam para a execução deste trabalho, tais como: Medusa, Pandora, Cila e a Iansã do culto afro-brasileiro.

---

<sup>13</sup> JUNG. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 92.

Para um estudo do feminino, assume relevância o simbolismo lunar. Conforme Durand<sup>14</sup>, diferente do sol, que permanece igual a si mesmo, salvo por ocasião de raros eclipses, a lua nasce, cresce, decresce e desaparece, para voltar a surgir no céu. Em decorrência disso, na mitologia grega, a lua desdobra-se em três deusas: Selene personifica a lua cheia; Ártemis, o quarto crescente; Hécate, o quarto minguante e a lua nova (lua negra). Seguramente esse ciclismo representou para o homem primitivo a primeira forma de medir o tempo concreto, que, em épocas remotas, era medido pelas noites e não pelos dias. Uma reminiscência disso é o fato de determinadas festas serem realizadas à noite como, por exemplo, a de Natal ou a de São João.

A passagem do tempo coloca o homem ante os terrores da morte, e o ciclo lunar mostra-lhe a sua verdadeira condição, mas, como o astro noturno volta sempre a surgir no céu, ele propicia, ao invés da idéia do aniquilamento, a esperança de alguma forma de renascimento. Acima de tudo, levado pelo senso de observação, o ser humano estabeleceu a relação entre o ciclo lunar com o das chuvas, das marés e o das mulheres.

Quando Durand estuda o isomorfismo da lua e das águas no regime diurno da imagem, ele afirma que “é, ao mesmo tempo uma feminização, sendo o ciclo menstrual que constitui o termo intermédio”<sup>15</sup>. Ao se deter no folclore universal, ele diz que, na França, a menstruação é denominada de “o momento da lua” e entre os maori é a “doença lunar”<sup>16</sup>, aspecto que justifica o fato de deusas lunares como Diana, Ártemis, Hécate, Anaitis ou Freyja terem atribuições ginecológicas. O pesquisador assegura que, para o homem primitivo, o fato de haver um sincronismo entre os

---

<sup>14</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 102.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 103.

ciclos lunares e o ritmo mensal da mulher, significava que devia haver um elo entre eles<sup>17</sup>. Noutra passagem, ele afirma que “o que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o *sangue menstrual*”<sup>18</sup>. Fazendo alusão ao isomorfismo das escuras águas nefastas, das sangrentas epifanias lunares que ocorrem na mitologia do feminóide, ele declara a respeito da misoginia:

É neste isomorfismo que se deve considerar o símbolo que os psicanalistas ligam a uma exasperação do Édipo, a imagem da “Mãe Terrível”, ogra que o interdito sexual vem fortificar. Porque a misoginia da imaginação introduz-se na representação através desta assimilação ao tempo e à morte lunar das menstruações e dos perigos da sexualidade. Esta “Mãe Terrível” é o modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zarolhas, fadas corcundas que povoam o folclore e a iconografia.<sup>19</sup>

Assim, há o deslizar desta água escura e desta nódoa – que é estudada como um símbolo nictomórfico – para um significado moral de mancha da culpa, que passa a pertencer aos símbolos catamórficos, pois, no regime diurno, a queda está associada ao pecado.

É somente no regime noturno da imagem que as trevas vão-se transformar em obscuridade benfazeja, e a queda vai descambar para o significado de descida vagarosa (para não se transformar em queda) para a intimidade protetora e repousante. Neste contexto, a figura feminina será devidamente exorcismada e sublimada, “e as grandes deusas que, nessas constelações, vão substituir o Grande Soberano masculino e único da imaginação religiosa da transcendência serão simultaneamente

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 103.

<sup>18</sup> Ibid., p. 101.

<sup>19</sup> Ibid., p. 104.

benéficas, protetoras do lar, dadoras de maternidade [...]”<sup>20</sup> ainda que possam conservar uma seqüela da feminilidade terrível e apresentar ambigüidade.

#### 5.1.1.1 *A mãe terrível*

Na produção literária de Rubião, na qual prevalece o regime diurno da imaginação, detectamos a presença do feminino nefasto. Começamos por estudar o arquétipo da mãe devoradora, cujos exemplos mais significativos estão em “Bárbara” e “O bloqueio”.

Bárbara, personagem do conto homônimo, que Jorge Schwartz qualifica como portadora de “força hiperbólica e felliniana”<sup>21</sup>, é a mãe devoradora por excelência. Segundo Regina Obata<sup>22</sup>, o nome vem do grego *bárbaros* (estrangeiro), derivado da forma onomatopéica – *barbar* – usada para designar aqueles que não falavam a língua grega. Assim, seu significado se estendeu para “selvagem, rude, brutal”. Além disso, ele está ligado à figura de Santa Bárbara, que é a protetora contra os raios e a morte súbita. No candomblé, Iansã (Oiá) é um orixá dos ventos e da tempestade, identificado com a santa do cristianismo.

A personagem de Rubião é uma estranha no universo familiar, uma mulher rude e brutal que faz pedidos inusitados a seu subserviente marido e, à proporção que vai satisfazendo seus bizarros desejos, vai engordando de forma descomunal.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 200.

<sup>21</sup> SCHWARTZ. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 181.

<sup>22</sup> OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--] a. p. 58.

Como esclarece Maria do Carmo Quintão, Bárbara é “a mulher fatal, no sentido de funesta, mortal, poderosa (*fatum-i*, destino)”<sup>23</sup>. Levando em conta a tradição cristã e a africana que se unem em sincretismo, Santa Bárbara/lansã, ao manifestar um poder sobre os raios, vai executar o papel que, na cultura grega, compete a Zeus, deus supremo e masculino. Mas os antecedentes mitológicos de Bárbara não param aí, ela também está relacionada à Pandora grega<sup>24</sup> que, curiosamente, também está ligada ao fogo celeste<sup>25</sup>.

Como Pandora é símbolo do fogo dos desejos que trazem desgraça aos homens, o desafortunado marido da Pandora muriliana, à medida que ela vai satisfazendo seus caprichos, vai-se consumindo, tanto no sentido moral como material. Esta mãe terrível, pois “a mãe e esposa ocasionalmente são identificadas”<sup>26</sup>, assume aqui a conotação de mãe devoradora e liga-se ao arquétipo da “vagina dentada”<sup>27</sup>.

Bárbara, da infância aos anos de casamento, vai fazendo uma série de pedidos ao marido: frutas sem sabor, ninho, oceano, baobá, navio e, finalmente, estrela. Podemos observar que, na quase totalidade, as coisas que pede estão relacionadas

---

<sup>23</sup> QUINTÃO. Bárbara e o discurso da sedução, *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 7.

<sup>24</sup> Sob as ordens de Zeus e com a concordância de todos os deuses, Pandora foi criada como castigo do crime cometido por Prometeu – o roubo de fogo do Céu para ofertá-lo aos homens. Assim, Pandora simboliza a origem dos males da humanidade que, segundo esse mito e também o de Eva, na tradição judaico-cristã, são instalados no mundo através da mulher. Como esclarecem os autores, o fogo é ambivalente e, ainda que tenha trazido ao homem imenso poder, sendo motivo de sua felicidade, também pode ser causa de sua desgraça. O fogo também pode simbolizar o amor e os desejos. “O homem, que arrebatou o fogo dos deuses, suportará a queimadura pelo fogo do seu desejo. Pandora simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens.” Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 681.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>26</sup> JUNG, C.G. *Símbolos da transformação*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. v. 5, p. 212. (Notas).

<sup>27</sup> A mãe devoradora encontra sua expressão mitológica no monstro Cila, “que possui seis pescoços de descomunal grandeza, cada um dos quais termina por uma cabeça medonha, cada uma das quais com uma goela de três séries de dentes, juntos, imbricados, cheios das trevas da morte”. (HOMERO. *Odisséia*, p. 167).

ao simbolismo do feminino: ninho, mar, árvore e navio (barca ou objetos côncavos de forma geral estão a ele associados). Como observa Quintão, “quanto mais recebe mais ela cresce e conseqüentemente maior alimento ela exige e se transforma em Devoradora posto que sua gula é ilimitada”<sup>28</sup>. Segundo a autora, há uma disfunção sexual no relacionamento dos cônjuges, já que o homem é passivo e a mulher, ativa. Assim, a não aceitação do filho decorre do fato de que ele foi gerado pelo macho no único momento em que ele assume um papel de dominante, e ela, de dominada, razão por que durante a gravidez ela emagrece. O gigante que era esperado devido ao descomunal volume do ventre e que era promessa de algo assustador, porque poderia herdar a obsessão da mãe, “nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo”<sup>29</sup>. A partir do nascimento, é o pai quem vai desempenhar o papel da mãe, pois, ao contrário do que comporta o arquétipo materno (no sentido positivo, a mãe é a que dispensa cuidado, nutre e aconchega), enquanto o bebê chorava de fome, “ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite”<sup>30</sup>.

Os pedidos de Bárbara, se considerarmos o primeiro e o último, mencionados no texto, seguem uma ordem crescente: frutas sem sabor/estrela. Bárbara menina faz com que seu companheiro suba em árvores para lhe trazer frutas e ninhos de passarinhos ou ganhe alguns hematomas em virtude de brigas em que se envolve por desejo dela. Chevalier e Gheerbrant<sup>31</sup> esclarecem que o fruto é símbolo de abundância e mencionam o fato de Guénon compará-lo, devido aos grãos que contém, ao ovo do mundo, símbolo das origens. Considerado sob este ponto de vista, o fruto está ligado ao feminino e, se o associarmos ao ninho, que comporta a

---

<sup>28</sup> QUINTÃO, op. cit., p. 7.

<sup>29</sup> “Bárbara”, p. 35.

<sup>30</sup> Ibid., p. 35.

<sup>31</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 681.

idéia de aconchego e de calor maternal, veremos que, na menina franzina, já existe a antevisão da mãe terrível através da antífrase, pois irá reverter a idéia de ovo e de ninho. Seu ventre abrigará um fruto sem sabor que não poderá desenvolver-se, pois sua energia será sugada pela mãe devoradora, e não conhecerá as doçuras do seu leite e nem o aconchego do berço. Bárbara mulher desejará coisas hiperbólicas como o oceano.

O mar é altamente significativo, a julgar pela atenção que Jung lhe dá como um símbolo materno<sup>32</sup> que, segundo ele, tem relação com a viagem do Sol, que emerge das águas da vida pela manhã – a imagem sangrenta da aurora evocando a idéia de um parto – e à tarde imerge nas águas da morte, e assim sucessivamente, reiterando a idéia de eterna morte e renascimento. Aquilo que ocorre com o deus Sol é característico dos heróis solares<sup>33</sup> que fazem viagem por mar e cujo correspondente é a descida aos infernos, freqüente nas antigas epopéias<sup>34</sup>. Eles se defrontam com o perigo e, vencendo-o, libertam-se do jugo materno. Jung, ao tratar do mito do herói, que é um mito solar, considera-o como uma auto-representação da

---

<sup>32</sup> Jung chama a atenção para a relação sonora entre *mar*, *mère* e o latim *mare*, fazendo-se a pergunta: “Seria uma referência à ‘grande, primitiva’ imagem da mãe, que primeiro era todo nosso universo e depois se tornou símbolo de todo o universo?” (JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 243).

<sup>33</sup> Comumente há uma viagem noturna por mar em que a criança é colocada numa barca, cofre, arca ou cesto, que simbolizam o ventre materno, do qual deve libertar-se para adquirir uma nova vida. É freqüente a imagem do “dragão-baleia” que “representa uma imagem da terrível mãe, da voraz garganta da morte na qual os homens são moídos e despedaçados”. Via de regra é preciso entrar no ventre do monstro, para, vencendo o perigo, libertar-se do jugo materno. (Ibid., p. 243).

<sup>34</sup> Na *epopéia de Gilgamesh* é a serpente, que está ligada ao feminino, que arrebatou do herói a erva da imortalidade. Na *Odisséia*, é através da feiticeira Circe, que corresponde ao arquétipo da mãe terrível, que Ulisses vai-se deparar com o espectro da mãe, morta na sua ausência. Entretanto a mãe, “a serpente [que] simboliza o enorme númen da mãe [...] mata mas, ao mesmo tempo, representa a única possibilidade de proteção contra a morte porque ela também é a fonte da vida”. (Ibid., p. 289).



nostalgia do inconsciente que anseia pela luz da consciência. Mas afirma que ela, “sempre em perigo de ser enganada por sua própria luz e transformada em fogo-fátuo, anseia pela força salutar da natureza, pelas raízes profundas do ser e pela atordoante comunhão com a vida de incontáveis criaturas”<sup>35</sup>. No famoso episódio das Mães, na segunda parte do *Fausto*, Goethe diz que elas estão “envoltas por representações de todas as criaturas”<sup>36</sup>.

Em “Bárbara”, os símbolos arquetípicos, como convém a uma narrativa contemporânea, são apresentados de forma camuflada e degradada – a água do mar está contida numa garrafinha, a árvore é abatida e morre, o navio, símbolo da viagem por excelência, está absurda e inutilmente atracado. A personagem pede o oceano, ao qual está intimamente relacionada (o que se confirma pelo fato de ingerir a água salgada, assimilando sua substância), mas dele recebe uma ínfima parcela, a garrafinha com água, que passa a ser objeto do seu fascínio.

A seguir, deseja o baobá do quintal vizinho e, desta vez, não se contenta com a parte – o galho trazido pelo marido – obrigando-o a comprar a propriedade por preço exorbitante e a contratar pessoas para cortá-lo. Aqui dois aspectos são dignos de nota: o fato de ser árvore e de ser um baobá. Como o mar, a árvore também é símbolo materno e está associada à Arvore da Vida<sup>37</sup>. Ao especificar o tipo de árvore, é provável que o autor tenha apenas desejado enfatizar, com o seu tamanho descomunal, os despropositados pedidos da devoradora Bárbara. Entretanto vemos

---

<sup>35</sup> Ibid, p. 190-191.

<sup>36</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. p. 238-239.

<sup>37</sup> Segundo Jung, a árvore, como símbolo materno, está ligada tanto à vida como à morte. A cruz de Cristo, segundo uma lenda, foi construída da madeira da árvore do paraíso e brota do túmulo de Adão. (JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 238-239, 250).

aqui uma velada relação com a conhecida personagem de Saint-Éxupéry<sup>38</sup> que todos os dias, como o planeta que habitava era diminuto, arrancava os baobás que ali eram considerados como ervas daninhas e cujos galhos, quando pequenos, se assemelham a rosas. Jung<sup>39</sup> chama a atenção para a imagem do *puer aeternus*, que é o Pequeno Príncipe, e diz saber, de fonte segura, da existência do complexo materno do autor. Estabelecida tal relação, o dominado marido seria um *puer aeternus* e, como a figura da mãe está associada à da esposa, o filho/esposo é um parasita que só tem vida através dela. Não conseguindo libertar-se das gigantescas raízes da origem, tem seu universo familiar – como o planeta onde habita o menino – dominado pela árvore terrível.

Quando a árvore seca e Bárbara dela se desinteressa, pede o navio que consome as últimas economias do marido, e o filho de ambos chora de fome e come terra – substituta da mãe real. Como afirmam Chevalier e Gheerbrant<sup>40</sup>, a barca (aqui substituída pelo navio) é símbolo da viagem empreendida pelo herói, tanto na barca da vida como na da morte. É no seu bojo, leia-se no ventre da mãe, que o herói vai em busca da água da vida ou mergulha nas águas do Estige. Mas aqui a barca está atracada e é de propriedade exclusiva da mulher, havendo a impossibilidade de que o herói nela se evada.

Finalmente é feito o derradeiro pedido – a estrela. O marido, ao ver a mulher fitar o firmamento, sente-se aliviado com o fato de ela não desejar a lua, mas apenas a pequenina estrela. Conforme Mário de Andrade<sup>41</sup>, há aqui uma ironia, que provoca

---

<sup>38</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O pequeno príncipe*. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

<sup>39</sup> JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 250. (Notas).

<sup>40</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 121.

<sup>41</sup> Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião, datada de 2 dez. 1944. In: MORAES. *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, p. 90.

o riso interior, pois a estrelinha poderia ser bem maior do que a própria lua. Como optamos pela hermenêutica simbólica, seguimos caminho diverso da leitura de Mario de Andrade. Conforme Chevalier e Gheerbrant<sup>42</sup>, o que se retém do simbolismo da estrela é a sua qualidade de fonte de luz, estando ela, portanto, ligada ao espírito. Como ela transpassa a obscuridade, representa a luta entre as forças espirituais de luz e as forças materiais das trevas. São faróis projetados na noite do inconsciente.

Bárbara representa as avassaladoras e nefastas forças femininas e inconscientes que, no regime diurno da imaginação, estão ligadas à queda e às trevas contra as quais se vai voltar o heroísmo da ascensão. É neste exato momento que o herói, representando a luz, ascende em direção ao Céu, finalizando a sua luta contra as femininas forças devoradoras e das trevas. Eis por que ele diz que é o derradeiro pedido da esposa.

Quando tratam do simbolismo do acesso ao Céu através de uma “porta estreita”, Chevalier e Gheerbrant, citando Eliade, fazem uma observação que interessa aos nossos propósitos: “o interstício entre os dois níveis cósmicos alarga-se só por um instante, na pequena dimensão de uma estrela, e o herói [...] deve aproveitar esse instante paradoxal para penetrar no Além”<sup>43</sup>. Levando em conta o simbolismo utilizado, acreditamos que, se Bárbara tivesse pedido a lua – símbolo do feminino por excelência – isso significaria a morte do filho/esposo. Mas, no simbolismo da estrela, vemos um dos raros momentos no universo de Rubião em que o masculino, no sentido de luz, espírito, escapa de ser devorado pela goela imensa da mãe.

---

<sup>42</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 404.

<sup>43</sup> Ibid., p. 405.

No tocante à epígrafe do conto – “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembléia dos gigantes” – verificamos que, em outra tradução deste mesmo provérbio, que não foi a utilizada por Rubião, lê-se: “O homem que se desvia do caminho da prudência, repousará na companhia das trevas.”<sup>44</sup> Assim, o herói se extravia do caminho quando não consegue perfazer a rota da ascensão à transcendência, tendo, como conseqüência, as trevas do reino das mães como morada.

Na obra do escritor, há outra figura que é uma espécie de duplo de Bárbara, embora apareça de forma mais velada, a personagem de “O bloqueio”, que, como aquela, é gorda e devoradora, aspecto que é simbolizado no ato de devorar bombons: “A essa altura Margarerbe já estaria lambendo os dedos lambuzados de chocolate ou limpando-os no roupão estampado de vermelho, sua cor predileta. A porca.”<sup>45</sup> E, noutra passagem: “Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama.”<sup>46</sup> Tendo fugido da tirânica Margarerbe, Gérion instala-se num apartamento de um edifício recém-construído.

No terceiro dia, começa a ouvir os primeiros ruídos que anunciam a desconstrução do prédio.<sup>47</sup> Chamamos a atenção para a repetição do número três: os primeiros ruídos começam no terceiro dia, às três horas da madrugada e, mais

---

<sup>44</sup> BÍBLIA SAGRADA. Centro Bíblico Católico. 79. ed. São Paulo: Ave Maria, 1991, p. 802.

<sup>45</sup> “O bloqueio”, p. 247.

<sup>46</sup> Ibid., p. 248.

<sup>47</sup> Como asseguram Vera Lúcia Andrade e Wander Melo Miranda, neste conto há “gênesis às avessas” que “se metaforiza no edifício que, pouco a pouco, vai sendo desconstruído, para espanto e desconforto do protagonista, que se vê ‘solto no espaço’ [...]”. (ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 299).

tarde, quando a personagem liga para a portaria do prédio, é informado de que dentro de três dias tudo estaria acabado. Como estamos diante do “Gênesis” às avessas, perguntamo-nos o que ocorreu, segundo o relato da Criação, no terceiro dia. Foi nele que Deus ordenou: “Produza a terra erva verde e que dê semente, e árvores frutíferas, que dêem fruto segundo a sua espécie.”<sup>48</sup> Assim, na tradição judaico-cristã, este é o dia em que Deus ordena à Terra Mãe que produza suas dádivas. No conto, “tudo [fica] reduzido a fino pó amontoado nos cantos”<sup>49</sup>, “[...] o terreno limpo, nem parecendo ter abrigado antes uma construção”<sup>50</sup>. Esta terra árida e apocalíptica agrega-se ao arquétipo da mãe devoradora – a esposa Margarerbe e a máquina destruidora, que, aos poucos, vai acuando a personagem<sup>51</sup> – vendo-se aqui a presença do medo à castração de que fala Freud.

A personagem acorda ouvindo os primeiros ruídos: “De normal, tinha o sono pesado e mesmo depois de despertar levava tempo para se integrar no novo dia, confundindo restos de sonho com fragmentos da realidade.”<sup>52</sup> Na verdade, o que jaz no inconsciente, em sono aparente, é a figura da mãe devoradora, e a alusão à dentição da máquina remete para o arquétipo da “vagina dentada”, que adverte contra o incesto e ameaça com a castração edípica<sup>53</sup>. Tal imagem subterrânea pode vir à tona e se confundir com “fragmentos da realidade”, e é por esta razão que, num primeiro momento, sono e realidade se confundem.

---

<sup>48</sup> “Gênesis”, I, 11.

<sup>49</sup> “O bloqueio”, p. 246.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>51</sup> Segundo Durand, no antitético regime diurno da imaginação, a luta entre masculino e feminino nefasto pode ser representada por: “**Goela, abismo**, sol negro, túmulo, esgoto e labirinto”. (DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 128. Grifo nosso).

<sup>52</sup> “O bloqueio”, p. 245.

<sup>53</sup> SCHWARTZ. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 181.

Segundo Schwartz, “[...] este conto, em que uma misteriosa e gigantesca máquina vai aos poucos serrando e encurralando Gérion poderia ser interpretado como uma grande alegoria da castração”<sup>54</sup>. Algumas situações estão associadas ao medo da castração, como o sonho de “que estava sendo cerrado na altura do tórax”<sup>55</sup> e “uma poderosa serra exercitava os seus dentes nos andares de cima”<sup>56</sup>. Conforme Schwartz, o conto está crivado de símbolos fálicos, como “britadeira”, “pilão bate-estaca”, “brocas”, “martelar”<sup>57</sup>. Em sua análise do texto, o autor conclui:

Há inclusive imagens desta mesma tipologia simbólica descrevendo o processo de castração – “cabos de aço se rompendo”, “limadas as pontas dos vergalhões”, “serradas as vigas” – ou referindo-se repetidamente ao ato da castração: “raspadeiras”, “rascar”, etc.<sup>58</sup>

Esta máquina, que nunca é vista pela personagem, constitui-se numa espécie de “fantasmagoria sonora”<sup>59</sup> e, como mãe terrível, é objeto de medo e de fascínio: “A par do desejo de enfrentá-la, descobrir os segredos que a tornavam tão poderosa, tinha medo do encontro. Enredava-se, entretanto, em seu fascínio, [...]”<sup>60</sup> Por outro lado, sua relação com Margarerbe – a esposa obesa, que o sustenta com dinheiro, encurrala-o na cama e o humilha diante dos criados – evidencia-se pela passagem, quase imperceptível, de objeto mecanizado para a antropomorfização em ser calculista, inteligente e, acima de tudo, mulher:

Depois de algumas horas de absoluto silêncio, ela volvia: ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música. Embalou-se numa valsa dançada

<sup>54</sup> Ibid., p. 181.

<sup>55</sup> “O bloqueio”, p. 245.

<sup>56</sup> Ibid., p. 245.

<sup>57</sup> SCHWARTZ. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 182.

<sup>58</sup> Ibid. p. 182.

<sup>59</sup> Expressão utilizada por Schwartz. (Ibid., p. 181.)

<sup>60</sup> “O bloqueio”, p. 250.

há vários anos. Sons ásperos espantaram a imagem vinda da adolescência, logo sobreposta pela de *Margarerbe*, que ele mesmo espantou.<sup>61</sup>

O ruído da máquina torna-se melodioso, quase música, o que evoca em Gérion a imagem de uma valsa dançada há muitos anos. Quanto a esse aspecto, o nome *Margarerbe* pode levar a algumas conclusões se considerarmos outra narrativa de Rubião. Em “Os comensais” aparece, entre os convivas inertes, uma namorada da adolescência, chamada Hebe, que é o nome da deusa da juventude. A valsa em que se embala Gérion suscita a imagem de uma jovem à qual se sobrepõe a da esposa, que ele tenta dissipar. Decompondo o nome da mulher, temos: *Marga* – (que significa *calcário argiloso*) e, neste caso, pertence ao mesmo paradigma do duro material que sustenta o prédio desconstruído e se associa à potência da máquina/mulher (“emitiria a máquina vozes humanas?”<sup>62</sup>) e *-(r)erbe* (que tem semelhança sonora com *Hebe*). Assim, de ruído, a máquina passa a emitir sons harmônicos que evocam o arquétipo da jovem namorada, ao qual logo se sobrepõe a imagem da nefasta esposa.

Essa máquina antropomórfica, que arditamente se esconde e apenas se faz ouvir – “não sabendo ele se por simples pudor ou se porque ainda era cedo para mostrar-se, desnudando seu mistério”<sup>63</sup> – passa a irradiar também luz – “sons que àquela hora se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz”<sup>64</sup>. No final, pelas frinchas, entravam luzes coloridas “formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris”<sup>65</sup>. A personagem, antes de cerrar a porta com a chave faz-se a pergunta: “teria tempo de contemplá-la

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 249-250.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 251.

na plenitude de suas cores?”<sup>66</sup> Acreditamos que contemplá-la na plenitude de suas cores seja apreendê-la em seu mistério, e a narrativa termina com Gérion que, encerrando-se em si mesmo (o que é representado pela metáfora da porta cerrada) aguarda, com um misto de curiosidade e temor, que ela possa, enfim, mostrar-se, desvendando o segredo do terrível feminino.

Contra estes elementos que pertencem ao esquema do monstruoso, do devoramento, do encurralamento e do feminino, no conto de Rubião, não se ergue o herói solar da ascensão e da luz, uma vez que se torna evidente a impossibilidade de vitória, o que é estabelecido pelas palavras, aparentemente sem importância, que Seatéia, a filha do casal, diz ao pai – “Você bem poderia voltar, ler para mim aquele livro do cavalo verde.”<sup>67</sup> Este é o cavalo esverdeado da morte de que fala o “Apocalipse”<sup>68</sup>. Mas, na própria epígrafe do conto, está contida a antevisão apocalíptica – “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.”

Dentro do arquétipo da mãe terrível, associado ao complexo de castração, outra variante é a que está ligada à Medusa, cuja cabeça decapitada tem o poder de petrificar aquele que a olha. Tal é a problemática do conto “Petúnia”, verdadeiro pesadelo surrealista, terrível como a própria cabeça da Medusa, entremeada de serpentes, que se reveste de grande número de componentes simbólicos que precisam ser interpretados isoladamente.

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 251.

<sup>67</sup> Ibid., p. 248.

<sup>68</sup> “Apocalipse”, VI, 2-8.



D. Mineides é a mãe castradora por excelência, que promove festinhas com o objetivo de arranjar uma noiva para seu filho Éolo que, no entanto, permanece indiferente às mocinhas que lhe assediam a casa, até que surge Cacilda.

Primeiramente, chama a atenção o nome da personagem – Éolo – que é o do deus dos ventos, que nos remete para os mitos dos heróis em geral, como o poema babilônico da criação do mundo, *Enuma Elish*<sup>69</sup>, e *Hiawatha*<sup>70</sup>, compilação poética de mitos indígenas. Em tais narrativas, o homem, representa o espírito, o “pneuma”, e está ligado à idéia de elevação. Além disso, através dos mitos babilônico e indígena, tomamos conhecimento de que o vento é uma arma que abate o feminino.

Mas, o Éolo muriliano é impotente como arma para lutar contra a mãe castradora, é um prisioneiro, e isso está simbolizado no fato de, antes da chegada de Cacilda, ser ele o único a ver os pássaros. Segundo Jung, “as aves são imagens das almas condenadas e dos maus espíritos”<sup>71</sup>. Aliás, um dos sinais de reconhecimento da parceira é que, ao ver Cacilda pela primeira vez, ela declara: “Lindos pássaros”<sup>72</sup>. Isto significa o início de um relacionamento/aprisionamento em que irão sobrepor-se, numa profusão de símbolos e numa atmosfera de pesadelo, três gerações de mulheres – a mãe, a nora e as netas.

---

<sup>69</sup> Segundo o fragmento do texto de que dispomos, os deuses nascem nas águas mescladas dos pais primordiais, Apsu – o oceano primordial de águas doces – e Tiamat – o oceano primordial de águas salgadas. Como Apsu fica molestado com a constante inquietude dos filhos, planeja matá-los. Mas o inteligente Ea fica a par dos planos paternos e o mata, o que gera o furor de Tiamat que cria um exército de monstros para vingar o seu companheiro e lutar pela soberania com as jovens gerações. Os deuses aterrorizados pedem ajuda a Marduk, o filho de Ea, que aceita enfrentar Tiamat em troca do poder sobre eles. Para empreender o combate, as armas principais de Marduk são o vento e uma rede. Os ventos inflam o corpo de Tiamat como um globo e Marduk arroja, por sua boca aberta, uma flecha que chega ao coração. A seguir, o mundo é criado com o sacrifício de Tiamat, a mãe (ENUMA ELISH, apud ELIADE, Mircea. *Dioses, diosas y mitos de creación*. Buenos Aires: Megápolis, 1977. v. 1, p. 148-162 (De los primitivos al zen)).

<sup>70</sup> Mudjekeewis, pai de Hiawatha, abate o feminino e se transforma no vento oeste, ou seja, arranca a vida da garganta da morte, da terrível mãe que tudo devora, e se transforma no “sopro do vento ou espírito”. (HIAWATHA, apud JUNG, *Símbolos da transformação*, p. 306).

<sup>71</sup> Em nota de rodapé, o autor diz que “no submundo babilônico as almas são aladas como as aves”. (Ibid., p. 306).

<sup>72</sup> “Petúnia”, p. 182.

Éolo parece não ter maiores cuidados com o feminino nefasto e nem com a utilização adequada de seus atributos ligados ao vento, pois está displicentemente “assoprando” bolhas de sabão, no momento em que Cacilda é introduzida em sua casa.

De outra parte, D. Mineides não chega a assistir ao casamento, mas, antes de morrer, faz um estranho pedido aos noivos: que o seu retrato seja transferido da sala de jantar para o quarto do casal.

Apresenta-se aqui o mito da cabeça da Medusa, abordado anteriormente, tendo sido reservada, para esta parte do trabalho, a sua ligação com o temor do feminino<sup>73</sup>. Esta mulher de olhar que petrifica, fascina e, ao mesmo tempo, atemoriza o homem. É isso que leva Fausto, na cena da “Noite de Valpúrgis”, a ver na Medusa a figura de Margarida, ocasião em que Mefistófeles o adverte: “Ingênuo toleirão! É mágica, mais nada! Cada um vê nela a sua bem-amada.”<sup>74</sup>. Foi o ensaio de Freud, “A cabeça de Medusa”<sup>75</sup>, que trouxe nova luz ao antigo mito, passando a ver o

---

<sup>73</sup> Camille Dumoulié, citando Robert Graves, diz que o mito de Perseu remonta à época da passagem do matriarcado para o patriarcado e que a máscara da Górgona servia para impedir que os homens tivessem acesso aos seus rituais sagrados que celebravam a Lua. Também as mulheres virgens utilizavam a máscara para se proteger da concupiscência masculina. A vitória de Perseu sobre a Medusa representa a vitória do masculino que se apossa do divino ao adquirir a supremacia sobre as mulheres. No momento em que Perseu mata a mãe, que petrifica e paralisa, e o monstro marinho que a ela está ligado, ele garante a posse de Andrômeda. Medusa, paradigma de todas as mulheres, é a Mãe. Inúmeros textos dão testemunho do parentesco da Medusa com as profundezas marinhas, pois o monstro do mar, que a fecundou, é o duplo maléfico da mulher. (DUMOULIÉ. Medusa (a cabeça de). In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*, p. 622).

<sup>74</sup> GOETHE, op. cit., p. 187.

<sup>75</sup> Detendo-se na problemática da castração, o psicanalista fala da criança ante a visão dos genitais maternos. Mas a cabeça do monstro, curiosamente, passa a funcionar como um fetiche que reverte o terror da castração: as serpentes, tão aterrorizantes, sendo vistas como uma profusão de falos, tornam -se uma visão consoladora, acrescida da idéia de petrificação associada à ereção. É assim que o homem, tendo vencido a mulher castradora, ao se apropriar do fetiche – a cabeça da Medusa vista agora dessa outra forma –, pode conquistar a temível virgem e matar o monstro marinho, tal como nos relata o mito de Perseu. (FREUD, Sigmund. La cabeza de Medusa. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, v. 3, p. 385-386, 1968).

monstro terrível como uma visão consoladora.

Como adverte Schwartz<sup>76</sup>, a problemática da castração está presente em todo o conto. Até o nascimento da terceira filha, o casal viveu feliz no casarão, cercado de pássaros e de cavalos marinhos. No tocante aos pássaros, utilizando a interpretação junguiana, julgamos ter apreendido seu significado latente. Quanto aos cavalos-marinhos, como foram trazidos pela mulher e têm com ela um aspecto em comum – o sono pesado – estão relacionados à feminilidade. Como referimos, o monstro marinho é o duplo maléfico da mulher<sup>77</sup>. Dessa forma, entendemos a presença de tais animais como uma massa libidinosa que ataca Éolo, tornando-o prisioneiro da mulher que tranca as janelas impedindo seu acesso ao pátio. É preciso que a libido repouse nas profundezas do inconsciente – o sono da mulher e dos cavalos-marinhos – para que Éolo possa ir ao quintal.

Há também uma repetição de nomes das personagens femininas, que nos remete para a frase inicial do conto – “Nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia de quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia.”<sup>78</sup> – e para um trecho mais adiante:

A primeira Petúnia, Petúnia Maria, filha de Petúnia Joana, levou-o a acreditar que os dias seriam felizes.

– Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça).<sup>79</sup>

<sup>76</sup> SCHWARTZ. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 179.

<sup>77</sup> “A imagem materna é símbolo da libido; o cavalo também, e em alguns pontos, quando os conceitos se cruzam, os dois símbolos se encontram.” (JUNG. *Simbolos da transformação*, p. 266-267).

<sup>78</sup> “Petúnia”, p. 179.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 180.

Na verdade, é “enquanto Petúnia”, a flor que se caracteriza pela profusão de cores, que a mulher é amada e exaltada, como as pequenas Petúnias, cujo segundo nome exprime aspectos suaves e sublimados da mulher: Maria, a Virgem Mãe, Jandira (de *Yandi-eira*, “abelha que produz mel”<sup>80</sup>), doce como o mel, e Angélica, anjo, pureza celestial.

Mas Petúnia mãe, enquanto Cacilda, é a mulher nefasta que, como a Górgona, precisa ser sacrificada pelo herói com o instrumento cortante com que se abatem os monstros. Mas Éolo, o portador do sopro divino, revertendo-se o mito tradicional, é, na verdade, Sísifo, e não Perseu.

Está em consonância com o mito de Sísifo a repetição de nomes de seres de uma mesma família, que dá a impressão de retomada constante e de recomeço, e a reiteração dos mesmos gestos e atitudes das personagens do conto.

Além disso, assumem aqui importância capital as metamorfoses e o dinamismo de objetos, numa movimentação cósmica que integra o reino animado – humano, animal e vegetal – com o inanimado – o retrato. Com relação às filhas de Éolo, há toda uma ambigüidade, pois elas estão e não estão mortas, são flores e são meninas ao mesmo tempo. O desenterrar constante das meninas-flor para a execução de bailados semelham ritos agrários em que se evidenciam o repousar da semente nas profundezas da terra e o seu “aflorar” numa dança cósmica cíclica.

---

<sup>80</sup> OBATA. *O livro dos nomes*, p. 175.

A primeira manifestação da Medusa – retrato – ocorre como a erupção das lavas de um vulcão aparentemente extinto: a maquilagem da mãe se desfaz no quadro, manchando a tela e o assoalho<sup>81</sup>. Aqui o retrato da Medusa está associado à problemática da castração, restando-nos investigar os momentos em que ela atua.

Após o nascimento da terceira filha, ela se manifesta pela primeira vez, voltando à carga nos dias subseqüentes. É quando ela age para esterilizar o relacionamento dos cônjuges que, até então, tinham vivido felizes. A razão de as relações do casal se terem tornado frias é enunciada pela própria Cacilda: “Como é possível amar, com essa bruxa no quarto?”<sup>82</sup> A maquilagem do retrato volta a escorrer quando as meninas são encontradas mortas na sala. Sua responsabilidade no ato é novamente denunciada pela mulher: “Foi ela, a megera – A voz era inexpressiva, sumida. O dedo apontava o retrato de velha a se desmanchar na tela.”<sup>83</sup> Foi a partir do sono em que mergulhou após o assassinato das meninas, que Éolo se tornou recluso, pois as janelas foram “hermeticamente trancadas”<sup>84</sup>, e os cavalos-marinhos lhe obstruíam a passagem para o jardim, enquanto Cacilda passou a se ausentar durante todo o dia e a manifestar certa euforia. Quando descobriu que os cavalos-marinhos tinham o sono tão pesado quanto o da esposa, com a qual não mais trocava palavras, Éolo criou o hábito de fazer incursões ao jardim para desenterrar as filhas e assistir aos seus bailados.

---

<sup>81</sup> O motivo do retrato é utilizado com certa freqüência na literatura, citamos como exemplo Edgar Allan Poe e Oscar Wilde. Em “O retrato oval”, de Poe, a jovem esposa do artista, ao ser retratada, vai fornecendo a sua seiva vital para a tela até que, exauridas todas as suas forças, morre quando a obra-de-arte é finalizada. (POE, Edgar A. O retrato oval. In: \_\_\_\_ *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981). Em *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde, o retrato adquire vida e vai assumindo, na fisionomia, as marcas da degradação moral e do envelhecimento no lugar do modelo. (WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: \_\_\_\_ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1981).

<sup>82</sup> “Petúnia”, p. 183.

<sup>83</sup> Ibid., p. 184.

<sup>84</sup> Ibid., p. 184.

Foi numa dessas saídas que ele viu a flor negra, recém desabrochada no ventre da esposa. A metáfora da flor se repete no universo de Rubião e entra como símbolo de infecundidade<sup>85</sup>. A rosa negra que brota de Cacilda tem o mesmo significado que o girassol vermelho que aflora no ventre de Belinha em “A casa do girassol vermelho”. A flor negra é o oposto da flor de ouro, tão cara aos alquimistas e que significa o que nele há de mais precioso. Segundo Jung, o interior da flor de ouro é um “lugar de germinação”<sup>86</sup>. A rosa negra remete para a infecundidade e para a morte. É quando Éolo mata a mulher que a maquilagem volta a escorrer no retrato: “O sangue ainda escorria da ferida, quando se multiplicaram as flores no ventre de Cacilda.”<sup>87</sup>

Como vimos, a cabeça de Medusa, que está dependurada na parede do quarto, manifesta-se para causar a morte paulatinamente: primeiro, do relacionamento do casal; a seguir, das meninas e, finalmente, de Cacilda. O sangue que escorre da ferida de Cacilda pode ser associado à pintura que escorre do retrato e nos remete para as duas gotas de sangue da cabeça de Medusa decapitada que Atena dá a Esculápio – “uma com o poder de curar e até de ressuscitar; a outra, um veneno mortal”<sup>88</sup>. Desta maneira, o sangue de Medusa se constitui no *pharmakon* por excelência. No conto, o feminino nefasto é um veneno mortal ligado à condenação da alma (a imagem dos pássaros). Éolo é submetido a tarefas absurdas que se propagam ao infinito, em que os mitos de Sísifo e da Górgona assumem um

---

<sup>85</sup> É como diz Bachelard: “No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume”. (BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 2).

<sup>86</sup> JUNG. *Psicologia e alquimia*, p. 140.

<sup>87</sup> “Petúnia”, p. 186.

<sup>88</sup> DUMOULIÉ. Medusa (a cabeça de). In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*, p. 621.

significado essencial: “Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores.”<sup>89</sup>

A seguir, nos deteremos na problemática da castração, que ocorre na narrativa sob a forma de “estrangular” e “decepar”, e que está centrada no sexo feminino. Schwartz<sup>90</sup> chama a atenção para o estrangulamento, que é a causa da morte das meninas: “Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado.”<sup>91</sup> A posição em que se encontra Cacilda, ante o impacto da morte das filhas, remete para o mesmo significado de cabeça inerte: “Encontrou-a sentada na cama, **segurando a cabeça nas mãos**.”<sup>92</sup> Por fim, há o instrumento cortante que Éolo utiliza, primeiro para “decepar” a flor negra, depois para enterrá-la em Cacilda.

As “ervas daninhas”, de que fala a epígrafe extraída de Isaías, serão extirpadas da casa de Éolo todos os dias: as flores negras serão cortadas, o chão será limpo das manchas da Medusa – sangue ou cosmético? – e as meninas serão desenterradas para dançar. Só que aqui não há proveito em arrancá-las, porque se trata de um trabalho de Sísifo que será absurdamente repetido *ad infinitum*.

#### 5.1.1.2 A Grande Mãe e o inconsciente

Em “O lodo”, a grande mãe é símbolo do inconsciente. Segundo Jung, “na

---

<sup>89</sup> “Petúnia”, p. 186.

<sup>90</sup> SCHWARTZ. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 179.

<sup>91</sup> “Petúnia”, p. 183.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 184. Grifo nosso.

experiência interior direta, a mãe corresponde ao inconsciente (coletivo), o filho ao consciente que se julga livre mas que sempre de novo fica à mercê do sono e do inconsciente”<sup>93</sup>.

Na narrativa, Galateu, atuário de uma Companhia de Seguros, após consultar um psicanalista, devido a uma “depressão ocasional”<sup>94</sup>, dele não mais consegue libertar-se, chegando ao sacrifício e à morte. Investigando o nome da personagem, vimos que, na mitologia grega, só existe o feminino Galatéia que corresponde a duas divindades: a marinha, amada de Polifemo, que o desprezou por amor ao pastor Ácis, e a estátua a que Vênus deu vida, atendendo à prece do escultor Pigmalião. O nome do protagonista liga-se à primeira, que aparece no *Fausto* de Goethe e representa o apogeu do mundo lunar e aquático. A relação da personagem com essa antiga divindade feminina do mar, símbolo da mãe e do inconsciente, consiste no fato de Galateu mergulhar nas profundas águas da morte de onde não mais poderá sair.

O psicanalista<sup>95</sup> tem nome de flor, já que *Pink*, em inglês, significa “cravo”<sup>96</sup> e também “cor de rosa”<sup>97</sup>. Ele é uma espécie de superego persecutório que vai escarafunchar no lodo do inconsciente pessoal da personagem, onde dorme uma

---

<sup>93</sup> JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 252.

<sup>94</sup> “O lodo”, p. 235.

<sup>95</sup> Deixaremos de lado a crítica ao relacionamento médico-paciente no tratamento psicanalítico, que seguramente subjaz à estrutura do texto para, seguindo as intenções deste trabalho, determo-nos apenas na interpretação simbólica.

<sup>96</sup> Conforme Regina Obata, o cravo representa, na tradição cristã, o amor puro e, segundo uma lenda, as lágrimas derramadas pela “Virgem Maria, quando Jesus foi crucificado, transformaram-se nesta flor”. (OBATA, Regina. *A linguagem das cem flores*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--]. p. 22).

<sup>97</sup> Na tradição ocidental, a rosa tem a mesma importância simbólica que o lótus no Oriente e freqüentemente aparece ligada à flor como recipiente, ou seja, à mãe, e também a Cristo, o Filho sacrificado.



relação incestuosa nas profundezas. O “amor puro”, significado implícito no nome daquele que vai trazer à luz a “relação pecaminosa”, funciona como um eufemismo, da mesma forma que o filho mentecapto é designado por Zeus – o deus supremo que habita o alto e é senhor dos raios. Como a flor, seja ela rosa ou lótus, é um arquétipo materno, há aqui a evocação do incesto, com a subsequente castração sacrificial do filho que será desencadeado pelo psicanalista.

Galateu executa suas tarefas na Companhia de Seguros e, ao que tudo indica, não leva a sério a possibilidade do poder do feminino maléfico poder vir a aniquilá-lo, já que brinca com o feminino, usando a mulher do seu chefe para chegar a uma promoção. Mas, como lhe diz por duas vezes o médico, há lodo no seu inconsciente: “E, repreensivo, assegurou que o paciente carregava dentro de si imenso lodaçal.”<sup>98</sup> E, mais adiante: “Você não compreende que o seu inconsciente é lodo puro?”<sup>99</sup> Mas, de alguma forma, o inconsciente coletivo, que é representado pela mãe, sempre é um lodo que está conectado às águas do Oceano Primordial.

O lodo do inconsciente pessoal de Galateu diz respeito a um passado incestuoso, pois o narrador insinua que ele teve um relacionamento amoroso com a irmã, e que o pequeno mentecapto é filho de ambos. A primeira vez que isso é mencionado no texto vem sob a forma da metáfora floral<sup>100</sup>: “Uma recordação desagradável **aflorava** do passado.”<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> “O lodo”, p. 235.

<sup>99</sup> Ibid., p. 237.

<sup>100</sup> Expressão utilizada por Schwartz. (SCHWARTZ. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 182.).

<sup>101</sup> “O lodo”, p. 237. Grifo nosso.

A problemática da castração, tão enfatizada por Freud, ocorre, como em outras narrativas do autor, em várias passagens desse conto. Aqui a profanação da irmã, que é chamada de “bruxa” – arquétipo materno negativo – vai ter como consequência a castração<sup>102</sup>.

No estado de vigília, Galateu é um burocrata preocupado com estatística e com programas inseqüentes com mulheres, e, quando fica à mercê do sono e do inconsciente, é invadido por sua problemática profunda:

Sono agitado, com pesadelos e uma dor dilacerante, que não sabia se real ou apenas sonho. Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo. Sua irmã Epsila e o analista, debruçados sobre o seu corpo, acompanhavam atentos os movimentos irregulares da lâmina. Na ânsia de acordar, rolava na cama, empapando de suor o travesseiro. A duro esforço conseguiu despertar. Apalpou o peito e as mãos encontraram uma coisa pegajosa. Meio entorpecido pela ação dos soníferos, buscou no banheiro o espelho e viu que o mamilo esquerdo desaparecera. No lugar despontara uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates.<sup>103</sup>

Ao regredir em direção à libidinosa matéria feminina do inconsciente, ele é ferido pela faca que, “à procura de um segredo”, decepa-lhe uma zona erógena do corpo, executando parcialmente o ritual da castração, atentamente acompanhado pelo analista e pela mãe/irmã. É significativa a imagem da “ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates”, porque evoca tanto o arquétipo materno da flor como recipiente, quanto a mutilação e o sacrifício do filho. A seguir, a ferida passa a ser tratada com paliativos – a pomada cicatrizante do farmacêutico – e há uma trégua em que a consciência de Galateu se tranqüiliza, e ele divide seu tempo entre a rotina burocrática e os encontros com a mulher do diretor, até que a voz do médico volta a

<sup>102</sup> A mãe precisa ser protegida da ameaça do incesto, fato simbolizado, segundo Jung, pela imagem da árvore em cujo tronco se enrola uma serpente. (JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 253).

<sup>103</sup> “O lodo”, p. 238.

ecoar, propondo-lhe, tal esfinge, um enigma: – “É chegado o tempo das amoras silvestres.”<sup>104</sup>

Essa passagem do conto remete-nos ao episódio de Píramo e Tisbe, um tipo de Romeu e Julieta da Babilônia, que é relatado em *As metamorfoses*, de Ovídio<sup>105</sup>: dois jovens vivem um amor proibido pelos pais e acabam suicidando-se debaixo de uma amoreira que, até então, tinha os frutos cor de neve e que, tingidos com o sangue dos amantes, passou a tê-los negros, em memória do sacrifício.

É a partir desse momento que o sacrifício de Galateu se torna cada vez mais cruento: ao acordar pela manhã, sentiu a mesma dor lancinante no peito e nem teve necessidade de tocar seu corpo para se certificar de que a situação se repetira e que, desta vez, desaparecera o mamilo direito e, em seu lugar, brotara a mesma flor de pétalas rubras. A seguir, conhece a castração de seus bens materiais, perdendo elevada quantia em dinheiro, por causa da dívida com o analista. Percebendo sua ruína moral e material ele é levado a questionar-se: “Voltou-se para o passado e lhe veio a dúvida se não estaria condenado muito antes de procurar o médico.”<sup>106</sup> A seguir, as dores e a morfina, até que a “bruxa”, que já lhe tinha invadido o reduto do corpo, emergindo do lodo do inconsciente, invade-lhe agora a casa, trazendo consigo o fruto deformado do incesto: o menino debilóide que, por antífrase, chama-se Zeus, pois um deus, sobretudo um deus supremo, se opõe à deformidade.

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 239.

<sup>105</sup> OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. p. 70-72. (Clássicos de Bolso).

<sup>106</sup> “O lodo”, p. 240.

Galateu, como o nome confirma, está irremediavelmente impregnado pelas influências femininas ligadas à queda, à escuridão e à morte de que nos fala Durand, no regime diurno da imaginação. Ele está impotente para assumir a condição do herói solar que, através de provas iniciáticas, vence a mãe terrível e nasce para um novo modo de ser. Não resistindo mais, Galateu diz ao médico que venha, e os seus olhos moribundos contemplam com asco a figura da irmã e do psicanalista.

Lendo a epígrafe extraída de Habacuc, vemos que Galateu, com o incesto, abriu caminho para os cavalos da morte.

#### 5.1.1.3 *A maldição da serpente*

Estudamos os quatro contos que achamos mais significativos para uma abordagem do arquétipo da mãe terrível em suas variações – a mãe devoradora associada à “vagina dentada”, Medusa, que incluímos num mesmo subcapítulo, e a mãe e suas conexões com o inconsciente. Mas a feminilidade terrível perpassa o universo de Rubião na sua totalidade.

A mulher, quando noiva ou namorada, é depravada como Mariazinha (“Mariazinha”); está petrificada na morte como Dalila (“A noiva da casa azul”) e Hebe (“Os comensais”); aparece e desaparece como Elisa (“Elisa”); some misteriosamente como Epidólia (“Epidólia”) e Bruma (“Bruma”) ou se transforma em cifras (“Memórias do contabilista Pedro Inácio”).

A petrificação e a infecundidade exprimem-se, ainda, através de outros símbolos: a flor ou os olhos de vidro, a flor que brota do ventre e o sorriso de massa. Em “Flor de vidro”, além do símbolo de petrificação representado pelo vidro, há também a problemática da castração, pois Marialice roga praga para que o namorado fure o olho e, segundo Freud, o medo da cegueira está associado ao da castração.

Quando a fecundidade toca as raias do absurdo e contraria as leis da natureza, como em “Aglaiia”, acaba convertendo-se no mesmo símbolo de infecundidade: os partos em série e o nascimento de filhos com olhos de vidro. Nesse conto, cabe destacar os nomes das personagens – Aglaiia, o amor<sup>107</sup> e Colebra, a cobra<sup>108</sup>. Assim, como aqui se associam amor e serpente, vemos que o animal do paraíso desloca-se para a figura masculina, condenando a mulher a partos estéreis.

Enfim, resta-nos mencionar duas figuras que sintetizam, na contística de Rubião, manifestações significativas do arquétipo materno como a Virgem Mãe e a musa (“Marina, a intangível”) e a morte (“O convidado”). No regime noturno da imagem, há a eufemização do feminino que se torna benévolo e digno de exaltação. Mas, na narrativa do escritor mineiro, a imagem da Virgem Maria ou da mulher idealizada, aparece numa reversão simbólica que a torna altamente carnalizada e degradada. Constitui exemplo disso o modo como Marina é representada no universo ficcional. Os elementos que compõem a cena da sua aparição constituem o reverso simbólico daquela em que

---

<sup>107</sup> Na mitologia, as três Graças, companheiras de Afrodite, chamam-se: Talia – que preside a vegetação e está associada à cor verde, Eufrosina – que tem o império do ar e está relacionada ao azul celeste (Sabedoria), e Aglaiia – que reina sobre o fogo e pertence ao vermelho (Amor). Cf. ROUSSEAU, R. L. *A linguagem das cores*. São Paulo: Pensamento, 1980. p. 34. (Notas). Assim, a Aglaiia muriliana é uma das Graças que exerce o poder de sedução sobre o marido devido à beleza do seu corpo e ao seu dinheiro.

<sup>108</sup> Palavra homófona do espanhol *culebra*.

Beatriz surge para Dante no Paraíso Terrestre.<sup>109</sup> Para fins de análise, transcrevemos a cena da aparição de Marina que vem antecedida de pistonistas que tocam seus instrumentos sem música:

[...] num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem-feitas.<sup>110</sup>

Na cena em que Dante se encontra com Beatriz no Paraíso Terrestre, sua aparição é antecedida por varões ilustres, um deles profere uma frase do “Cântico dos Cânticos”, estabelecendo-se a mesma relação que no conto em estudo. Deixando de lado elementos simbólicos que compõem o cortejo imaginado por Dante, nos deteremos apenas nos que são pertinentes à relação estabelecida entre as duas cenas.

Ao invés da música harmoniosa e do canto dos anjos do Paraíso Terrestre de Dante, há “sons agudos, desconexos, selvagens”<sup>111</sup> e bocas escancaradas que não emitem sons. O divino cortejo de varões ilustres e anjos do escritor florentino é substituído por escoltas “de padres sardentos e mulheres grávidas”<sup>112</sup>. Beatriz aparece com um véu cingido na frente por um ramo de oliveira e veste uma roupa vermelha – como quando o poeta a viu pela primeira vez, quando ela tinha apenas oito anos de idade – e usa um manto verde. O vestido de Marina está amarfanhado e com as barras sujas de lama. O véu de Beatriz é substituído por um chapéu de feltro amassado e

<sup>109</sup> ALIGHIERI, op. cit., p. 264-271.

<sup>110</sup> “Marina, a intangível”, p. 84.

<sup>111</sup> Ibid., p. 84.

<sup>112</sup> Ibid., p. 84.

adornado com uma grotesca pena de galinha. O girassol que traz na mão direita, considerando o significado deste símbolo em outros contos de Rubião, remete para uma mulher infecunda. Ela é um misto de musa degradada, já que está ligada ao nascimento de um poema, e Virgem Mãe prostituída, aspecto evidenciado pelo excesso de maquiagem nos lábios, olheiras artificiais feitas a carvão e vestido rasgado que deixa entrever as coxas, que despertam a lascívia de José Ambrósio. Enquanto Beatriz quer que Dante trilhe o caminho da elevação, mencionando o fato de ter, pessoalmente, descido ao mundo das trevas para encomendar a Virgílio a saída do poeta da selva escura, Marina some da vista de José Ambrósio, deixando-o no vazio.

Em “O convidado”, José Alferes está hospedado num hotel de uma grande cidade, quando recebe um inusitado convite para uma festa, pois não há alusão à data, à hora, ao local e ao nome das pessoas que a promovem. Além disso, o protocolo exige uma estranha indumentária para cavalheiros – “fardão e bicorne ou casaca irlandesa sem condecorações”<sup>113</sup>. Como o protagonista está interessado em Débora, uma estenógrafa que é pensionista de um apartamento situado no mesmo andar que o seu, ele pensa tratar-se de um convite dela, pois a caligrafia apresenta um talhe feminino. Em seguida, vê da janela de seu quarto um movimento fora do comum numa loja em frente que alugava roupas. Resolvendo trocar o pijama e para lá se dirigir, antes de sair, tomado de súbita euforia, “ensaiou um passo de dança abraçado a uma **dama invisível** que mais tarde poderia adquirir a solidez do corpo de Débora”<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> “O convidado”, p. 211.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 212. Grifo nosso.

De posse da roupa adequada para a festa, a personagem prepara-se com esmero e, a seguir, dirige-se ao local do evento, embarcando no táxi de Faetonte que, como o homem da casa de aluguel de roupas, parece saber mais do que fala.

Faetonte (nome derivado de *pháe*, “luz, claridade, brilho”<sup>115</sup>) é uma figura da mitologia grega cuja história é contada em *As metamorfoses*, de Ovídio. Sendo ele filho do Sol, ao ser introduzido em seu palácio, obtém do pai a promessa de que nenhum desejo seu seria deixado de ser satisfeito. O deus Sol arrepende-se logo da promessa, pois o filho queria dirigir através do Céu os seus corcéis, tão difíceis de serem conduzidos que seria quase impossível sobreviver à proeza. Mas Faetonte, mesmo advertido do perigo que corria, insiste no seu intento e acaba incendiando o mundo.

O taxista está ligado ao cavalo solar, portanto prenuncia que o passeio trará o desastre e a morte. Como é ele que conduz José Alferes para a morte, funciona como psicopompo<sup>116</sup>, entidade condutora de almas, como Caronte ou Hermes.

No recinto da festa, o protagonista é uma figura ímpar entre os convivas: é o único que recebeu o convite pelo correio, a vestir bizarro traje (os outros vestem roupas de passeio) e a sentir-se deslocado, não conseguindo sentir-se interessado pela conversa que gira exclusivamente em torno de cavalos.

Durand afirma que “o cavalo é isomorfo das trevas e do inferno”<sup>117</sup>. Daí a relevância

---

<sup>115</sup> Cf. MELLO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em “O convidado”, de Murilo Rubião. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 20, p. 121- 130, nov. 1997. p. 123.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>117</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 75.



que assumem os cavalos crônicos – cujos exemplos mais significativos são as montarias de Hades e de Poseidon – ou os cavalos de vingadoras entidades da luz – Arcanjo Miguel e São Jorge. O cavalo está ligado ao mal e à morte, como atesta o “Apocalipse”, em que a morte cavalga um cavalo esverdeado: “E vi aparecer um cavalo esverdeado, e o seu cavaleiro tinha por nome Morte, e a região dos mortos o seguia.”<sup>118</sup>. Por outro lado, o autor de *As estruturas antropológicas do imaginário* esclarece que o cavalo ctônico pode ser assimilado ao cavalo solar, enfatizando que não é o sol, enquanto luminária celeste, que está ligado ao símbolo hipomórfico, mas sim o fato de estar associado ao temível movimento temporal, aos relógios naturais, expressando a angústia diante da mudança e da morte. Portanto, tanto divindades lunares como solares viajam em carros puxados por cavalos.

No conto, a problemática da morte é reiterada de diversas formas: no verdadeiro convidado, o duplo de José Alferes, aquele que funciona como a alma, a sombra ou o reflexo, que aparece no espelho em que ele se olha depois de vestido, e sem o qual a festa não pode começar; no fato de a conversa girar em torno de cavalos, e, sobretudo, na mulher inquietante que vem ao seu encontro. Ela pertence a essa mesma sintaxe imagética, bastando atentar para a sua descrição: “Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, **parecia nascer da noite.**”<sup>119</sup>. Há uma ênfase ao brilho dos seus olhos, e seu nome vem do grego *áster* (“estrela, estrela cadente, meteoro”<sup>120</sup>), portanto ela é luz que vai conduzir José Alferes através do escuro caminho. Além disso “algo de inquietante

---

<sup>118</sup> “Apocalipse”, VI, 8.

<sup>119</sup> “O convidado”, p. 218. Grifo nosso.

<sup>120</sup> Cf. MELLO. O insólito em “O convidado”, de Murilo Rubião. *Ciências & Letras*, p. 128.

emanava de Astérope”<sup>121</sup> e começa a cair uma neblina exatamente no momento de sua aparição.

A mulher vestida de negro, de excessiva beleza, funciona, como Faetonte, como divindade psicopompa, pois dirá àquele a quem caberá “a última viagem”<sup>122</sup> : “– Sei o caminho.”<sup>123</sup> É ela que levará o protagonista para conhecer os jardins da casa e quem dormirá com o Outro. É nesses jardins intermináveis (labirínticos jardins da morte) que Alferes, já nos umbrais de outra dimensão, sente medo e tenta fugir. Mas como caminha por uma vereda em que não há caminho de volta, depois da recusa categórica de Faetonte de reintegrá-lo a um mundo ao qual não pertence mais, cai num sinuoso caminho, embrenha-se na escuridão, mas acaba voltando ao lugar de onde saíra para, enfim, deixar-se levar.

#### 5.1.1.4 *Cidade ameaçadora versus cidade ameaçada*

No “Apocalipse” de João, encontram-se os arquétipos de duas cidades – a repudiada e amaldiçoada Babilônia e a almejada e abençoada Jerusalém Celeste. A cidade que corresponde à mãe terrível é Babilônia, considerada por Heródoto uma das maravilhas do mundo pelas suas muralhas e jardins suspensos, destruída, não devido à sua beleza, mas em decorrência da valorização exclusiva dos aspectos materiais da vida. Ela é descrita através da seguinte alegoria:

---

<sup>121</sup> “O convidado”, p. 219.

<sup>122</sup> Ibid., p. 220.

<sup>123</sup> Ibid., p. 222.

Vi uma mulher sentada numa fera cor de escarlata, cheia de nomes de blasfêmia, com sete cabeças e dez chifres. A mulher se vestia de púrpura e escarlata, estava adornada de ouro e pedras preciosas e pérolas, e tinha na mão uma taça de ouro cheia de abominação e imundície de sua prostituição. Na frente trazia escrito um nome – mistério –: Babilônia, a grande, a mãe das prostitutas e das abominações da terra.<sup>124</sup>

Segundo Jung, as sete cabeças do dragão seriam as sete montanhas sobre as quais a mulher está assentada. Poderia ser também uma referência a Roma, a cidade que, à época do autor do “Apocalipse”, oprimia o mundo. “As águas sobre as quais está a mulher, a ‘mãe’, ‘são os povos, as nações e as línguas’, e também isso parece referir-se a Roma, pois ela é a mãe dos povos e dona de todos os países.”<sup>125</sup> Na visão junguiana, os povos dominados por Roma seriam os membros de uma família dominada pela mãe. Numa outra versão do quadro, os reis, portanto, os “filhos”, se prostituem com esta mãe<sup>126</sup>. Mais adiante, diz o “Apocalipse”: “Caiu, caiu a grande Babilônia. Tornou-se morada dos demônios, guarita de todo espírito impuro e abrigo de toda ave impura e abominável. Pois com vinho do furor de sua prostituição se embriagaram todas as nações.”<sup>127</sup>.

A contrapartida simbólica é a Jerusalém Celeste – visão de paz, de justiça e de união para todas as tribos de Israel. Segundo o “Apocalipse”, ela representa uma nova ordem que substituirá a atual e que virá no final dos tempos: “Vi também descer do céu, de junto de Deus, a Cidade santa, uma Jerusalém nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido.”<sup>128</sup> Enquanto o Paraíso Terrestre é o Céu na Terra e tem a forma circular, a Jerusalém Celeste, que é a Terra no Céu, tem

---

<sup>124</sup> “Apocalipse”, XVII, 3-5.

<sup>125</sup> JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 201.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>127</sup> “Apocalipse”, XVIII, 2-3.

<sup>128</sup> “Apocalipse”, XXI, 2.

a forma quadrada. A Nova Jerusalém não se refere a um passado paradisíaco, mas aponta para o futuro, apresentando, assim, uma conotação messiânica.

Além dessas imagens antitéticas, acreditamos que o simbolismo da cidade comporta a dualidade do *Yang* e do *Yin*. Este símbolo é representado por duas vírgulas entrelaçadas, formando um círculo, uma de cor branca – que corresponde a *Yang*, o princípio masculino – e outra de cor negra – que corresponde a *Yin*, o feminino. Mas cada uma delas contém no seu interior o embrião de seu contrário, o que significa o antagonismo e o equilíbrio das forças.

Utilizamos o símbolo do *Yin* e do *Yang* para mostrar que, na imagética da cidade, está presente a dualidade do feminino e do masculino. Cidades são mulheres e, acima de tudo, mães, cujos habitantes são seus filhos. Isso explica a feminilidade da Babilônia e da Jerusalém Celeste, bem como o fato de, em *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, todas as cidades terem nomes femininos. Valemo-nos de Jung para compreender por que espécies de analogias a cidade torna-se um símbolo materno, e devido a que processos ocorre este desvio:

O processo que constrói o símbolo coloca no lugar da mãe uma cidade, fonte, caverna, igreja, etc. Esta substituição se faz porque a regressão da libido reaviva experiências e modos da infância, e sobretudo, a relação com a mãe. Mas o que outrora fora natural e útil para a criança, significa um perigo para a alma do adulto, perigo esse representado pelo símbolo do incesto. Como o tabu do incesto se opõe à libido e a retém em seu sentido regressivo, esta pode desviar-se para as analogias maternas produzidas pelo inconsciente. Com isto a libido volta a tornar-se progressiva, num grau de consciência um pouco mais elevado em relação ao anterior. A utilidade deste desvio torna-se patente sobretudo quando no lugar da mãe é colocada a cidade: a ligação infantil (primária ou secundária) significa uma limitação e paralisação do adulto, enquanto a ligação à cidade enaltece suas qualidades de cidadão, e lhe possibilita ao menos uma existência útil.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 200.

Por outro lado, detectamos, na cidade, o espaço da *polis* e das instituições hierarquicamente constituídas que correspondem à razão e onde assume relevância o discurso entendido como *logos* e como luz<sup>130</sup> no qual se destaca o elemento masculino, cuja voz se eleva para minimizar a força do feminino.

Ao investigarmos a problemática da cidade no universo Rubião, seguimos a linha de pesquisa que destaca o arquétipo da cidade como mãe e, como no escritor predomina o regime diurno da imaginação, ela será quase sempre a mãe terrível, pronta para se prostituir com seus filhos/habitantes, ou devorá-los.

Entretanto estamos cientes de que muitas coisas poderiam ser ditas à margem dessa linha específica de interpretação, as quais mencionaremos sucintamente. Conforme Hermenegildo Bastos<sup>131</sup>, em Rubião a situação é diferente de um Machado de Assis ou de um Graciliano Ramos, cujos discursos estão, respectivamente, associados ao Rio de Janeiro e a Maceió. Somos levados a pensar em Borges (Buenos Aires), Balzac (Paris) ou Dickens (Londres) e chegamos à conclusão de que os relatos desses escritores estão indissoluvelmente ligados ao espaço de uma cidade específica, tornando-se difícil imaginá-los fora do seu contexto. Em Rubião, Belo Horizonte ou cidadezinhas do interior de Minas podem ser identificadas por algum detalhe, mas é incorreto afirmar que o espaço regional seja relevante na sua obra, pois não são importantes os acontecimentos específicos de um determinado povo ou país, mas aqueles que são inerentes à condição

---

<sup>130</sup> Ibid., p. 148.

<sup>131</sup> BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 37-38.

humana, o que nos faz concluir que até nisso ele se parece com Kafka. Por outro lado, segundo Bastos:

A cidade, nos contos de Murilo Rubião, é uma forma de organização humana, compreendendo isso no sentido físico, topográfico mas, também, e sobretudo, político. Cidade é, então, polis. Assim sendo, a leitura do nosso Autor não precisa necessariamente abordar a relação literatura e cidade para ir direto ao cerne da polis e da política.

Com política, quero dizer, no sentido amplo, as relações humanas geradas pela vida na cidade; relações, antes de mais nada, de suspeita, de animosidade, de violência; mas relações, também, de liberdade e igualdade projetadas como horizonte.<sup>132</sup>

É sempre no espaço do cotidiano de uma cidadezinha qualquer que se instaura o insólito, vindo de um além temido e desconhecido, como a chegada de uma figura que vai emagrecendo até vomitar fogo e desaparecer (“O homem do boné cinzento”), a invasão de dragões que surgem não se sabe de onde (“Os dragões”), ou o aparecimento de imigrantes que vão destruir a vida de uma aldeia.

Segundo Jung<sup>133</sup>, cidades fortificadas são donzelas, colônias são filhas, e, freqüentemente, cidades podem ser vistas como prostitutas, cujo símbolo é Babilônia. É importante destacar que, em duas narrativas de Rubião que apresentam a problemática da cidade, há a presença de prostitutas – Viegas (“A cidade”) e Galimene (“A fila”).

Em “A cidade”, Cariba, que se destinava “a uma cidade maior”<sup>134</sup>, devido a algum possível problema na ferrovia, não explicado pelo funcionário, “permaneceu

<sup>132</sup> Ibid., p. 38.

<sup>133</sup> JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 194.

<sup>134</sup> “A cidade”, p. 57.

indefinidamente na antepenúltima estação”<sup>135</sup>. Ele é “o único passageiro do trem”<sup>136</sup> como será também o único a fazer perguntas no local em que chega, sendo, por essa razão, tomado como perigoso subversivo. O motivo<sup>137</sup> da solidão repete-se no universo do autor: Gérion (“O bloqueio”) é o único habitante do prédio que está sendo demolido; Jadon (“Os comensais”) é o único freqüentador do restaurante que não permanece inerte na mesa e que, no final, “fica só na sala imensa”<sup>138</sup>; José Alferes (“O convidado”) é o único a receber o convite pelo correio, a estar vestido com traje anacrônico e a não se entrosar com os convivas; Pererico (“A fila”) é o único que não consegue avistar-se com o gerente antes da morte dele. Esse aspecto evidencia a extrema solidão das personagens do escritor, estrangeiros num espaço que os hostiliza, sufoca ou persegue e onde vão viver situações-limite em que freqüentemente a única saída é a morte.

Em “A cidade”, após a personagem deixar o trem, há gestos de ascensão e descida que chamam a atenção: Cariba escala o morro e encontra as casinhas do lugarejo todas cerradas, o que, como saberemos depois, foi uma espécie de armadilha para fazê-lo descer à cidade. Quando ele chega no “**topo da montanha**”<sup>139</sup>, descortina-se “a cidade, tão grande quanto a que buscava”<sup>140</sup>. O olhar dirigido de cima para a cidade lembra o gesto de Rastignac, personagem de *O pai Goriot*, de Balzac, mas neste caso, ao gesto de desafio feito do alto – “E agora, nós!”<sup>141</sup> – seguir-se-á a conquista de um lugar privilegiado no

---

<sup>135</sup> Ibid., p. 57.

<sup>136</sup> Ibid., p. 57.

<sup>137</sup> Utilizamos a palavra “motivo” no sentido a ela atribuído por Kayser, ou seja, são unidades que, nas obras literárias, aparecem nas mais diversas combinações, e que devem ser abstraídas de qualquer situação individual. Cf. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1967. v. 1. p. 81.

<sup>138</sup> “Os comensais”, p. 263.

<sup>139</sup> “A cidade”, p. 58. Grifo nosso.

<sup>140</sup> Ibid., p. 58.

<sup>141</sup> BALZAC, Honoré de. O pai Goriot. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 1989. v. 4, p. 235.

emaranhado das torpezas que se executam para atingir o ápice da pirâmide social. No caso de Cariba, quando o seu gesto é de ascensão, ele nada consegue transcender, encontrando apenas portas fechadas, silêncio e solidão. Quando inicia a descida “vagarosamente”, seu objetivo é encontrar seres humanos e belas mulheres. No regime noturno da imaginação, a descida “vagarosa” tem por objetivo evitar que se transforme em queda.<sup>142</sup> Mas uma espécie de fatalidade paira no ar, pois, ao descer “vagarosamente”, ele tem o pressentimento de que não vai fazer o caminho de volta. Assim, a descida lenta transforma-se em queda, que pode ser conotada à idéia de entrada na goela do monstro ou de descida aos infernos.

Assim que chega, ele é observado com desconfiança, fato que atribui à estranheza causada por seus trajes de viagem. Mas, a seguir, é detido por ser o único a fazer perguntas. O terror dos moradores deve-se ao fato de verem no visitante casual – aquele que vem de fora – um invasor do espaço demarcado e sacralizado e da privacidade do indivíduo, que teme ser desvendado pelas perguntas do estranho. Eis por que Cariba transforma-se em “elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas”<sup>143</sup>.

É interessante observar que em *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, o veneziano Marco Pólo diz ao poderoso imperador dos tártaros Kublai Khan: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.”<sup>144</sup> Nessa narrativa, visitar cidades é preencher os

---

<sup>142</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 201.

<sup>143</sup> “A cidade”, p. 61.

<sup>144</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 44.



vazios interiores. No conto do escritor mineiro, é obra de um acaso absurdo que promove a desconfiança, o medo moderno de sentir-se devassado por um estranho.

Na delegacia, as várias falas das testemunhas lembram o coro da tragédia grega, mas, enquanto esse representa um conjunto de vozes que vêm do alto – constituído de eminentes figuras da *polis* – e que se caracteriza pela ponderação, comiseração e senso de justiça, aquelas se revestem do mais genuíno senso do absurdo: “Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua.”<sup>145</sup> “Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa.”<sup>146</sup> “[...] não reconheciam o prisioneiro, mas deveria ser o mesmo indivíduo que lhes perguntara coisas tão estranhas.”<sup>147</sup>

Chama a atenção uma frase do delegado durante o inquérito: “Tragam a Viegas, ela sabe!”<sup>148</sup> Frequentemente as cidades Rubião são a prostituta Babilônia, pois só ela é capaz de “saber” que o homem que a ela chega, está previamente condenado: “[...] ficaria encarcerado até a captura do verdadeiro criminoso. E se o culpado não existisse?”<sup>149</sup> O verdadeiro culpado não existe porque todo elemento estranho que estabelece uma ruptura da ordem é, de antemão, o culpado. Resta-lhe ser preso entre os dentes da mãe terrível que o aterroriza e fascina:

Só resta esperar pela Viegas que, sensual e perfumada, vem vê-lo ao fim da tarde. Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece:

– É você.

Quando ela se despede – o corpo tenso, o suor porejando na testa – Cariba sente o imenso poder daquela prisão.<sup>150</sup>

---

<sup>145</sup> “A cidade”, p. 59.

<sup>146</sup> Ibid., p. 61.

<sup>147</sup> Ibid., p. 61.

<sup>148</sup> Ibid., p. 60.

<sup>149</sup> Ibid., p. 62.

<sup>150</sup> Ibid., p. 63.

A relação da epígrafe com o significado do conto é clara: “O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade.” Os insensatos são os habitantes que, querendo preservar-se na sua grande mãe, ainda que prostituída, irão conspirar contra o invasor que, portando-se indevidamente, cai nas goelas do dragão da Babilônia.

Em “A fila”, Pererico vem do interior do país com a firme determinação de falar com o gerente de uma Companhia e, num primeiro momento, percorre, sem errar, o caminho labiríntico que o leva à sala desejada:

Não vacilou entre os dois portões do edifício, escolhendo o que lhe pareceu ser o da entrada principal. Dentro do prédio percorreu diversos corredores detendo-se com freqüência para ler os letreiros encimando as portas, até encontrar a sala da gerência da Companhia.<sup>151</sup>

Quando Pererico se recusa a informar o negro que o atendera sobre o assunto sigiloso que o traz ali, este vai conduzi-lo por corredores e escada até chegar a um pátio, onde lhe diz que, a partir daquele dia, deverá utilizar a porta dos fundos. Esse conto lembra os relatos kafkianos: Joseph K. (*O processo*<sup>152</sup>) não consegue chegar às instâncias superiores da justiça; K (*O castelo*<sup>153</sup>) não logra o acesso ao castelo e Gregor Samsa (*Metamorfose*<sup>154</sup>) não se liberta da condição de inseto.

Como vimos anteriormente, o caminho que dá acesso a algo muito valioso ou sagrado, é representado por um intrincado labirinto que tem como objetivo a proteção de um centro ao qual poucos tem acesso. É freqüente também a presença

---

<sup>151</sup> “A fila”, p. 195.

<sup>152</sup> KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

<sup>153</sup> Idem. *O castelo*. São Paulo: Nova Época, [19--].

<sup>154</sup> Idem. *Metamorfose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

de um guardião do tesouro, como o Minotauro, que jaz no centro do labirinto, esperando que o herói o confronte, ou o Querubim que guarda a Árvore do Paraíso, para que o homem a ela não tenha acesso.

Pererico precisa chegar a algo que se reveste de tal importância que todos os sacrifícios se tornam legítimos: fica afastado de sua cidade natal e de tudo que lhe é caro, esgotando suas forças e seus recursos financeiros. Damião é a versão moderna do guardião mitológico que impede que a personagem chegue ao centro desejado. A fila que Pererico enfrenta durante longos meses é uma espécie de serpente que se estira cada vez mais, e que o vai engolindo e consumindo ao longo do tempo, e ele consegue apenas chegar ao secretário da Companhia, onde enfrenta outra serpente descomunal.

Nessa cidade maldita, em que ele permanece no subúrbio, ou seja, nos umbrais, sem acesso ao mar e às lindas mulheres que nela habitam e, acima de tudo, a algo essencial que nela vem buscar, ele conhece Galimene, uma prostituta pobre que, diferente da Viegas, funciona como mãe nutriz que vai acolhê-lo, amá-lo e alimentá-lo. Cansado, ele passa quinze dias sem ir à fábrica e, numa segunda-feira, após uma longa noite de sono, para lá se dirige e, estranhando o fato de encontrar o pátio vazio, penetra, emocionado, na ante-sala da gerência. Ter acesso à ante-sala significa estar-se preparando para penetrar no recinto sagrado, mas é fulminado pela decepção: enquanto estivera vendo animais no parque, nas duas últimas semanas, o gerente, sentindo a morte iminente, atendera a todos exceto a ele. Mas Galimene, vendo-o sentir-se culpado pela irresponsabilidade, pois seu

assunto sigiloso envolvia terceiros, adverte-o: “Damião nunca lhe permitiria chegar ao gerente.”<sup>155</sup>

Neste conto, diferente de “A cidade”, o final não é o aprisionamento, mas a evasão num trem (os trens perpassam as narrativas do escritor mineiro), após ter recebido roupas, navalha para se barbear e um frango assado da mãe prostituta que o exorta a regressar um dia para conhecer o mar. Mas ele nega essa possibilidade e se vai: “À medida que contemplava bois e vacas pastando, retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam as do passado recente.”<sup>156</sup>

Quando Jó pronuncia as palavras que foram utilizadas como epígrafe, está fazendo uma alusão aos antepassados. Por essa razão, entendemos sua relação com o conto como uma advertência de que somente uma volta às origens poderá falar ao coração de Pererico, apagando o passado recente.

Em “A diáspora”, há uma aldeia paradisíaca, situada no alto de uma planura, que vive em contato com a natureza; toma decisões em conjunto, através de assembléias; prescinde de chefes e de autoridades civis e religiosas para a celebração de cultos e a manutenção da ordem; subestima papéis, documentos e construções modernas. Com a chegada do engenheiro Roque Diadema e seus operários, processa-se uma profunda modificação no modo de vida da localidade. A montagem das barracas dos forasteiros, as providências para a construção da ponte, a aquisição de dois terços da área urbana do povoado pelo engenheiro, e,

---

<sup>155</sup> “A fila”, p. 209.

<sup>156</sup> Ibid., p. 209.

finalmente, a chegada das famílias e a construção desenfreada e sem planejamento das casas, transformam o antigo paraíso num inferno de aglomerados urbanos:

Um odor fétido empestava o ar, vindo das residências desprovidas de esgoto canalizado ou fossas. A premência de se instalar na primeira habitação que encontrassem obrigava os recém-chegados a se despreocuparem do mínimo de conforto e higiene.<sup>157</sup>

Ao contrário das narrativas estudadas anteriormente, Mangora não é a mãe prostituta que aprisiona o filho, mas, endossando as palavras de Jung a respeito das cidades fortificadas, ela é uma donzela que, sem condições de defesa, é invadida por estranhos. Como o título do conto e a epígrafe indicam, ele trata da emigração, dos povos que se espalham pelo mundo, invadem territórios impondo seu próprio idioma, que é diferente do que é falado na região conquistada. É, enfim, o mito da Torre de Babel, que relata a dispersão dos povos e a origem da diversidade de línguas. Metaforicamente, os nativos de Mangora e os recém chegados falam línguas diferentes, daí a ocorrência de frases como: “Penso que não me fiz entender[...]”<sup>158</sup> “Também acho que não fui preciso [...]”<sup>159</sup> Os emigrantes estabelecem o caos na vida dos pacatos e felizes habitantes de Mangora.

O motivo da diáspora repete-se na literatura brasileira, estando presente, por exemplo, em *A hora dos ruminantes*<sup>160</sup>, de José J. Veiga, onde Manarairema é invadida, e sua população é submetida à força por um misterioso grupo de pessoas que passa a dominá-la, subjugando e assolando a cidade. Primeiro ocorre a invasão de milhares de cachorros e, depois, de bois. No caso do autor goiano, o texto tem

---

<sup>157</sup> “A diáspora”, p. 270.

<sup>158</sup> Ibid., p. 266.

<sup>159</sup> Ibid., p. 266.

<sup>160</sup> VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. (Literatura Brasileira Contemporânea, v. 12).

uma conotação política no sentido estrito do termo, mas o motivo da diáspora e da dominação desenfreada é o mesmo.

Com relação à problemática da cidade, outra narrativa que chama a atenção é “O homem do boné cinzento”, que foi alvo de interessante estudo de Marly Amarilha de Oliveira<sup>161</sup>, que relaciona a personagem Anatólio com a figura do arlequim.

Segundo a autora, há nítidas semelhanças entre o magro Anatólio e o arlequim, que nasceu com a *Commedia Dell’Arte* e que, segundo a lenda, é um protegido de Mercúrio, do qual herdou os poderes mágicos. Esse personagem fazia primitivamente suas apresentações nas ruas, feiras e mercados, depois passou a receber a proteção da nobreza e a desfrutar de popularidade na corte francesa. Posteriormente, por um decreto de Luís XIV, “o principal teatro de *masks* alojado no Hôtel de Bourgogne foi banido”<sup>162</sup>. O espaço deixado pelos atores italianos foi preenchido pelos franceses, que formaram a *Comédie Française*. Dessa forma, o arlequim voltou às ruas, seu lugar de origem. Mas o sucesso desse grupo que atuava nas feiras, ameaçava o teatro oficial que, após se empenhar para reverter a situação, apelou para o apoio do rei, conseguindo um veto que ficou incorporado à figura do arlequim que chegou até nós: “todas as peças representadas com discurso, diálogo ou monólogo pelo teatro popular das feiras”<sup>163</sup> tinham um veto absoluto assegurado por lei. Assim o arlequim, que já tinha voltado às ruas, foi impedido de falar, razão pela qual precisou recorrer à mímica facial e corporal. Ele é

---

<sup>161</sup> OLIVEIRA, Marly Amarilha de. A visita do arlequim de Murilo Rubião. *Travessia*, 1991.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>163</sup> NIKLAUS, Thelma. *Arlequin Phoenix*. London: The Bodley Head, 1956. Apud OLIVEIRA, A visita do arlequim de Murilo Rubião. *Travessia*, p. 137.

representado com um traje de losangos coloridos, tem a cabeça raspada e pinta o rosto com fuligem.

Conforme a autora, a relação entre Anatólio e o arlequim é clara: o xadrez que aparece no céu, e se repete no boné xadrez da personagem de Rubião, liga-se ao traje de losangos; a cabeça raspada associa-se à possível calvície escondida pelo boné; as emanções da fumaça do cachimbo corresponde à fuligem do rosto, sendo o cachimbo também interpretado como um substituto do caduceu, o emblema de Mercúrio. A mulher que o visita misteriosamente, relaciona-se à figura da colombina, que foi agregada a ele através dos tempos. Acima de tudo, como o arlequim, Anatólio não fala, atuando somente através da mímica; as únicas personagens que têm voz são os irmãos Roderico e Artur.

Assim, essa espécie de palhaço é um estranho anacrônico que visita uma cidade do século XX, colocando abaixo – com suas encenações ao ar livre, pontualmente às cinco horas da tarde, todos os dias – a pacata harmonia da ruazinha sossegada onde impera a ordem e a racionalidade. Com relação a esse aspecto, diz a autora:

O que falta ao estrangeiro é a prática, ou seja, o seu espaço referencial. Anatólio chega à rua, espaço urbano, cidade, e esta não sabe hospedá-lo – não reconhece o remoto habitante, o Arlequim do teatro de rua. Esta é uma cidade fruto da civilização racional. Sendo um ser novo na rua, um protegido dos deuses, descendente de palhaços e assumindo que Anatólio/Arlequim é o símbolo do homem, infere-se que um ser assim cheio de fantasia só pode ser um estrangeiro no ambiente urbano.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 138.

Os dois irmãos, vizinhos da bizarra figura, estão situados, a princípio, em campos diametralmente opostos: Roderico é o narrador da história, sendo, portanto, o detentor do *logos* – palavra entendida aqui como discurso, sem omissão do elemento de racionalidade que nela está implícito. Artur deixa-se levar pela sensibilidade e, obcecado pelo estranho vizinho, transforma-se no *voyeur*, figura comum no universo urbano e que também está presente em “O homem das multidões”, de Poe<sup>165</sup> e em “A uma passante”, de Baudelaire<sup>166</sup>.

Oliveira enfatiza o fato de arlequim ser proibido de falar, e as duas personagens cujos nomes constituem um duplo de espelhos – Artur e Anatólio – não conversam, não existindo nunca, portanto, uma verdadeira comunicação entre elas. Este é o “voyeurismo”, tão comum entre os desconhecidos que se cruzam nas ruas, cujas relações no âmbito urbano se degradam de forma perversa e irremediável.

A fala de Nabucodonosor, transcrita como epígrafe, pode ter relação com o fato de este rei ter tido um sonho profético<sup>167</sup> e, intrigado, chamou sábios da corte para interpretá-lo. Artur, que também “estava sossegado em sua casa”, faz uma previsão apocalíptica quando da chegada do estranho morador da casa vizinha.

A riqueza de símbolos da narrativa de Rubião permite que tenhamos uma visão multifacetada de sua obra, como um caleidoscópio que pode assumir as mais diversas formas. É por essa razão que achamos legítimo ver “O homem do boné

---

<sup>165</sup> POE, *Ficção completa: poesia & ensaios*, 1981.

<sup>166</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--] p. 168.

<sup>167</sup> O sonho com a árvore imensa que tocava o céu e era avistada dos confins da terra e que, abatida, prenuncia o arrebatamento do reino de Nabucodonosor. Cf “Daniel”, IV, 7-14.



cinzento”, de um outro ângulo de visão, sem que um invalide o outro. É o que faremos adiante, vendo a mesma história através da ótica das cores.

“Epidólia” constela várias manifestações do arquétipo materno: a cidade, o mar e a figura feminina apresentada através de várias facetas – filha/amante, amada, virgem e prostituta. Optamos pela alternativa de ler esse conto como um sonho, devido a um depoimento do autor<sup>168</sup>, no qual ele alega ter sido esta a sua origem, e não porque o fantástico utilizado por ele necessite ser legitimado pelo discurso onírico. Se assim fosse, todos os seus relatos seriam apenas sonho. Feita a ressalva, apresentamos os aspectos que reiteram o universo onírico: o protagonista, embora se encontre num parque com a namorada, está de pijama. Após o misterioso desaparecimento de Epidólia dos seus braços, ele ficou “sem condições de raciocinar objetivamente”<sup>169</sup>, o que pode ser interpretado como o obscurecimento do raciocínio lógico no mundo dos sonhos.

Manfredo está sentado com a namorada num banco do parque de uma capital, e, num momento de distração, quando observava um menino em frente à jaula das onças, ela desaparece, fato constatado pela ausência de contato do seu braço com o corpo da moça. O protagonista, ao desistir de trocar o pijama, receoso de não mais encontrar a amada, devido ao atraso, pega um táxi e vai ao hotel de uma cidade vizinha, onde ela residia. No trajeto, evidencia-se a atmosfera onírica: “O automóvel que estacionou a um sinal seu diferia muito dos outros que até a véspera vira circular na Capital”<sup>170</sup>. Também a vegetação, entre uma cidade e outra,

---

<sup>168</sup> Cf. Capítulo 3. “O perfil dos contos”. (Notas).

<sup>169</sup> “Epidólia”, p. 170.

<sup>170</sup> Ibid., p. 170.

desaparecera. Lá, após conversar com o perplexo hoteleiro que o toma por alguém possuído por um choque emocional, consegue penetrar no quarto habitado pela moça, onde nada mais havia dela a não ser “uma calcinha manchada de vermelho[...]. Era sangue, ainda úmido. Prova de que Epidólia estivera ali recentemente”<sup>171</sup>.

Como vimos anteriormente, o sangue menstrual é símbolo da água nefasta, cuja mancha vai convergir para o significado de mancha moral que é conotada à idéia de queda. Epidólia é a representação da feminilidade terrível, mas sua ausência significa um vazio a ser preenchido dentro do namorado. Após o misterioso desaparecimento da moça, as cidades se unem – Natércia e Pirópolis à Capital –, e, com elas, vem o mar.

As várias facetas de Epidólia ligam-se a três figuras masculinas significativas: o marinheiro devasso que é ambigualmente o pai/amante, e pode ser compreendido no âmbito da psicanálise; o pintor momentaneamente desprovido da fala, já que a ênfase aqui não recai sobre o discurso, mas sobre a imagem de *Maja Desnuda*<sup>172</sup> que não foi tocada; o velhinho “de terno branco, chinelas de lã”<sup>173</sup> (o branco e a lã conotam a idéia de pureza), que apresenta a personagem como virgem. Como Epidólia não resiste aos sortilégios do mar, seu elemento, é na beira do cais que ela é buscada pelo homem que a ama, que grita por ela, seguido de um cortejo de crianças e adultos, lembrando a procissão em que aparece Marina (“Marina, a intangível”); a orquestra

---

<sup>171</sup> Ibid., p. 172.

<sup>172</sup> *Maja desnuda* (1800) é um quadro de Goya, que foi o primeiro nu feminino na história da pintura espanhola, depois da *Vênus*, de Velásquez. A pintura criou grande polêmica, pois naquela época, *majas* representavam desvios de moda e de comportamento. Cf. GÊNIOS DA PINTURA; Da renascença ao romantismo. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

<sup>173</sup> “Epidólia”, p. 176.

de risos e chacotas que introduzem Eunice (“Eunice e as flores amarelas”)<sup>174</sup> e o cortejo de Elviras que surge num bote (“Elvira e outros mistérios”)<sup>175</sup>. Quando as gradações do coral chegam aos limites extremos da angústia, Manfredo aperta os ouvidos, o coro se distancia e Pirópolis, que trouxera o mar, recua no tempo e no espaço. Termina o sonho com o feminino multifacetado, simbolizado pela nova cidade e pelo mar, que surgem e desaparecem, como está explícito na epígrafe. O parque readquire suas dimensões antigas, e “Manfredo, pisava uma cidade envelhecida”<sup>176</sup>.

Em “Os dragões”<sup>177</sup>, a tranqüilidade de uma cidadezinha qualquer do interior brasileiro é perturbada por uma invasão de dragões, que rompe com a ordem estabelecida. De acordo com sua etimologia, a palavra “dragão”<sup>178</sup> se relaciona à luz e o animal que designa está investido de grande riqueza mítico-simbólica, e apresenta ambivalência de formas e significados.

Esse animal mitológico é muito freqüente na iconografia alquímica na qual aparece em diversas representações. Conforme alerta Uteza<sup>179</sup>, a imagem do dragão sofreu mutilações no Ocidente, herdadas da iconografia católica, em que ele aparece como a Besta que precisa ser abatida. A esse respeito, são por demais conhecidas as imagens luminosas do Arcanjo Miguel ou de São Jorge que calcam

---

<sup>174</sup> MORAES. *Mário e o pirotécnico aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião, p. 140-150.

<sup>175</sup> Cf. anexo C.

<sup>176</sup> “Epidólia”, p. 178.

<sup>177</sup> A análise deste conto baseia-se em Francis Uteza. Cf. UTEZA, Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, p. 8.

<sup>178</sup> Uteza fornece-nos a etimologia da palavra “dragão”: *drakon*, do verbo grego *derkesthai* – com raiz indo-européia *derk*, significando brilhar – olhar de maneira fixa e penetrante. (Ibid., p. 8.).

<sup>179</sup> Ibid., p. 8.

um dragão com os pés. Mas a sua ligação com o demoníaco não é seu aspecto mais importante e significativo. E o autor francês adverte:

No próprio Ocidente o esoterismo Hermético conservava intacta a dupla valência: uranianos e ígneos, aquáticos e terrestres, serpentes e dragões aí não se reduzem nunca a uma representação unívoca do Mal. Mais ainda, quando no Hermetismo aparecem fixados, isto se faz através de um afrontamento que configura a harmonia do justo equilíbrio, na circulação regular do fluido ao sólido, significado pelo caduceu de Mercúrio.<sup>180</sup>

Na pacata cidadezinha de Rubião, a aterrissagem dos dragões significa uma ruptura na ordem estabelecida e corresponde a uma epifania, que coloca os habitantes numa encruzilhada que se situa entre o Céu e a Terra. Há dois caminhos a serem trilhados<sup>181</sup>: ou as pessoas abandonam a Terra, cuja força puxa para baixo, ou se evadem com os dragões. A cidade, como mãe terrível, é um cárcere que limita as possibilidades humanas, dificultando o contato com o transcendente.

Na verdade, é a primeira via que vai ser trilhada. Os homens não se tornarão fluidos e voláteis, mas serão os dragões que irão assumir densidade em contato com a Terra, e os seres humanos perderão a oportunidade de atingir novas dimensões. É importante a forma como irão se manifestar os diversos setores da sociedade:

O vigário de aldeia, fiel à tradição que lhe foi legada, acredita que são “enviados do demônio”<sup>182</sup> e os encerra numa casa “previamente exorcismada, onde ninguém poderia penetrar”<sup>183</sup>. É nessa casa, devidamente purificada e isolada, e relacionando-se apenas com as crianças, que os dragões poderão viver na plenitude

---

<sup>180</sup> Ibid., p. 8.

<sup>181</sup> Ibid., p. 8.

<sup>182</sup> “Os dragões”, p. 137.

<sup>183</sup> Ibid., p. 137.

do seu ser, pois o contato com os homens e com as instituições é maléfico para eles. Assim como a cidade onde aportam, não andou para frente na trilha do progresso – “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso de nossos costumes”<sup>184</sup> – e, por isso, está mais próxima da origem<sup>185</sup>, tornando-se propícia a uma invasão de dragões, também as crianças, que são as únicas a aceitá-los e a brincar com eles às escondidas, estão também mais próximas da origem e não assimilaram, ainda, os códigos da sociedade.

O leitor de jornais prende-se ao veículo do efêmero, pois, para esse tipo de publicação, só é válido o que acontece “hoje” e, sendo correta a afirmativa de “monstros antediluvianos”, por esta mesma razão os dragões não deverão interessá-lo, salvo pelo sensacionalismo momentâneo. Segundo Uteza, o gramático, ao atribuir-lhes a sentença de coisa (“coisa asiática de importação européia”<sup>186</sup>), “[...] define o inominável, atribuindo-lhe as qualidades mercuriais fluidas em movimento perpétuo no universo, ao saudar de passagem o deus do comércio – ‘de importação’”<sup>187</sup>. Quanto ao povo, que bebe na fonte popular, que é o folclore, “benzia-se, mencionando mulas-sem-cabeça”<sup>188</sup>.

Em meio a todas essas vozes dissonantes, a do mestre-escola ocupa lugar privilegiado: cabe a ele cuidar da educação dos estranhos visitantes, e sua voz se destaca das outras, porque ele é o narrador da história que, além disso, irá argumentar contra o vigário. Esse educador nato, impregnado de boas intenções,

---

<sup>184</sup> Ibid., p. 137.

<sup>185</sup> Aspecto já mencionado por UTEZA. Cf. UTEZA. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 8.

<sup>186</sup> “Os dragões”, p. 137.

<sup>187</sup> UTEZA. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 9.

<sup>188</sup> “Os dragões”, p. 137.

assemelha-se um pouco à professora primária que aparece no delírio do pirotécnico Zacarias: “tem seus pés distanciados dois metros do chão e, com a cabeça atada por fios, quase encosta no teto”<sup>189</sup>. Para esse professor, a elevação do chão não pode significar mais do que “dois metros”; porque ele está preso pelos fios da formação acadêmica ligada à razão e ao realismo cuja fonte é o século XIX.

Depois da querela com o vigário com relação ao batismo e à atribuição de nomes aos dragões, ele toma a si, juntamente com a esposa, a tarefa de educá-los. Nesta altura, quase todos os dragões haviam morrido de moléstias desconhecidas. Restam apenas dois que, tendo o vigário desistido da idéia de batizá-los<sup>190</sup>, recebem nomes, ou seja, individualizam-se. Segundo uma visão realista, eles se corrompem, pois adquirem o vício da bebida<sup>191</sup>, furtam e promovem arruaças. A seguir, passamos a investigar o significado dos dois dragões que se confrontam.

Um se chama Odorico, cujo nome teutônico, segundo informa Uteza<sup>192</sup>, significa rico e poderoso. O outro tem o mesmo nome da mãe adotiva, que é o do profeta do “Apocalipse”. Odorico se prende à Terra, se masculiniza e foge com uma mulher, cujo marido ciumento acaba por matá-lo. João consegue, segundo a visão de seu bem intencionado preceptor, “regenerar-se”: abandona o vício da bebida, estuda com afinco e até ajuda a limpar a casa e a carregar as compras do mercado. Mas tudo muda quando ele, chegando à maturidade, começa a cuspir fogo. Após

---

<sup>189</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 27.

<sup>190</sup> Uteza estabelece uma interessante relação entre a água da pia batismal, o excesso de fluido e o dilúvio que ocasionaria o fim dos dragões. Cf. UTEZA. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 9.

<sup>191</sup> “Quanto ao veículo da dissolução, o álcool, substância extraída por destilações sucessivas, é uma imagem da quinta-essência, um componente da Pedra Filosofal e do Elixir Universal. A embriaguez dionisíaca reconduz ao divino [...] não roubavam para acumular, mas apenas para trocar o sólido pelo líquido e continuar agüentando a violência da ‘educação’.” (Ibid., p. 9-10).

<sup>192</sup> Ibid., p. 10.

socializar-se, a ponto de não haver festa bem sucedida sem a sua presença, ele desce ao picadeiro de um circo chegado três meses antes das enchentes que assolaram o município – fato que conota a idéia do dilúvio, que significou o fim dos dragões – para fazer suas demonstrações de cuspir fogo. Logo a seguir, ele recebe proposta de juntar-se ao circo, mas, como pretendia eleger-se deputado municipal, que seria o ápice de seu “progresso” na Terra, recusa a oferta. Posteriormente, ele foge e, segundo comentários, “porque se tomara de amores por uma das trapezistas, especialmente destacada para seduzi-lo”<sup>193</sup>.

Numa imagem alquímica observam-se dois dragões, sendo que o de cima é alado e ambos formam o uroboro, um mordendo a cauda do outro.

O que está embaixo é estável e constante, ou o homem. Mas a serpente superior é volátil, ou a mulher obscura e negra. O primeiro chama-se enxofre ou o quente e seco. O outro dá pelo nome de mercúrio ou frio e úmido [...] Quando reunidos e em seguida devolvidos à quintessência, superam todas as coisas metálicas densas, duras e fortes.<sup>194</sup>

Ainda que a dupla de dragões não forme uma parilha de masculino e feminino, acreditamos que Odorico e João, numa visão alquímica, representem a união do enxofre e do mercúrio. Odorico é o dragão que está embaixo: Foi aquele que, aderindo mais à Terra, tornou-se denso, humanizando-se e assumindo a sua masculinidade ao fugir com Raquel. Sua carência de água – “a coagulação intensa, que fez dele um macho, exige ser compensada com uma dose de fluidos”<sup>195</sup> – tem como consequência a união com uma mulher que, nas duas vezes em que é mencionada, está ligada ao elemento líquido: primeiro lavando roupa e, a seguir,

<sup>193</sup> “Os dragões”, p. 141.

<sup>194</sup> ROOB. *Alquimia & misticismo*, p. 404.

<sup>195</sup> UTEZA. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento literário do Minas Gerais.*, p. 10.

“chorando perto do corpo do amante”<sup>196</sup>, João é o dragão de cima da figura, alado, volátil, é o que supostamente se evade com a trapezista, que tem relação com o ar, com o vôo nas alturas. A dupla de dragões não constitui o par alquímico perfeito e nem pode formar a tintura alquímica completa, mesmo porque as condições de ambiente são adversas. E o cárcere da cidade não mais servirá de abrigo aos dragões que, ante os olhos aflitos do mestre-escola e das crianças, “postados na entrada da cidade”<sup>197</sup>, passam ao largo alheios a seus apelos.

Dentro do seu contexto, as palavras da epígrafe são ditas por Jó, quando se lamenta de todas as perdas terrenas que sofrera: da família, dos bens, da saúde e do respeito de todos que agora zombam dele. Embora outras interpretações sejam possíveis, vemos em Jó, como no narrador do conto, a nostalgia da atemporalidade (os dragões são atemporais), o desejo de escapar das vicissitudes terrenas, que decorrem num tempo e espaço determinados. Além disso, em Jó, os avestruzes são descritos como desprovidos de sabedoria e entendimento<sup>198</sup>. Abstraindo-se a conotação negativa que há na ausência de sabedoria e entendimento, vemos que são precisamente as crianças que, desprovidas do saber institucionalizado, conseguem estabelecer uma relação fraterna com os dragões.

Após a abordagem de narrativas nas quais a problemática da cidade se torna mais evidente na obra de Rubião e tendo-as incluído no capítulo que trata da mãe terrível, resta-nos fazer algumas observações a título de conclusão.

---

<sup>196</sup> “Os dragões”, p. 140.

<sup>197</sup> Ibid., p. 142.

<sup>198</sup> “O livro de Jó”, XXXIX, 13-18.



Na sua maioria, as cidades de Rubião são localidades do interior, como no caso de “Os dragões” e “A diáspora”. Apenas em “Epidólia” aparece uma capital que incorpora municípios vizinhos, e, ao que tudo indica, em “A cidade” há um espaço urbano de porte médio. Nos contos, há uma ruptura no cotidiano, devido à irrupção do inusitado que vem de um exterior caótico: a chegada de um estrangeiro, considerado subversivo pelo fato de fazer perguntas; a invasão de uma aldeia por um grupo desconhecido que a torna fétida e inóspita; a chegada de uma estranha personagem que faz encenações no alpendre da casa, transtornando a vida dos moradores de uma ruazinha tranqüila; uma mulher que some misteriosamente dos braços do amado, evento que se dá paralelamente ao alargamento das fronteiras da cidade e à chegada do mar; limitados provincianos se vêm às voltas com uma invasão de dragões.

Em todos os casos esse símbolo materno, que é a cidade, será sempre, na obra do escritor, um espaço degradado – que nega a Pererico o direito de atingir um local sonhado – ou que se corrompe pela chegada de algo que vem de fora, estabelecendo a ruptura da ordem. Vista do ângulo de quem chega, será sempre uma perversa madrasta. Assim, no mundo de Rubião, ela será um arquétipo de Babilônia e nunca de Jerusalém.

### 5.1.2 A inquietante alteridade

O mito do duplo está presente nas mitologias dos povos, nas religiões tradicionais, na filosofia, na psicologia e na psicopatologia, na biotecnologia e na

física, e nas artes em geral – música, artes plásticas e literatura – podendo mesmo a noção de duplicidade ser analisada ao longo da evolução da história da cultura. Ainda que o duplo tenha conhecido sua máxima florescência entre os românticos alemães, ele remonta à mais remota Antiguidade, e ocorre em lendas e mitologias, permanecendo atual no nosso século, onde assume novas feições.

Nomes e expressões foram utilizados para designá-lo. Nas comédias de Plauto, duas pessoas que possuem semelhança tal a ponto de serem confundidas uma com a outra, são chamadas de “sósias” ou “menecmas”. Para Platão, conforme mito que abordaremos, são as “almas gêmeas” que, após terem sido separadas como castigo infligido pela divindade, buscam-se constantemente para recuperar a unidade perdida. Jean-Paul Richter cunhou, em 1796, o termo *Doppelgänger* – que significa literalmente “aquele que caminha ao lado, o companheiro de estrada” – que foi consagrado pelo movimento romântico. Outras designações se tornaram célebres como o *je est un autre* (“eu é um outro”), de Rimbaud, ou *el otro* (“O outro”), de Jorge Luís Borges. Nicole Fernandez Bravo, citando Keppler, esclarece em que consiste a essência do duplo:

[...] o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa).<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> BRAVO, Nicole Fernández. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*, p. 263.

### 5.1.2.1 O duplo através dos tempos

A filosofia de Platão é uma filosofia do duplo. No Livro VII de *A República*<sup>200</sup> ele enuncia a sua famosa alegoria, imaginando, dentro de uma caverna, homens amarrados pelos pés e pelo pescoço, de tal forma que não se podem mover, e, atrás deles, há um fogo, de modo que aquilo que eles vêem de si mesmos e dos outros consiste apenas em sombras projetadas na parede fronteira da caverna, que são por eles tomadas como a própria realidade. Segundo tal alegoria, a caverna em que estão aprisionados é o mundo sensível, e a luz do fogo é o Sol. A possibilidade de serem libertados de tal situação para contemplarem as coisas como realmente são, significa um contato com a verdadeira realidade – o Mundo das Idéias. Assim, para Platão, o mundo empírico, constituído de vãs e ilusórias aparências, só adquire significação através do Outro – o Mundo das Idéias – de que é apenas um duplo imperfeito. Em resumo, o verdadeiro real não está aqui, mas em outro lugar.

Para Platão, é também pela duplicação que se pode apreender a natureza do homem e seu modo de estar no mundo. No *Banquete*<sup>201</sup>, o mito dos andróginos é contado pelo filósofo através de seu inimigo Aristófanes: primeiramente havia três gêneros – o masculino, o feminino e a reunião dos dois, o andrógino. Os seres humanos se revoltaram contra os deuses, tentando escalar o céu para atacá-los e receberam o castigo de serem cortados pela metade. Daí resultou que cada ser incompleto saiu em busca da sua metade correspondente. “É daí que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras, e esse amor tende a recompor a

---

<sup>200</sup> PLATÃO. *Diálogos III: A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]a. (Coleção Universidade).

<sup>201</sup> Idem. *Diálogos I: Mênon. Banquete. Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]b. (Coleção Universidade).

antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição.”<sup>202</sup> Dentro dessa teoria o próprio homossexualismo é explicado:

Os homens que são hoje a metade do que outrora se chamava andrógino, são loucos por mulheres [...]. A ela pertencem igualmente as mulheres que amam homens [...] As mulheres, ao contrário, que se originaram por divisão do antigo gênero feminino, não sentem nenhuma atração pelos homens [...] Aqueles, porém, que são uma secção de homem, ligam-se a homens [...].<sup>203</sup>

O mito dos andróginos aparece também no de Salmácida, relatado em *As metamorfoses*, de Ovídio<sup>204</sup>, e na Cabala. De acordo com essa tradição, Adão era primitivamente andrógino: Eva foi criada de uma de suas costelas, ou seja, da sua metade. Segundo R. L. Rousseau, ela representa a sua parte material (Prima Matéria), sendo que Adão é o fogo, o espírito. “A falta de Adão traduz, além do pecado do orgulho, a queda do espírito na matéria.”<sup>205</sup>

Na concepção platônica, o duplo é visto, ainda, do ponto de vista da teoria da reminiscência, que aparece em várias partes de sua obra. No *Mênon*<sup>206</sup>, Sócrates demonstra que um escravo, sem nada ter aprendido de geometria, pode ser induzido a recordar tal conhecimento. Segundo o platonismo, o homem, entre duas encarnações, tem contato com o Mundo das Idéias, onde lhe é propiciado o acesso ao conhecimento puro e perfeito e, reencarnando, bebe na fonte de Letes, esquecendo o que aprendeu em contato com as Idéias. Assim, até o conhecimento não é adquirido no mundo da experiência, mas num outro lugar que o ultrapassa. É isto que leva Clément Rosset a afirmar, quando trata da filosofia platônica, que neste

---

<sup>202</sup> Ibid., p. 146.

<sup>203</sup> Ibid., p. 147.

<sup>204</sup> OVÍDIO, op. cit., p. 74-77.

<sup>205</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 57.

<sup>206</sup> PLATÃO. *Diálogos I: Mênon*. Banquete. Fedro, p. 82-88.

mundo não pode existir “uma experiência verdadeiramente primeira. Nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a idéia original”<sup>207</sup>.

É daí que advém, como adverte o filósofo francês, a desconfiança em relação ao primeiro movimento e é o que faz o agricultor sacrificar o primeiro alqueire de sua colheita, os jovens romanos a ofertar a Júpiter a sua primeira barba, e os cônjuges cartagineses a sacrificar a Baal o seu primogênito. Tudo neste mundo, que é o único apreensível pelo homem, se dá sob o signo da segunda vez. O primeiro lance, sendo ele o bom, deve ser dado aos deuses.

Na filosofia, o duplo está presente não apenas em Platão, mas tem preocupado os filósofos ocidentais como, por exemplo, Hegel, cujos postulados fazem coincidir os dois mundos e, na contemporaneidade, Rosset, que vê o duplo como ilusão.

Do ponto de vista religioso, na criação do mundo relatada no “Gênesis”, está implícita a idéia de alteridade e desdobramento: “o Espírito de Deus pairava sobre as águas.”<sup>208</sup> Além disso, Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, sendo este, portanto, o duplo divino. Conforme as Escrituras, foi a revolta de Adão e Eva que gerou a quebra da unidade, a cisão. O pecado do homem (e também o dos anjos) é o pecado do orgulho, pois, tendo eles desejado viver de si e para si, separando-se do duplo divino, ocasionaram a quebra da unidade primordial que propiciava uma situação paradisíaca.

---

<sup>207</sup> ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 53.

<sup>208</sup> “Gênesis”, I, 2.

Mas há um aspecto que, como Marie Miguet<sup>209</sup> ressalta, foi ocultado pela exegese judaico-cristã, mas está presente na tradição rabínica, sobretudo no *Zohar*: a bissexualidade de Deus e do homem anterior à queda, que se depreende do seguinte trecho do “Gênesis”: “Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher.”<sup>210</sup>

Jung adverte para outra dualidade, presente no próprio modo de ser de Javé, o Deus judaico, moralmente ambíguo, mas que, com a reforma cristã, passou a ser exclusivamente bom. O mesmo não ocorreu no Oriente, onde as divindades mantiveram o seu “paradoxo moral originário”<sup>211</sup>. A deusa Kali, por exemplo, é tão representativa no Oriente como a Virgem Maria no Ocidente, mas aquela não foi despojada do seu lado obscuro e, mesmo aterrorizante, enquanto esta “perdeu completamente a sombra”<sup>212</sup>. Mas como não era possível eliminar o mal, representado pelo diabo, este foi introjetado no homem, “o portador do *mysterium iniquitatis: omne bonum a Deo, omne malum ab homine*”<sup>213</sup>. Assim, no Ocidente, com a eliminação do dualismo da divindade (que já ocorria entre os gregos, levando Platão a censurar Homero pelo modo como os deuses eram representados), todo o maniqueísmo resumiu-se ao homem do cristianismo, composto de: humanidade/animalidade, corpo/alma, carne/espírito, bem/mal, vida/morte.

Como o homem é dotado de consciência, a questão essencial que se coloca diante dele é a da finitude, pois, sendo impotente ante a autoridade da morte, manifesta a tendência de salvar sua integridade para além do aniquilamento físico.

---

<sup>209</sup> MIGUET, Marie. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*, p. 26.

<sup>210</sup> “Gênesis”, I, 27.

<sup>211</sup> JUNG. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 110.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>213</sup> [Mistério da injustiça (pecado) – Todo bem (vem de) Deus, todo mal, do homem]. (*Ibid.*, p. 110).

Em sociedades primitivas e arcaicas, são freqüentes as crenças de que o morto seguirá tendo vida análoga à que tinha na terra, com as mesmas necessidades e carências. Daí o fato de se suprir o morto com suas armas, instrumentos de trabalho, alimentos, bens e dinheiro para pagar a passagem na barca da travessia.

O ensaio de Otto Rank, *O duplo*<sup>214</sup>, de 1914, que se tornou referência obrigatória do tema, aborda a questão sob o ponto de vista psicológico. Uma das teses por ele desenvolvida é precisamente a de que o duplo está ligado à morte. Quando estuda o significado da sombra, inseparável do corpo, diz que ela representou, para o homem primitivo, a primeira objetivação da alma humana, talvez mesmo antes de ele ter visto sua imagem refletida na água. Daí advém a série de tabus e interditos referentes não apenas à sombra, mas ao reflexo no espelho, que são abundantes entres os povos primitivos e persistem nas superstições das sociedades civilizadas. Há, por exemplo, o temor de pisar a sombra de outras pessoas, sobretudo a de uma mulher grávida ou da sogra. Além disso, em casa em que há defunto, cobrem-se os espelhos com um pano preto. O autor chama a atenção para o fato de, no idioma da Tasmânia, “sombra e espírito” serem denominados pela mesma palavra; já no dialeto indígena de Algonquin, sombra significa a “alma humana”, e no idioma dos Abipons a palavra *ioakal* (espírito) serve para designar “sombra, alma, imagem e eco”<sup>215</sup>. Como os primitivos acreditaram na sobrevivência da alma depois da morte sob a forma de sombra, sua crença na alma nasce do medo da morte.<sup>216</sup> Nicole Fernandez Bravo, comentando Rank, afirma que fato de o duplo tornar-se uma personificação da alma imortal, preservando

---

<sup>214</sup> RANK, Otto. *O duplo*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Coed. Brasília, 1939.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 98.

o homem da aniquilação total, “não impede que o duplo seja percebido como um ‘assustador mensageiro da morte’, do que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/ terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça”<sup>217</sup>.

A realidade universal do duplo se traduz, conforme chama a atenção Edgar Morin, no *Eidolon* grego, no *Ka* egípcio, no *Genius* romano, no *Rephaim* hebreu, no *Frevoli* ou *Fravashi* persa, nos fantasmas e espectros do folclore, no “corpo astral” dos espíritas e até na “alma” de alguns Doutores da Igreja. Entretanto o autor adverte:

Mas este duplo não é tanto a reprodução, a cópia exata **post mortem** do indivíduo morto: ele acompanha o vivo durante sua existência inteira, ele o duplica e este último o sente, o conhece, o ouve, o vê, conforme uma experiência cotidiana e quotinoturna, em seus sonhos, sua sombra, seu reflexo, seu eco, [...].<sup>218</sup>

O duplo pode também assumir a forma do sócia, do irmão gêmeo, do primogênito ou do caçula, que estão presentes nas mais diversas mitologias. No âmbito da convivência pacífica há, por exemplo, o par divino Apolo e Ártemis, e Castor (mortal) e Pólux (imortal) que são irmãos, por parte de mãe, de Helena e Clitemnestra. Há casos em que se desentendem, como Anfião e Zeto e Esaú e Jacó, ou que chegam mesmo a duelar entre si, como Rômulo e Remo, Caim e Abel e Etéocles e Polinice. O fato de, às vezes, um ser mortal e o outro, imortal, parece remeter à idéia da dupla natureza humana – um corpo mortal e uma alma imortal. Estes constituem os duplos por multiplicação e são os mais antigos. Como aqui prevalece a preservação da identidade de cada um, mantendo-se, portanto, a

<sup>217</sup> BRAVO, op. cit., p. 263-264.

<sup>218</sup> MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 134.



unidade, há o que Bravo<sup>219</sup> denomina de figura do homogêneo. Nas histórias em que são protagonistas os irmãos gêmeos ou os sócias, devido a sua semelhança física, há a substituição, a confusão ou a usurpação de identidade.

Segundo Jacques Goimard e Roland Stragliati<sup>220</sup>, o duplo por divisão, que é mais moderno, manifesta a tendência à esquizofrenia que está presente no coração da nossa cultura. Serve de exemplo o caso em que o herói sofre uma perda irreparável após vender sua alma ao diabo mediante contrato. Segundo Bravo, “a abertura para o espaço interior do ser, perspectiva que se inaugura no século XVII, força ao abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente”<sup>221</sup>.

Ainda que o mito do duplo possua incalculável antiguidade, é com o romantismo alemão que ele atinge a sua mais alta expressão, adquirindo trágicas e fatais ressonâncias. Ele se torna, assim, o Outro que desconserta e aterroriza, o adversário e o inimigo que é preciso destruir. Os autores dessa época são influenciados pela filosofia idealista germânica (sobretudo por Fichte e Schelling), que serve de suporte para a concepção do eu dual. Há a convicção de que a verdadeira vida está situada em outro lugar, para além dos limites do mundo empírico que é apenas uma duplicata, que nós não vemos da realidade imediata senão a aparência. “Tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio.”<sup>222</sup> São sobretudo as palavras de Novalis que dão testemunho dessa

---

<sup>219</sup> BRAVO, op. cit., p. 263-264.

<sup>220</sup> GOIMARD, Jacques; STRAGLIATI, Roland. Le theme du double. In: TROUBETZKOY, Wladimir, (Org.). *La figure du double*. Paris: Didier Erudition, 1995. p. 33-34. (Collection Questions Comparatistes).

<sup>221</sup> BRAVO, op. cit., p. 267.

<sup>222</sup> RICHTER, Anne. Les metamorphoses du double. In: RICHTER, (Org.). *Histoires de doubles: d'Hoffmann à Cortázar*. Bruxelles: Complexe, 1995. p. 12.

concepção: “É para o interior que se dirige o caminho misterioso. Em nós, ou em parte nenhuma, estão a eternidade e os seus mundos, o futuro e o passado. O mundo exterior é o universo das sombras.”<sup>223</sup> São autores significativos deste período Chamisso, Jean-Paul, Hoffmann, Tieck, Arnim, Heine e muitos outros. A questão do duplo não se esgota nesse período fecundo, mas assume grande relevância com Edgar A. Poe, Guy de Maupassant, Stevenson, Dostoievski e Oscar Wilde.

Não podemos esquecer que, no século XIX, surgiu a psicologia, que muito tem contribuído para os estudos do duplo. Citamos como exemplo o interessante ensaio de Freud, intitulado “*Das unheimlich*”<sup>224</sup>, no qual, investigando a etimologia da palavra alemã, o autor joga com os significados de ‘estranho’ e ‘familiar’ que estão no âmago das experiências insólitas. Além disso, Ana Maria Lisboa de Mello menciona a noção de desdobramento na psicologia analítica de Jung, aludindo ao seu conceito de “integração da personalidade”:

[...] o desdobramento pode ser interpretado como uma parte não realizada ou excluída de si pelo Eu: eis aí a razão do caráter de proximidade e antagonismo das faces complementares. Nesse caso, a unidade psíquica alcançada é resultado do processo de individuação que, segundo C. G. Jung, implica a harmonia dos opostos e significa o tornar-se si-mesmo ou o realizar-se do si-mesmo.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> BÉGUIN, Albert (Org.). Le romantisme allemand. Apud AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 3. ed. rev. aum. Coimbra: Almedina, 1973. p. 476.

<sup>224</sup> Publicação em português: FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

<sup>225</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.) *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. p. 122. (Ensaio- PPGLT, UFRGS, n. 15).

No século XX, o duplo assume, sobretudo, a feição da cisão do eu interior, do problema da identidade, da fragmentação da personalidade, da relatividade espaço-temporal e da fragilidade dos limites entre o imaginário e o princípio de realidade, como atesta a literatura hispano-americana, com autores como Julio Cortázar e Jorge Luís Borges.

Durand trata do duplo quando estuda o isomorfismo da mutilação e do espelho, que são símbolos nictomórficos pertencentes ao regime diurno da imagem. Ao mencionar o deus Odin, por exemplo, diz que, apesar de sua onipotência, ele é zanolho, o que deixa entrever um misterioso passado obscuro e terrificante, propedêutico à soberania. O pesquisador demonstra que, nas lendas e no universo dos poetas, há uma sensibilidade para “este aspecto noturno, cego e inquietante que reveste o forro inconsciente da alma”<sup>226</sup>. A seguir, faz alusão a Mefistófeles como “o protótipo de uma abundante linhagem desses ‘estrangeiros vestidos de negro’ e que se nos assemelham ‘como a um irmão’”<sup>227</sup>.

No íntimo da pessoa há uma vertente tenebrosa e, às vezes, satânica que é simbolizada pela “translucidez cega”<sup>228</sup> do espelho, que é um instrumento da Psique. O autor exemplifica o isomorfismo da mutilação e do espelho através do deus mexicano Tezcatlipoca, cujo nome significa “espelho” (*tez-catl*) “fumegante” (*popoca*), ou seja, espelho feito com a obsidiana do vulcão e que espelha o destino do mundo. Esse deus possuía apenas uma perna e um pé. Mas, como declara o

---

<sup>226</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 95.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 95.

antropólogo, introduz-se aqui uma variação nictomórfica, a água, que, “além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e sombrio”<sup>229</sup>.

Citando *A água e os sonhos*, de Bachelard, endossa a dicotomia estabelecida pelo filósofo do devaneio entre as águas alegres e cristalinas das fontes, e as águas pesadas e escuras, de aspecto tenebroso, que sofreram um processo de “estinfalização”<sup>230</sup>. Facilmente reconhecemos que as primeiras constituem imagens da vida, enquanto que as outras são as águas mortuárias. Dessa forma também o elemento líquido apresenta um aspecto obscuro, como a sombra do homem. Por outro lado, Durand enfatiza o fato de o espelho ser “um processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência”<sup>231</sup>.

Com relação à água escura, Durand menciona também sua ligação com o devir heraclítico: Não nos banhamos duas vezes nas mesmas águas, porque elas correm irrevogavelmente para a morte. O autor lembra, com propriedade, a representação plástica dessa idéia num célebre quadro de Salvador Dali, onde relógios moles escorrem como água.<sup>232</sup>

Concluimos que o duplo para Durand, estudado através da água e do reflexo, está ligado aos tenebrosos meandros da interioridade humana – onde o Outro é o companheiro sombrio que nos assedia. É também a morte que vem na forma da

---

<sup>229</sup> Ibid., p. 95.

<sup>230</sup> Hércules, com suas setas – que entram como símbolo de espiritualização – matou as aves do lago de Estinfalo, cujo vôo obscurecia a luz do sol. A água do lago é estagnada, daí o neologismo usado pelos autores.

<sup>231</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 100.

<sup>232</sup> Ibid., p. 100.

água que, de “estinfática”, se “ofelizou”<sup>233</sup>. É como diz o pesquisador: “Mirar-se é já, de algum modo, ofelizar-se e participar da vida das sombras.”<sup>234</sup>

Ainda que o duplo tenha uma afinidade especial com a literatura fantástica, não é indispensável recorrer a um contexto sobrenatural para que ele se manifeste, como é o caso, por exemplo, de Dostoievski ou de Pirandello.

Em resumo, o mito do duplo está presente nas mais diversas áreas do conhecimento humano, inclusive nos mais recentes princípios da biotecnologia moderna através da clonagem e no cerne das bases físicas, nas quais os cientistas, esmiuçando a Teoria da Relatividade, declaram que “viajar para o futuro e para o passado (e já não se trata mais da ficção de H. G. Wells), em breve poderá ser realidade”<sup>235</sup>. A duplicidade, portanto, instalando-se no âmago do próprio real, fornece indagações e propicia experiências para os cientistas.

#### 5.1.2.2 O duplo em *Murilo Rubião*

O mito do duplo é recorrente na contística de Rubião e nela está presente das mais diversas formas, abrindo mesmo a produção artística do escritor, pois “O ex-mágico da Taberna Minhota” tem como protagonista um mágico que deixa o

---

<sup>233</sup> Ofélia é a personagem do *Hamlet*, de Shakespeare, que morre afogada, daí a criação do neologismo.

<sup>234</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 100.

<sup>235</sup> DIEGUEZ, Flávio. Uma questão de tempo. *Super Interessante*, São Paulo: Abril, n. 176, maio 2002.

burocrata, outra parte do seu Eu, aniquilar a sua capacidade de transfigurar o mundo através da arte.

Como se trata de autor contemporâneo, torna-se quase inevitável a relação do tema com a psicologia. Quando enveredarmos por tal caminho, levaremos em conta o conceito de individuação, que assume importante papel na psicologia analítica de Jung.

Tal como nos relatos mitológicos ou bíblicos, as duplas de irmãos são abundantes em Rubião: Joaquim/Alfredo (“Alfredo”), Artur/Roderico (“O homem do boné cinzento”), Godofredo/Og (“Bruma”), e Odorico/João (“Os dragões”). Há momentos em que ele se relaciona a questões essenciais do homem como a capacidade de criação (“O ex-mágico da Taberna Minhota” e “Marina, a intangível”), a morte (“O pirotécnico Zacarias” e “O convidado”) e a busca da integração do Eu (“Alfredo” e “A lua”). Há contos em que um duplo do protagonista parece não ter uma existência efetiva no mundo da ficção, e é esperado para salvar a personagem de situações-limite – da prisão, em “A cidade”, e da morte, em “O convidado”. Às vezes, é figura que se multiplica através de metamorfoses (“Teleco o coelhinho”, “Os três nomes de Godofredo”) ou assume um aspecto sinistro, aguardando a personagem no alto de um edifício (“A armadilha”) e assombrando um jornalista na solidão da madrugada (“Marina, a intangível”). O duplo também está ligado a experiências estéticas de recuos e avanços no tempo, com idas e vindas que se constituem numa verdadeira negação da linearidade e da irreversibilidade do decurso histórico (“Mariazinha”, “A noiva da casa azul” e “Flor de vidro”).

Ao analisarmos a figura do mágico no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, estabelecemos uma relação com o próprio fazer literário do autor,

procedimento já efetuado por Álvaro Lins<sup>236</sup>, em 48, e reiterado por Arrigucci Júnior<sup>237</sup> bem mais tarde.

O conto começa pelo final, quando o protagonista já perdeu seus poderes de criador de um mundo mágico: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.”<sup>238</sup> A seguir, após comentar o fato de não estar preparado para o sofrimento porque não conhecera um processo normal de amadurecimento, fala do seu nascimento: “Um dia dei com os 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.”<sup>239</sup> Este é o momento do nascimento do duplo (o mágico), que surge no mundo “por um passe de mágica”<sup>240</sup>, já maduro e como reflexo no espelho, constituindo-se, portanto, num duplo derivado<sup>241</sup> e, como corresponde à cisão interna do protagonista – o mágico e o burocrata – também é um duplo por divisão.

Esse nascimento inusitado, que é responsável pelo despreparo do protagonista para as vicissitudes da vida e pela impossibilidade de uma genuína comunicação com seus semelhantes, como virá a demonstrar a seguir, liga-se a uma questão que foi explicitada por Mircea Eliade, mitólogo e historiador das religiões:

---

<sup>236</sup> LINS. O “mágico” lançado ainda mais para a zona de Kafka: os contos de Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca*, 1963.

<sup>237</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*, 1977.

<sup>238</sup> “O ex-mágico da Taberna Minhota”, p. 7.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>240</sup> APPEL, Carlos Jorge. O ex-mágico da Taberna Minhota. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, 8 nov. 1969.

<sup>241</sup> Segundo a tipologia de Michel Guiomar, os aspectos derivados do duplo compreendem a sombra, o reflexo no espelho, na água ou em qualquer superfície refletora, e o eco, que é um reflexo sonoro. Todos são derivados do duplo físico. Cf. GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1967. p. 303-304.

Segundo Eliade<sup>242</sup>, a excelência do conhecimento é proporcionada pela memória (*mneme*) e pela recordação (*anamnese*) e aquele que é capaz de conhecer a origem terá um poder mágico sobre ela. A volta à origem oferece a esperança de um renascimento, e o retorno individual é concebido como uma possibilidade de renovação e regeneração da existência daquele que o empreende. O mitólogo insiste sobre os rumos que tomou, no século XX, o estudo científico dos primórdios. Na visão psicanalítica, “o verdadeiro primordial é o ‘primordial humano’ a primeira infância. A criança vive num tempo mítico paradisíaco.”<sup>243</sup>

Assim, o mágico de Rubião é aquele que ignora o fundamento da condição humana. Sob tal perspectiva, ele nada sabe, pois não abarca seu passado, não se identifica com a sacralidade dos próprios primórdios. Ele é um manipulador de ilusões que, paradoxalmente, se é capaz de criar todo um mundo do qual emanam as formas em sua diversidade e multiplicidade – coelhos, cobras, lagartos, pássaros, leões – carece da posse do conhecimento por excelência. Acreditamos dever-se a isso o fato de ser um mágico cansado e entediado, que, na sua essência, está mais ligado às linhas de pensamento das filosofias existencialistas do que ao Mago propriamente dito.

Esse mundo impossibilitado de transfiguração através da magia está corroído pela banalidade, pela angústia existencial, pela máquina burocrática e pelo consumismo capitalista. O dono do restaurante é indiferente ao sofrimento do mágico, quando este lhe diz: “Nascera cansado e entediado.”<sup>244</sup> Ele lhe oferece

---

<sup>242</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 72.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>244</sup> “O ex-mágico da Taberna Minhota”, p. 7.



emprego visando aumentar seus lucros e o demite no momento em que se depara com o arquétipo do embusteiro, que está presente em todo mágico (almoços gratuitos extraídos do interior do paletó). Negociado e trocado como objeto de consumo, o mágico acaba no circo, seu verdadeiro lugar, e dá um lucro fabuloso ao dono da companhia, contrariando a advertência do dono do restaurante de que se precavesse contra seus embustes, pois ele seria bem capaz de distribuir ingressos “graciosos” para os espectadores.

A sua relação com o público se opõe ao que acontece ao Mago na visão tradicional. Segundo Sallie Nichols:

O Mago nos inclui em seus planos. Acolhe com prazer a nossa presença em seu espetáculo de mágicas, convidando-nos, às vezes, a subir no palco como seu cúmplice. Certo grau de cooperação de nossa parte é necessário para o bom êxito de sua mágica.<sup>245</sup>

A platéia do circo o acolhe com frieza, porque ele não se exhibe de casaca e cartola, num mundo em que a aparência é tão valorizada, mas logo se torna cativante devido a seus prodígios. A ausência de comunicação com o público, no picadeiro ou na rua, manifesta-se, sobretudo, através do olhar que, sendo um importante sentido no tocante à interação do homem com o mundo, na personagem torna-se sinal de alienação e angústia:

Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob **meu olhar distante**.<sup>246</sup>

[...] **a olhar cismativamente** o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas.<sup>247</sup>

<sup>245</sup> NICHOLS. O mago: criador e embusteiro. In: \_\_\_\_\_. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*, p. 59-60.

<sup>246</sup> “O ex-mágico da Taberna Minhota”, p. 8. Grifo nosso.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 9. Grifo nosso.

Olhava para os lados e **implorava com os olhos** por um socorro que não poderia vir de parte alguma.<sup>248</sup>

Além disso, é enfatizada sua indiferença em relação às crianças, que representam a ausência, no mágico, do seu primordial humano – a fase do paraíso infantil.

Chama a atenção o modo como é realizada a mágica. O Mago genuíno é um profissional consciente e dedicado. Na personagem de Rubião, ao contrário, as mágicas decorrem de um processo que ele não consegue prever nem deter, tanto quando se encontra no picadeiro do circo – “[...] quando, **sem querer**, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam.”<sup>249</sup> – como em lugares e horas inadequados. Elas ocorrem na via pública – “As pessoas que se encontravam nas imediações, **julgando intencional o meu gesto**, rompiam em estridentes gargalhadas.”<sup>250</sup> – e também quando ele está dormindo – “Também, à noite, em meio a um sono tranqüilo, costumava acordar sobressaltado: era um pássaro ruidoso que batera as asas ao sair do meu ouvido.”<sup>251</sup> Sendo involuntária e compulsiva, a magia se torna rotineira e tediosa, revertendo-se aqui um traço essencial do Mago que consiste “[n]um aspecto de nós mesmos realizador de prodígios, que pode adivinhar as fontes ocultas da vida e abri-las para uso criativo”<sup>252</sup>.

Exasperado, o protagonista resolve pôr fim à situação através de tentativas inúteis de mutilação das mãos – instrumento por excelência do prestidigitador – e do suicídio. Mas, se ele pode criar outros seres, não é senhor da vida, pois é incapaz

---

<sup>248</sup> Ibid., p. 9. Grifo nosso.

<sup>249</sup> Ibid., p. 8. Grifo nosso.

<sup>250</sup> Ibid., p. 9. Grifo nosso.

<sup>251</sup> Ibid., p. 10.

<sup>252</sup> NICHOLS, op. cit, p. 61.

não só de conhecer-lhe a origem como de extingui-la, ficando o início e o fim imersos na obscuridade. Em decorrência disso, ele opta pelo suicídio lento, representado, ironicamente, pelo fazer burocrático. Dessa forma, a situação torna-se mais dramática, pois, convertendo-se numa pessoa comum, a falta de experiências afetivas que acompanham o homem ao longo de seu gradual desenvolvimento, faz com que ele seja repellido pela funcionária pela qual se interessa, e a maior proximidade com seus semelhantes, já que não mais está separado deles por um picadeiro, acirra sua náusea existencial, enquanto a máquina burocrática vai corroendo seus poderes criativos.

Ele descobre que perdeu seus dons de mágico no único momento em que realmente necessita deles: ao procurar nos bolsos a “prova” de que tinha dez anos de serviço e não um, deles retira o poema inspirado nos seios da datilógrafa. É só quando está privado de seus poderes que ele se conscientiza da importância da transfiguração da realidade através do ato criador.

Ante a falência de genuínos valores humanos – um trabalho criativo, amigos, o amor da colega de trabalho – ele é assolado pelo arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico. E aí se manifesta o seu sonho de arrancar do corpo lenços coloridos e de deixar que lhe saísse dos lábios um “arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro”<sup>253</sup>. Como imagina um arco-íris a lhe sair dos lábios, concluímos que, tardiamente, ele reconhece que, através da palavra, poderia estabelecer a união com o Criador por excelência, já que o arco-íris é símbolo da ponte que possibilita a união com o transcendente.

---

<sup>253</sup> “O ex-mágico da Taberna Minhota”, p. 13.

Na verdade, a personagem foi incapaz de efetuar um contato com seu Mago interno que lhe permitisse, como fazem os alquimistas, uma genuína transmutação íntima.<sup>254</sup> Assim, o mágico e o burocrata se identificam na mesma angústia e no mesmo tédio existencial.

Esse aspecto justifica a epígrafe extraída dos Salmos LXXXV, 1: “Inclina, Senhor o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre.” O mágico é, verdadeiramente, “desvalido e pobre”. Seria apenas através do encontro com seu verdadeiro Eu, propiciado pela arte, que ele poderia sublimar as contingências humanas, o exílio no mundo e o desconhecimento do mistério da vida. Mas ele opta por emperrar sua existência na máquina burocrática e converter-se num fazedor de pobres poemas para os seios de uma datilógrafa que o rejeita.

Não podemos deixar de reconhecer que os duplos, o mágico e o burocrata, contrapõem-se na interioridade do próprio Rubião. Sabemos de suas lides burocráticas e, sobretudo, da sua luta árdua com a palavra, reescrevendo exaustivamente suas histórias em busca da mágica perfeita que impusesse ao leitor o seu mundo supra-real plenamente transfigurado.

Como referimos, quando do lançamento do livro *O ex-mágico*, em 47, Álvaro Lins<sup>255</sup> reconhecia o talento e a singularidade de Rubião, mas, ao mesmo tempo, salientava sua incapacidade de criar um genuíno mundo mágico. Como comentou

---

<sup>254</sup> “[...] o Mago pode iniciar o processo de autocompreensão, que Jung denominava individuação, e guiar nossa viagem pelo mundo inferior de nossos eus mais profundos.” (NICHOLS, op. cit., p. 59).

<sup>255</sup> LINS. “O mágico” lançado ainda mais para a zona de Kafka: os contos de Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca*, 1963.

Arrigucci Júnior<sup>256</sup> bem mais tarde, é o próprio fazer literário de Rubião que entra como tema de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, estando a magia associada ao ato de criação literária.

Essa tematização do fazer poético irá repetir-se em “Marina, a intangível”, onde um jornalista escreve coisas que ninguém lê e, no silêncio da noite, no vácuo de um instante atemporal em que ouve as pancadas de um relógio inexistente<sup>257</sup>, encontra-se com seu duplo, uma figura caricata, que tem a “cabeça desproporcionada”<sup>258</sup> e a cara disforme – “Toda ela [...] ocupada por um nariz grosso e curvo.”<sup>259</sup> – que o conduz a um encontro com a musa degradada e à criação de um poema sem palavras.

O conto tem uma epígrafe extraída do “Cântico dos Cânticos”, VI, 9: “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?” Se a *Bíblia Sagrada* não pôde converter-se, para Rubião, numa ponte para o transcendente devido às divisões internas que o fizeram ansiar por uma religiosidade que não conseguiu integrar ao seu Eu mais profundo, ela é sua fonte de inspiração poética.

---

<sup>256</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*, 1977.

<sup>257</sup> Marly Amarilha de Oliveira faz alusão a este mesmo tipo de silêncio, que reitera a imagem do mundo antes da Criação, quando estuda a questão do duplo em “O pirotécnico Zacarias”. (OLIVEIRA, Marly Amarilha de. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia*. Florianópolis: UFSC, v. 5, n. 12, p. 184–195, 1990).

<sup>258</sup> “Marina, a intangível”, p. 80.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 80.

“Marina, a intangível” funciona como uma espécie de duplo especular tanto do “Cântico dos Cânticos” como de “O cônego ou metafísica do estilo”<sup>260</sup>, de Machado de Assis. Mas esse reflexo especular é deformado, como acontece com as imagens refletidas em espelhos de circo ou de feiras. O “Cântico dos Cânticos” é um texto dotado de um lirismo inigualável no qual aparece a figura de Sulamita, que, no tocante às imagens do feminino, desempenha um eminente papel.<sup>261</sup> No conto de Machado, ocorre uma pitoresca viagem ao cérebro de um cônego que está preparando um sermão, que culmina com o casamento perfeito de um substantivo (Silvio) com um adjetivo (Silvia).

“Marina, a intangível” duplica, deformando, a metáfora do fazer poético: um desconhecido disforme aciona a criação de um poema sem palavras, as flores do jardim, símbolos banais de inspiração poética, são rosas murchas e secas margaridas. Marina é a musa degradada, que, ao contrário do lírico casamento dos protagonistas do “Cântico dos Cânticos” ou da união perfeita do substantivo com o adjetivo no “Cônego ou metafísica do estilo”, abandona o poeta que não pode realizar o casamento perfeito das palavras, porque elas não existem, restando o singular poema – “Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.”<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 2, p. 570-573.

<sup>261</sup> Jung, ao estudar a *anima*, que consiste na personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem, esclarece que há quatro estágios no seu desenvolvimento. “O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela personifica um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria – uma figura que eleva o amor (eros) à grandeza da devoção espiritual. O quarto estágio é representado pela Sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão.” Cf. FRANZ, Marie Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 185.

<sup>262</sup> “Marina, a intangível”, p. 85.

Ao representar, no seu universo ficcional, um artista aniquilado pela burocracia e um elevado símbolo do feminino convertido em musa degradada, Rubião exprime a idéia de que uma genuína transfiguração poética do mundo é tão inacessível quanto o contato com o transcendente. Isso é um reflexo de seu desânimo ante a luta árdua em busca do divino e da realização de uma autêntica obra-de-arte literária.

Por sua vez, “O pirotécnico Zacarias” é um conto, como outros do escritor, de influência machadiana, onde o leitor se depara com um narrador defunto que não perdeu suas faculdades humanas, e há até mesmo uma cena de delírio que antecede a morte, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Como o mágico, Zacarias também é um artista que se defronta com o seu duplo num determinado instante da vida. Aqui ele surge como resultado de uma transformação sofrida em decorrência da morte, que o torna diferente para si mesmo e para os outros.

Para um estudo da problemática do universo ficcional, utilizamos alguns pressupostos de Oliveira, que, em seu ensaio “Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião”, alinha Rubião aos outros autores estudados, no tocante a uma “tradição romântica do uso de imagens que antecipam um episódio misterioso”<sup>263</sup> que, aqui, diz respeito ao surgimento do duplo. A autora declara que, no caso do autor brasileiro, são cores: “Um processo de cromatismo até chegar à totalidade da luz que é o branco antecede o surgimento do outro Zacarias [...]”<sup>264</sup> Como referimos, a ensaísta chama a atenção para um fato no conto, que

---

<sup>263</sup> OLIVEIRA. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia*, p. 187.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 187.

observamos também em “Marina, a intangível”: “O silêncio [...] presente na narrativa recupera a imagem do mundo antes da criação – prepara-se a natureza para o novo Zacarias.”<sup>265</sup>

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.<sup>266</sup>

Havia silêncio, mais sombras que silêncio [...].<sup>267</sup>

Oliveira afirma que confluem, na cena, tanto a imagem do acidente por atropelamento em que a luz do farol serve como instrumento de transfiguração, quanto a imagem recorrente do arco-íris que assume uma conotação diferente, deixando de ser símbolo da aliança entre o divino e o humano, prenunciando as cores, não um momento de equilíbrio, mas “um fato problemático de identidade: quem é Zacarias? Nasce o duplo”<sup>268</sup>.

Como observa a autora, a eclosão do duplo dá-se aqui numa via pública e envolve testemunhas, e a questão da identidade se torna problemática não apenas para o Eu, mas também para o Outro:

Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento

---

<sup>265</sup> Ibid., p. 187.

<sup>266</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 26.

<sup>267</sup> Ibid., p. 28.

<sup>268</sup> OLIVEIRA. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia*, p. 188.



e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado.<sup>269</sup>

Por outro lado, é importante ressaltar que, logo após o fato consumado, o duplo sofre as conseqüências do que existe de problemático nas relações humanas: a pouca sensibilidade de seus matadores, entre os quais, apenas um se inquieta com a violência da morte, enquanto os outros, tudo o que desejam é livrar-se do incômodo cadáver ensangüentado, que poderia sujar o carro, e continuar o programa da noite. Até mesmo Zacarias é tentado pelas efêmeras vaidades mundanas que de nada mais lhe poderiam servir – “Não, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológio no principal matutino da cidade.”<sup>270</sup> Mas, mesmo assim, o duplo é um ser melhor do que o anterior, pois se tornou mais sensível às manifestações do mundo fenomênico e mais capacitado para o amor e o discernimento das coisas:

Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico.<sup>271</sup>

Por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente.<sup>272</sup>

No descompasso entre a percepção da realidade do novo Zacarias e a dos vivos, assume relevância a sua profunda solidão, decorrente da não-aceitação, por parte dos homens, da ambigüidade da sua identidade:

---

<sup>269</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 25.

<sup>270</sup> Ibid., p. 29.

<sup>271</sup> Ibid., p. 31.

<sup>272</sup> Ibid., p. 31.

Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.<sup>273</sup>

No passar dos meses, tornou-se menos intenso o meu sofrimento e menor a minha frustração ante a dificuldade de convencer os amigos que o Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença que aquele era vivo e este, um defunto.<sup>274</sup>

De outra parte, Zacarias morto tem consciência da sua superioridade em relação aos seres vivos:

[...] que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.<sup>275</sup>

A ambigüidade do duplo, que aqui é um duplo por divisão, não se resolve, permanecendo a narrativa aberta à possibilidade de uma integração da dúbia identidade de Zacarias sob a forma da metáfora da luz e da policromia:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.<sup>276</sup>

Tendo o simbolismo do arco-íris sido utilizado como imagem anunciadora do problemático nascimento do duplo, surge agora como possibilidade de integração do Eu, já que o branco, síntese de todas as cores, simboliza a harmonia.

As palavras extraídas do “Livro de Jó”, utilizadas por Rubião como epígrafe, foram pronunciadas, dentro do seu contexto, por Sofar, um dos amigos de Jó que

---

<sup>273</sup> Ibid., p. 31.

<sup>274</sup> Ibid., p. 32.

<sup>275</sup> Ibid., p. 32.

<sup>276</sup> Ibid., p. 32.

fora visitá-lo para consolá-lo no infortúnio. Após escutar o lamento do amigo que se revolta contra Deus e amaldiçoa o dia do seu nascimento, cada um deles toma a palavra, prevalecendo, nos seus discursos, a idéia de que, se a Jó são infligidos sofrimentos tão atrozes, é porque está sendo punido por iniquidades que, se não são aparentes, devem estar ocultas. Tal erro de discernimento dos amigos justifica-se pelo fato de lhes ser mais fácil aceitar as falhas de um ser humano do que admitir a injustiça divina, o que lhes acarretaria insegurança e desamparo no mundo. Sofar, que é o último a falar, exorta Jó a se voltar para Deus, momento em que diz as palavras utilizadas por Rubião. No seu contexto, elas são seguidas pela advertência de que poderá reencontrar a esperança e, noutra vida, dormir tranqüilo. Dessa forma, esse é um conto aberto, que termina sob o signo da esperança, do renascer numa nova vida.

Como mencionamos, duplas de irmãos estão presentes em vários contos de Rubião, como, por exemplo, em “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Bruma” (“A estrela vermelha”) e “Os dragões”. Como “Alfredo” é um texto exemplar no tocante a esse aspecto, vamos estudá-lo mais demoradamente.

Tratando-se de uma narrativa contemporânea, em “Alfredo”, a questão dos irmãos assume um caráter alegórico para representar a complexidade da cisão interna do indivíduo que, em decorrência disso, busca a autocompreensão e a unidade interna. Segundo o conceito de “integração da personalidade”<sup>277</sup>, de Jung, “o desdobramento pode ser interpretado como uma parte não realizada ou excluída de

---

<sup>277</sup> Segundo Jung, em todos os casos de dissociação, torna-se necessário integrar o inconsciente na consciência. Trata-se do processo ao qual chamou de “processo de individuação”. Cf: JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 48-49.

si pelo Eu; eis a razão do caráter de proximidade e antagonismo das faces complementares”<sup>278</sup>.

Assim, veremos a dupla de irmãos do conto como uma só pessoa. Joaquim busca Alfredo, que é a parte desdobrada e inconsciente de seu Eu. Encontramos em “Alfredo” um caso de metamorfose, que aqui consiste no fato de a personagem ter sofrido o fenômeno da dissociação do Eu, passando a sua parte desintegrada a ter uma existência efetiva, que, por sua vez, conhece várias metamorfoses, o que, aliás, é característica do inconsciente, que pode assumir uma infinidade de formas<sup>279</sup>.

O conto começa e termina com a frase lapidar – “Cansado eu vim, cansado eu volto”. Segundo Uteza,

[...] além da conotação negativa do verbo cansar, aponta para uma chave: a movimentação pura e simples, alternadamente numa e noutra direção, à maneira da lançadeira do tear ou do pêndulo que combina no seu deslocamento regular, linearidade e circularidade [...].<sup>280</sup>

Tal aspecto já vem implícito na epígrafe do texto, fragmento de um salmo de Davi, que, em algumas edições, traz o nome de “Hino de Procissão” e remete à idéia de caminhada em direção a Deus<sup>281</sup>, reforçada pela alusão a Jacó, que sonhou que, através de uma escada que assentava na Terra e alcançava o Céu, anjos subiam e

<sup>278</sup> MELLO. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY; CAMPOS. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*, p. 122.

<sup>279</sup> Lembramos aqui o caso de Proteu, divindade de origem egípcia, mencionada por Homero e que, como se metamorfoseava numa infinidade de formas, foi vista como símbolo do inconsciente. Cf HOMERO, op. cit., p. 60-65.

<sup>280</sup> UTEZA, Francis. Murilo Rubião: a abo(mi)nação do Alfredo ou o Apocalipse da besta. In: RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (Org.). *Narrativa brasileira contemporânea. Travessia*. Revista de Literatura Brasileira. Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Florianópolis: n. 22, p. 113-127, 1º sem. 1991.

<sup>281</sup> Cf. WALTJ, Ivete Lara Camargo. A narrativa: um caminho a percorrer ou a construir. *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 16, n. 14, p. 121-129, nov. 1979.

desciam num movimento de ir e vir, idêntico ao que está expresso na frase que está no início e no final do conto. Assim, investigamos a relação da epígrafe e da mencionada frase com a problemática da narrativa.

Na cena de abertura do conto, numa aldeia indeterminada, situada num vale qualquer, ocorre a primeira desavença conjugal de Joaquim/Joaquina devido a uma fera que ameaça descer a serra. A aldeia representa o mundo conhecido e habitado onde impera o senso comum, que é avesso ao rompimento da ordem e da racionalidade. Joaquina está conectada à Terra e à realidade prosaica e, como está aterrorizada ante o inusitado, a única saída que encontra para explicar os ameaçadores ruídos da fera é a via da superstição – o lobisomem. Joaquim, ao contrário, “quis explicar-lhe que o sobrenatural não existia”<sup>282</sup>. Quando rejeita o sobrenatural, na verdade, ele está rejeitando como tal uma situação insólita que contraria a mesquinha existência na aldeia, e poderá propiciar-lhe uma experiência mais autêntica e mais plena.

Na oposição Joaquim/Joaquina, observamos a situação da feminilidade terrível e da luta do masculino pela elevação e libertação, que já estudamos anteriormente. Joaquina está no vale, que devido à idéia de profundidade implícita no seu significado, pode ser assimilado ao mundo embaixo e ao centro da terra ou umbigo do mundo. A mulher representa as forças telúricas e irracionais que tentam prender o herói à mãe, mas ele vai-se voltar contra o feminino, empreendendo uma jornada em direção ao alto, ao espaço aberto, vertical e masculino, representado pela montanha.

---

<sup>282</sup> “Alfredo”, p. 65.

Num primeiro momento, Joaquim tenta desvendar o significado daqueles ruídos: “Neles vinha uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas.”<sup>283</sup> Esta mensagem opressiva é o grito do Outro, ou seja, “do inconsciente oprimido de Joaquim”<sup>284</sup>. Atendendo ao chamado, ele resolve ir ao encontro da fera com a qual se depara após um dia de caminhada em direção à serra e, ao vê-la, em vez de sentir receio, sente-se comovido. Na verdade, saindo em busca de uma suposta fera, ele vai mesmo é em busca de uma parte de si mesmo que deixara perdida – “Na minha frente estava o meu irmão Alfredo, que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranqüilidade que a planície não me dera.”<sup>285</sup> – e que clama por ser reconhecida. Depois de interpelá-lo inutilmente e já perdendo a paciência, pergunta-lhe: – “E o que faz aí, plantado como um idiota no cimo desta montanha?”<sup>286</sup> O animal responde: – “Bebo água.”<sup>287</sup> A frase que propicia o reconhecimento, exprime a eterna sede do ser humano, condenado a uma busca eterna e inútil. O encontro Joaquim/Alfredo ou, em outras palavras, das partes do Eu que, num determinado momento, foram desintegradas, é selado pelo beijo, pelo abraço e pelo laço: “Depois de beijar a sua face crespada, de ter abraçado o seu pescoço magro, enlacei-o com uma corda.”<sup>288</sup>

Chamam a atenção determinadas características do animal: “olhos infantis”<sup>289</sup> e “voz cansada, cheia de tédio”<sup>290</sup>. Nesse primeiro encontro com o irmão, Alfredo se apresenta com atributos que remetem, respectivamente, para os olhos de uma

---

<sup>283</sup> Ibid., p. 65.

<sup>284</sup> Cf. WALTY, op. cit., p. 12.

<sup>285</sup> “Alfredo”, p. 67.

<sup>286</sup> Ibid., p. 66.

<sup>287</sup> Ibid., p. 67.

<sup>288</sup> Ibid., p. 67.

<sup>289</sup> Ibid., p. 66.

<sup>290</sup> Ibid., p. 67.

criança e para a fala do velho<sup>291</sup>, comparecendo as duas etapas extremas da vida simultaneamente, a demonstrar que, como ele representa as profundezas do inconsciente, ignora a linearidade do tempo, que diz respeito à mente racional do homem.

Além disso, os nomes das personagens são esclarecedores: “Joaquim” vem do hebraico e significa “elevação, preparação”<sup>292</sup>; “Alfredo” é oriundo do anglo-saxão e significa “aconselhado pelos elfos ou conselheiro dos elfos”<sup>293</sup>. Os elfos são divindades do ar, porém saídas da terra e das águas e simbolizam as forças ctônicas e noturnas.<sup>294</sup> Com base nesses significados, reiteramos o fato de Joaquim ser o ego que, a partir do mundo embaixo representado pelo vale em que se encontra no início da narrativa, busca a totalidade do Eu, ao tentar integrar-se ao seu id, o mundo ctônico das profundezas, representado por Alfredo. Como Alfredo, que corporifica os elementos da natureza, dá nome ao conto, depreendemos daí que o homem, para atingir a totalidade do Eu e a transcendência, deve primeiro harmonizar-se com os instintos de sua natureza animal, representada aqui pela simbologia dos elfos e pela forma física do irmão – um dromedário.

Chevalier e Gheerbrant declaram que as rondas de elfos, segundo alguns intérpretes, “são como condensados energéticos, que emergem do universo, daí seu poder de fascínio e sua capacidade de fazer atravessar as portas que separam os três níveis do universo [...]”.<sup>295</sup> Isso reitera as andanças da dupla de irmãos através

---

<sup>291</sup> Walty ressalta esse aspecto, mas sua interpretação difere da nossa. Cf. WALTLY, op. cit., p. 124.

<sup>292</sup> OBATA, *O livro dos nomes*, p. 181.

<sup>293</sup> Ibid., p. 32.

<sup>294</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 363.

<sup>295</sup> Ibid., p. 363-364.

dos três níveis cósmicos simbolizados pelo vale, pela planície e pela montanha. Quando a narrativa começa, Joaquim está embaixo (vale) e Alfredo está em cima (serra). Após o encontro dos dois, ficamos sabendo que Joaquim deixara Alfredo para trás quando fugira para buscar noutros lugares a tranquilidade que a planície não lhe dera. Tendo-se encontrado, eles descem juntos ao vale, tornam a subir a montanha, e o conto termina quando eles novamente descem a serra, perfazendo o mesmo movimento de ir e vir dos anjos do sonho de Jacó.

Também é significativo o nome completo do narrador protagonista – Joaquim Boaventura. No Templo de Salomão foram construídas duas colunas de bronze, a da direita se chamava *Jakin*, que, em hebraico, evoca a idéia de solidez e estabilidade; a da esquerda se chamava *Boaz*, em que está implícita a idéia de força. Ainda que seu significado esteja ligado à religiosidade, há autores que vêem nelas significados sexuais: a da direita representa o princípio ativo e masculino, e a da esquerda, o passivo e feminino. Assim Joaquim (que tem semelhança sonora com *Jakin*) Boaventura (cujo início do nome se assemelha a *Boaz*) é aquele que, a partir do umbigo do mundo embaixo (vale) transita pelo *axis mundi*, utilizando a coluna da direita, que representa a solidez do masculino, na escalada montanha acima para vencer a força do feminino que puxa para a terra; num segundo momento, vale-se da coluna da esquerda (momento em que volta a casa) para tornar a subir, desta vez acompanhado do irmão.<sup>296</sup> Esta simbologia das colunas é a mesma do caduceu, em que duas serpentes estão enroladas em torno do *axis mundi* e representam as forças contrárias.

---

<sup>296</sup> Cf. “Terceiro Livro dos Reis”, VII, 21 e UTEZA. Murilo Rubião: a abo(mi)nação do Alfredo ou o apocalipse da besta. *Travessia*, p. 125.



Ao encontrar o irmão, Alfredo se apresenta na forma de um dromedário, mas já havia sofrido outras metamorfoses. Constatamos aqui, mais uma vez, a dificuldade de o homem, no universo de Rubião, conviver com seus semelhantes, e a impossibilidade de, como animal gregário, sobreviver na mais absoluta solidão. Quando se separaram na planície, Joaquim fora em busca de socialização através do casamento e da convivência com os habitantes do povoado, para, também ali, ser vítima do mesmo desassossego, ao passo que Alfredo, tal qual Proteu e ao contrário de Teleco, foge do convívio “com seus semelhantes a se entredevorarem no ódio”<sup>297</sup>.

É na planície que a parte mais profunda do Eu é desintegrada da psique, e isso se deve à culpa que, no texto, é representada sob a forma de um pesadelo surreal em que, pela primeira vez, é mencionado o nome completo do narrador protagonista: “(Joaquim Boaventura, filho de uma égua! – As mãos grossas, enormes, avançaram para o meu pescoço. Deixei cair o pedaço de mão que roubara e esperei, apavorado o castigo.)”<sup>298</sup> Joaquim, através do pesadelo, rememora sua condição animal – o “filho de uma égua”, expressão utilizada três vezes em dois parágrafos.<sup>299</sup> Aqui ele volta à origem comum com o irmão dromedário, reiterando-se a situação do “laço” no pescoço.

Para fugir dos homens – “Tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele.”<sup>300</sup> – Alfredo transformara-se em porco, que “é símbolo das tendências obscuras, sob todas as

---

<sup>297</sup> “Alfredo”, p. 69.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>299</sup> É significativa a alusão à fêmea do cavalo, já que, segundo Durand, este animal está associado aos movimentos temporais e à morte. É em decorrência da culpa que a personagem passa a conhecer a fragmentação, que é uma forma de morte. Cf. DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 75-81.

<sup>300</sup> “Alfredo”, p. 69.

suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo<sup>301</sup>. Tendo, pois, experimentado as profundezas da ignorância animal, ele pensa em fundir-se no embrião primordial<sup>302</sup>, para, a seguir, transformar-se no verbo “resolver”. Eis, na roda das metamorfoses – que vai da mais grosseira animalidade à imaterialidade do verbo e daí, num movimento circular, a uma volta à mesma condição ancestral – a instauração da linguagem, que, segundo as Sagradas Escrituras, participa da essência divina e é atributo humano, e aqui é representada pelo verbo “resolver”. No entanto, a insuficiência da linguagem humana nada pode “resolver”.

A frase – “E o porco se fez verbo”<sup>303</sup> – constitui-se numa paródia altamente transgressora de uma passagem do Evangelho de João – “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e verdade.”<sup>304</sup> Há uma reversão das palavras do Evangelho, nas quais o Verbo, com *V* maiúsculo, é substituído pelo *v* minúsculo de “Alfredo” e o porco é contraposto a Deus. Se, nas Escrituras o Verbo que se faz carne é Jesus Cristo enquanto Deus, em “Alfredo” é a carne impura<sup>305</sup> que se faz verbo, havendo, portanto, uma degradação da linguagem que aparece destituída de seu poder mítico-religioso.

Tendo constatado a insuficiência da linguagem na qual o homem se consome, Alfredo se metamorfoseia num dromedário. Como o camelo é o companheiro de travessia que transporta o homem de oásis a oásis, reitera-se aqui a idéia da caminhada e do

---

<sup>301</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 734.

<sup>302</sup> “A palavra sânscrita *ghana* (nuvem) é aplicada ao embrião primordial.” (Ibid., p. 648).

<sup>303</sup> “Alfredo”, p. 69.

<sup>304</sup> “Evangelho de Jesus Cristo segundo São João”, I, 14.

<sup>305</sup> Como o porco está associado à lama, há a interdição do consumo de sua carne em determinadas culturas.

ato de beber água, que exprime a eterna errância na busca de si mesmo e da transcendência. Comprovam nossas observações o depoimento de Chevalier e Gheerbrant, segundo o qual, é graças ao camelo que, sendo a montaria que auxilia na travessia do deserto, pode-se alcançar o centro oculto, a Essência divina.<sup>306</sup>

Como Esaú e Jacó da *Bíblia Sagrada* – que lutam ainda no ventre materno – ou Pedro e Paulo da narrativa machadiana<sup>307</sup>, Joaquim e Alfredo exprimem a dubiedade do ser humano, que é um e é dois ao mesmo tempo. Em “Alfredo”, há a busca de conciliação das cisões internas do homem e, da mesma forma que Jacó sustém o irmão pelo pé ao nascer, Alfredo enlaça-o com uma corda, tentando integrá-lo ao seu Eu.

À eterna busca do homem em direção a algo que transcende sua condição terrena, vem juntar-se a procura de si mesmo. Já Sócrates lera no vestíbulo que dava acesso ao oráculo de Delfos<sup>308</sup>, que tão importante papel desempenhou no mundo grego, a famosa frase – “Conhece-te a ti mesmo” – que viria a ser o fundamento da moderna psicologia.

O homem está colocado entre o Céu e a Terra, como os olhos de Joaquina, um verde e outro azul. O verde está ligado à Terra, à sexualidade feminina, a Eva – a Prima Matéria ou Maia, a Ilusão. O azul exprime as idéias de elevação, de dimensões inacessíveis ao homem, de pureza e de busca da perfeição moral.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> É significativo o fato de os Reis Magos chegarem para conhecer a Criança Divina montados em camelos. Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 172.

<sup>307</sup> MACHADO DE ASSIS, *Esaú e Jacó*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. 1.

<sup>308</sup> Sobre o oráculo de Delfos como terapeuta. Cf. MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 97-113.

<sup>309</sup> Cf. ROUSSEAU, op. cit., p. 38.

Joaquina, a contraparte terrena de Joaquim, centra-se na Terra, na ilusão, e fecha as portas a outras dimensões. Joaquim/Alfredo, mesmo a despeito da condenação à errância eterna, como Ahasverus<sup>310</sup>, continuaria na busca da totalidade do Eu e da transcendência: “Atravessaria outras cordilheiras, azuis como todas elas.”<sup>311</sup> A frase inicial, sendo retomada no final, sugere um eterno recomeço a se repetir *ad infinitum*. Se está claro que Joaquim não retornaria ao vale – “Espiei pela última vez o povoado, sob a névoa da garoa que caía.”<sup>312</sup> – permanece a dúvida, na narrativa, se encontraria na planície, onde a ruptura se dera, a unidade tão almejada consigo mesmo e com o transcendente.

A seguir, sintetizaremos a problemática dos irmãos em “Bruma”, “O homem do boné cinzento” e “Os dragões”, que pertencem ao mesmo paradigma de “Alfredo”, referente aos opostos que se unem para perfazer um todo. Em “Alfredo”, “Bruma” e “O homem do boné cinzento”, os narradores da história, ou seja, os detentores da palavra (*logos*) são, respectivamente, os irmãos Joaquim, Godofredo e Roderico, que estão ligados ao princípio da ordem e da racionalidade.

Em “Bruma”, há um jogo de espelhos entre os irmãos, que já vem expresso nos seus nomes – Godofredo ou Godô e Og (Go/Og). Encontramos aqui uma dupla rival, cujo objeto do desejo é Dora (Bruma), a irmã adotiva. Mas, como sugere o apelido da personagem feminina, o amor permanece envolto em nebulosidade, e a mulher desaparece sem que ele chegue a vir à luz. Além disso, ambos vão se opor, quanto

---

<sup>310</sup> Sobre o mito de Ahasverus. Cf. JUNG, *Símbolos da transformação*, p. 177-178 e 183-184.

<sup>311</sup> “Alfredo”, p. 69.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 69.

à apreensão da realidade: Og vê astros policrômicos em pleno céu do meio-dia, e Godô o tem por louco e pretende interná-lo num manicômio. Obtendo a permissão da mãe, consegue levá-lo ao consultório de um psiquiatra, que é quando o vê, junto com Bruma, pela última vez. No conto está evidente a mesma questão de “O alienista”, de Machado: tênues são os limites entre a razão e a loucura, pois não é o irmão que vê astros coloridos quem vai chamar a atenção do psiquiatra, mas o que é considerado saudável segundo o senso comum.

Em “O homem do boné cinzento”, é o irmão Roderico que é avesso ao fantástico, recusando-se a compartilhar do fascínio do irmão Artur pela figura desagregadora da ordem, que é o estranho vizinho Anatólio. Também aqui há uma figura feminina que, embora não seja objeto do desejo dos irmãos, chega e desaparece, permanecendo envolta na sombra, de forma mais intensa do que na narrativa anterior.

Em “Os dragões”, ainda que a simples aparição de tais animais represente uma epifania que rompe com a ordem estabelecida, os dois irmãos apresentam a mesma dicotomia dos anteriores. Odorico é o que cumpre um destino mais denso e terreno: masculiniza-se, foge com uma mulher e é assassinado pelo marido dela, enquanto João consegue atingir a plenitude do dragão (cospe fogo) e se evola no ar, fato que está simbolizado pela suposta fuga com uma trapezista.

Nessa galeria de irmãos, um deles diz respeito a um nível de realidade que foge aos padrões convencionais. Alfredo liga-se às formas obscuras do inconsciente; Og vê astros policrômicos em pleno dia; Artur, de imaginação tão mórbida (segundo o juízo de valor do irmão racional) quanto Og, deixa-se fascinar pelo vizinho Anatólio

que rompe com o cotidiano da ruazinha pacata, emagrecendo até desaparecer e, como um dragão, deitar fogo pela boca e ser consumido pelas chamas; João, que tem o nome do profeta do “Apocalipse”, desaparece sem deixar vestígios, sem que se possa saber ao certo o seu verdadeiro destino.

Mas, da mesma forma que na imagem alquímica que mencionamos anteriormente – dois dragões, sendo o de cima alado e ambos formando o uroboro, um mordendo a cauda do outro – os irmãos que constituem um jogo de duplos opostos, mais vão se aproximar do que se contrapor. Godofredo acaba, também ele, vendo o mesmo astro colorido que o irmão contemplava no céu. Roderico sucumbe ao fascínio por Anatólio, ambos se tornando espectadores da cena apocalíptica da explosão final. Odorico e João, ainda que de forma diferente, desaparecem da mesquinha cidadezinha, cujos habitantes passarão a esperar seu regresso inutilmente.

No conto “A lua”, numa atmosfera soturna, o narrador protagonista segue obsessivamente os passos da personagem Cris, que todas as noites sai a caminhar seguindo sempre pelo mesmo caminho, embora não tenha “um lugar certo para ir”<sup>313</sup>, até que, numa determinada noite, muda repentinamente de itinerário – indício de que algo vai acontecer – e, sem nenhuma explicação que justifique o ato, é brutalmente assassinado pelas costas pelo seu perseguidor. A narrativa termina sem que perguntas fundamentais sejam respondidas: Quem é Cris? Por que passa as noites caminhando, se seus passos não o levam a um destino determinado? Por que é seguido pelo narrador? E, acima de tudo, qual é a razão do seu assassinato?

---

<sup>313</sup> “A lua”, p. 133.

O conto de Rubião, construído num clima fantástico, coaduna-se, como outros de seus relatos, com a concepção desse gênero enunciada por Jean-Paul Sartre:

O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, quer porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim pela própria violência dessa afirmação, quer porque nos envia para outro meio, este para outro, e assim sucessivamente até ao infinito sem que nunca possamos descobrir o fim supremo, quer porque alguma interferência dos meios pertencentes a séries independentes nos deixa entrever uma imagem compósita e confusa de fins contraditórios.<sup>314</sup>

Os fins perdem, no conto, toda sua significação, uma vez que há a elisão da finalidade do passeio noturno de Cris, da perseguição e, acima de tudo, do assassinato. Além disso, qual o significado da boneca na vitrina, cujas feições Cris assume ao morrer? Ou da lua que sai do seu corpo e é apanhada nas mãos pela prostituta antes de varar o espaço? Como somos inseridos numa atmosfera fantástica onde os atos mais inusitados são tomados como comuns, buscamos novamente o significado dos fatos e das imagens da narrativa através da hermenêutica simbólica e da teoria do duplo.

A atmosfera desoladora, onde não se vislumbra nenhuma luz – a não ser a da casa de prostituição e a da lua no final do conto – é enfatizada pelo narrador: “Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros [...] A profunda escuridão que nos cercava [...] Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro.”<sup>315</sup> “Já me acostumara ao negro da noite.”<sup>316</sup> Essa é a noite tenebrosa, que evoca símbolos teriomórficos, de trevas e de queda, de que fala Durand no regime diurno da

<sup>314</sup> SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab”, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Situações I*, p. 114.

<sup>315</sup> “A lua”, p. 133.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 134.

imagem, diferente da noite benfazeja do regime noturno, que sugere aconchego e intimidade.

O percurso soturno em que afloram os monstros internos do narrador, corresponde, na psicologia, à descida às profundezas do inconsciente e, na mitologia, à viagem noturna por mar<sup>317</sup>. Também é a experiência de travessia rumo à autocompreensão, que os místicos chamam de Noite Negra da Alma e que Jung denomina de processo de individuação.

A jornada pelas trevas diz respeito ao momento mais desolador da trajetória de um herói e nos é apresentada na carta da Lua, do Tarô, no qual se vê uma paisagem ameaçadora, mas que tem, ao longe, torres douradas, que franqueiam uma estrada desconhecida. Essa carta é positiva precisamente por causa dessas torres que apontam para o céu. O herói é que não vê claro o caminho onde vai dar depois da difícil travessia.

Este é um percurso que ele deve empreender sozinho e que resultará ou na morte espiritual (sucumbir às trevas da noite e à luz bruxuleante da lua) ou no renascimento (atingir as torres de ouro que franqueiam uma nova vida representada pela estrada desconhecida).

O conto apresenta uma atmosfera essencialmente feminina: as trevas da noite (estado prévio relacionado com a inconsciência), a lua (símbolo do devir e do vir a ser), a boneca da vitrina e a prostituta. O narrador protagonista empreende uma

---

<sup>317</sup> Cf. JUNG. *Símbolos da transformação*, p. 195-197.



viagem ao seu interior, no qual irão se contrapor o inconsciente, representado pela feminilidade e pelas trevas, e o consciente, associado ao masculino e à luz.

Embora o narrador de “A lua” seja o detentor do discurso, quase nada sabemos a seu respeito, nem sequer o seu nome. Ele apenas nos fala da sua paciência e obstinação para cumprir os desígnios de perseguição, mas deduzimos que tem uma personalidade dissociada e que Cris, cujo rosto nunca pode ser visto, é uma parte desconhecida de seu Eu que a ele precisa ser integrada. Em Cris, é projetada a parte mais bela do narrador, que corresponde a sua essência divina (daí a evocação a Cristo), que é buscada durante a Noite Negra da Alma e cujos caminhos sem sentido aparente, ele persegue todas as noites. Tal aspecto justifica a perseguição obstinada, que corresponde à tentativa de integração da parte dissociada do Eu, bem como a ambivalência em relação a Cris – proximidade e antagonismo.

Ainda que a visão que nos seja fornecida de Cris seja apenas aquela que o narrador tem dele, já que a história é narrada em primeira pessoa, e ele não fale uma única palavra, sabemos muito mais a seu respeito do que do próprio protagonista, que se oculta na sombra. Cris, cujo nome e sacrifício final evocam veladamente a figura de Cristo, é quem tem consciência da trajetória do homem rumo à transcendência, não dando maior atenção à realidade imediata – “nunca se inquietava com o que poderia estar se passando em torno dele”<sup>318</sup> – e não guardando para si objetos colhidos no caminho – “Na volta [...] ia retirando de dentro do paletó os objetos que colhera na ida e, um a um, jogava-os fora.”<sup>319</sup> Em consonância com o relato do “Novo Testamento”, ele também é tentado, fato que se

---

<sup>318</sup> “A lua”, p. 133.

<sup>319</sup> Ibid., p. 134.

exprime pelo desejo de posse de mesquinhos objetos materiais como se realmente lhe pertencessem, conforme comenta o narrador – “Tinha a impressão de que os examinava com ternura antes de livrar-se deles.”<sup>320</sup> Mas aceita a finitude, ainda que decorrente da violência, como inerente à condição humana – “Sem um gemido e o mais leve estertor, caiu no chão.”<sup>321</sup>

Chama a atenção o fato de Cris deter-se frente a uma vitrina forrada de papel crepom, onde está exposta uma boneca, que “tinha os olhos azuis, um sorriso de massa”<sup>322</sup>. Como as bonecas estão ligadas ao mundo infantil, entendemos sua presença no conto como o retorno de um conteúdo infantil da personagem que, ao morrer, volta aos primórdios, assumindo a fisionomia da boneca: “Um rosto infantil, os olhos azuis. O sorriso de massa.”<sup>323</sup>

Minutos antes da morte, Cris faz menção de entrar num cinema, retornando, mais uma vez, ao fascínio momentâneo pelos aspectos terrenos – como fizera com os objetos colhidos e devolvidos no caminho e que agora se expressa pela nostalgia do perdido paraíso infantil: “[...] um cinema, no qual meninos de outros tempos assistiam filmes em série.”<sup>324</sup> Mas vencida a indecisão, segue para a zona do meretrício. Vemos que, nessa atmosfera de trevas, Cris é morto frente a uma casa de prostituição iluminada. Dessa forma, a prostituta pode ser vista como uma Grande Mãe que tanto é doadora da vida como preside a morte. Quando Cris morre, sai uma lua do seu corpo. A lua representa o ciclo de morte/renascimento, vislumbrando-se, pois, com esse símbolo do eterno retorno, uma imagem que

---

<sup>320</sup> Ibid., p. 134.

<sup>321</sup> Ibid., p. 135.

<sup>322</sup> Ibid., p. 134.

<sup>323</sup> Ibid., p. 135.

<sup>324</sup> Ibid., p. 135.

pertence às estruturas sintéticas do regime noturno, que ocorre aqui no âmbito do regime da imaginação dominante, que é o diurno. Ainda que haja morte no plano individual, a lua, varando o espaço, continuará a reger o ciclo antropocósmico de vida e morte, a que a condição humana está submetida na sua generalidade.

Ao matar o seu duplo, enterrando-lhe um punhal nas costas, o narrador, tal como Willian Wilson de Poe<sup>325</sup>, está causando sua própria morte. Ainda que não ocorra, no texto, a sua morte física, o próprio fato de não levar a cabo a integração da sua personalidade corresponde ao aniquilamento.<sup>326</sup>

É interessante observar que há uma chuva de prata que cai após a morte de Cris. Em *Jung e o Tarô*, Sallie Nichols faz alusão a uma lenda

segundo a qual todas as noites, a Senhora Lua reúne todas as lembranças jogadas fora e todos os sonhos esquecidos da humanidade, guardando-os em sua taça de prata até o despontar da aurora. A seguir, aos primeiros albores, continua a história, todos os sonhos esquecidos e todas as lembranças desprezadas são devolvidos à Terra como seiva da Lua ou orvalho. Misturado às “lacrimae lunae”, as lágrimas da lua, o orvalho nutre e retempera toda a vida sobre a Terra. Graças ao desvelo compassivo da Deusa Lua, nada de valor se perde para o homem.<sup>327</sup>

As *lacrimae lunae* indicam o fim da Noite Negra da Alma ou noite tenebrosa, o que é indicado pela epígrafe que, lida no seu contexto, corresponde ao momento em que Jó amaldiçoa o dia do seu nascimento, mas para que haja a continuidade da

---

<sup>325</sup> Cf. POE, op. cit.

<sup>326</sup> O enigma do homem é aqui colocado em destaque, subentendendo as célebres perguntas: Quem sou? Onde estou? Para onde vou? Perguntar “quem sou?” equivale a perguntar pelas origens, que aqui estão simbolizadas pela infância, através da boneca e dos filmes infantis. A resposta à pergunta “onde estou?” é a jornada arquetípica, que o homem precisa realizar, e o texto focaliza seu trecho mais inquietante, que, no *Tarô*, está simbolizado na carta da Lua. Pra onde vou? Antes dos primórdios da existência e depois da jornada terrena, só há mistério.

<sup>327</sup> NICHOLS, op. cit., p. 311.

vida na Terra, é preciso que ela seja fertilizada para que os valores humanos sejam preservados.

No conto “Os três nomes de Godofredo”, ocorre o que Guiomar denomina de aspecto derivado do duplo psíquico: a impressão do “*déjà vu*” e do “*déjà vécu*.”<sup>328</sup> Através dessa impressão é construído o clima do relato de Rubião, que parece constituir -se numa paródia da teoria da reminiscência de Platão.

Um homem, que está sentado numa mesa de restaurante que frequenta há quinze anos, diz chamar-se Godofredo, mas, na seqüência dos episódios, será denominado pelas personagens femininas por outros nomes. A mesma mesa está ocupada por uma suposta desconhecida que, a partir de uma data imprecisa, faz companhia a ele durante as refeições. O insólito se estabelece quando ela o informa que é sua segunda esposa, que moram na mesma casa e que ele matou a primeira num acesso de ciúmes.

A amnésia do protagonista faz lembrar a teoria da reminiscência platônica, ainda que numa situação inversa. Como mencionamos, para Platão, conforme é demonstrado no *Mênon*, o homem, entre uma encarnação e outra, tem contato com a perfeição das Idéias e, ao voltar à Terra, esquece o conhecimento adquirido. Dessa forma, nada é conhecido pela primeira vez, mas apenas rememorado (*anamnese*). A semelhança entre a concepção platônica e a situação apresentada

---

<sup>328</sup> Conforme Guiomar, o duplo psíquico é um duplo na medida em que seu papel e seu caráter são análogos aos de uma personagem de referência. Ele pode ser múltiplo, pois, numa narrativa, muitas personagens podem duplicar a principal. Quanto trata dos aspectos derivados do duplo, o autor menciona o que é derivado do duplo psíquico. Cf. GUIOMAR, op. cit., p. 304.

no universo ficcional consiste no fato de a personagem, que não se lembra de nada, rememorar o conhecimento que volta duplicado (e multiplicado). Mas não são, como em Platão, conhecimentos que provêm do Mundo das Idéias, mas que tiveram lugar no real empírico, que é o reverso da verdadeira realidade, sua sombra, seu duplo. É uma duplicação intencionalmente tão imperfeita da teoria platônica que não se trata de rememorar conhecimentos universais – como é o caso da matemática no *Mênon* – mas eventos individuais ligados à sexualidade, ao sadismo e ao crime, que ocorrem em um quadro temporal. Por outro lado, no diálogo platônico, o escravo é conduzido por Sócrates a lembrar, através do método pedagógico de perguntas e respostas. No conto de Rubião, é a personagem que vai perguntando, por conta própria, para trazer de volta o que foi esquecido.

Chama a atenção o fato de ser a segunda esposa a que aparece pela primeira vez, quando ele é chamado de João de Deus e é informado do assassinato da primeira. A seguir, é a primeira que volta, em absurdo anacronismo, para contar a eliminação da segunda, e agora o protagonista é chamado de Robério. Como a segunda esposa é a primeira a aparecer, remetemo-nos às palavras de Rosset a respeito do real de segundo grau, que corresponde à dimensão do homem: “O real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo[...].”<sup>329</sup> Não nos parecem sem significação as palavras do protagonista, quando acaricia a esposa – “Pensei que fosse uma sombra.”<sup>330</sup> – que nos levam a vê-la como sombra da primeira.

---

<sup>329</sup> ROSSET, op. cit., p. 54-55.

<sup>330</sup> “Os três nomes de Godofredo”, p. 90.

João de Deus/Godofredo surpreende-se ao chamar a mulher pelo nome – Geralda – que volta através da *anamnese*: “Preocupava-me unicamente em descobrir como conseguira adivinhar-lhe o nome, pois estava certo de tê-lo pronunciado pela primeira vez naquele exato instante.”<sup>331</sup> Após um período de aproximação amorosa em que os dois evitam sair de casa, sobrevém o tédio, o esvaziamento do desejo pelo objeto amado. A seguir o inusitado aparece na forma de “uma corda dependurada num prego”<sup>332</sup> na parede da sala, surgida não se sabe de onde, e do sacrifício inútil e sem razão ao qual Geralda se submete passivamente, fechando os olhos como se fosse uma carícia.

Numa incompreensível despreocupação e leveza de espírito, ele se dirige ao restaurante e, antes de escolher o prato, vê assentar-se à sua frente uma mulher que, com exceção dos cabelos loiros, é em tudo semelhante a Geralda. Ela o chama de Robério e diz ser Joana, a primeira esposa. Quando Joana o informa do segundo assassinato, há, anacronicamente, uma duplicação da situação anterior: “Sim, já sei. Matei-a num acesso de ciúmes.”<sup>333</sup> Nessa duplicação de cenas, chama a atenção o fato de, no universo absurdo do conto, nem sequer haver um assassinato passional, pois nada ocorre que justifique a eliminação da esposa. No diálogo com Joana, quando ele diz que “tudo passou”<sup>334</sup>, ela lhe responde: “Engana-se Robério, não lhe virá o esquecimento.”<sup>335</sup> Estas palavras fazem pensar no saber latente de Platão, segundo o qual aquilo que é esquecido volta à tona mediante determinadas circunstâncias.

---

<sup>331</sup> Ibid., p. 90.

<sup>332</sup> Ibid., p. 92.

<sup>333</sup> Ibid., p. 93.

<sup>334</sup> Ibid., p. 93.

<sup>335</sup> Ibid., p. 93.

Após irritar-se com a companheira, o suposto Robério deixa o restaurante e, ao chegar em casa, encontra a terceira mulher, muito semelhante às outras duas: “Tinha os cabelos alourados de Joana e se distinguia das duas por ter, além das sobrancelhas arqueadas, um anel de ametista no dedo anular.”<sup>336</sup> Esta terceira esposa deixa-se matar, aconchegando-se nos seus braços, portanto, da mesma forma mansa que Geralda.

Quando ele penetra na saleta, encontra sentada à cabeceira de uma mesa posta para o jantar “uma jovem de rara semelhança com Joana e Geralda”<sup>337</sup>. Ao lhe perguntar se era sua quarta esposa, ela lhe diz ser sua noiva. Ela traz ao pescoço uma fita de veludo à qual está preso um medalhão antigo que deixa o protagonista, que volta a ser João de Deus, deslumbrado. O fascínio pelo pescoço justifica-se por indicar a forma do assassinato – o estrangulamento – sendo o medalhão antigo um objeto que simboliza a antiga situação, que cumprirá seu ciclo *ad infinitum*. A narrativa termina com o protagonista pensando na cidade que ela mencionara ser a dele e onde, após o casamento, iriam residir e da qual não tem lembrança.

Na verdade, há apenas um assassinato que se reflete num jogo de espelhos que dá a sensação de infinito, como há apenas um homem e uma mulher. Geralda, a mulher sem nome, e Isabel são desdobramentos de Joana (o casal é constituído por João e Joana, cujos nomes já indicam um jogo de duplos). Há uma só mulher, a mesma na sua essência, mas que se vai metamorfoseando em detalhes como a cor dos cabelos, o formato das sobrancelhas ou o anel de ametista. Os disfarces e os travestimentos são apenas aspectos derivados do duplo. Os nomes próprios Robério

---

<sup>336</sup> Ibid., p. 94.

<sup>337</sup> Ibid., p. 94.

e Godofredo são igualmente desdobramentos de João de Deus, nome que está no início e no fim do conto. Jorge Schwartz, comentando o texto do autor, diz:

Há um jogo de espelhos que não aumentam, não diminuem nem deformam. Refletem apenas. Só que a sala de espelhos é circular; neles, através da *mise en abîme*, mudam apenas os contornos de um espaço vazio. Vemos como, nesta sintaxe combinatória de nomes e desempenhos, a *nomin/ação* se desdobra e se retrai num único e paradoxal movimento.<sup>338</sup>

A sala de espelhos circular a que Schwartz faz referência pode ser relacionada a uma frase, aparentemente sem importância, de Geralda: “Se a Terra roda, porque não ficamos tontos?”<sup>339</sup> Personagens e acontecimentos aparecem em “*mise en abîme*”, expressão cujo significado Audemaro Taranto Goulart esclarece:

Em seu livro *Le récit spéculaire*, Dällenbach desenvolve a teoria da *mise en abyme*, situando suas origens num texto de André Gide, datado de 1893, em que o escritor francês comenta a possibilidade de uma cena reproduzir outra [...] Gide acrescenta que as cenas reproduzidas seriam semelhantes ao que ocorre na heráldica, a arte dos brasões. Essa descoberta Gide fez em 1891, ao observar o processo de construção dos brasões, que consiste em fazer que os emblemas se multipliquem, uns dentro dos outros, através de um processo de reduplicação miniaturizada. Essa técnica consistiria, pois, em fazer que uma figura colocasse a outra *em abismo*.<sup>340</sup>

Outro aspecto significativo é o espaço do restaurante. Segundo Antônio Manoel dos Santos Silva<sup>341</sup>, ele se constitui num “recinto de solidão”<sup>342</sup> e é onde “a identidade se perdeu ou se dispersa”<sup>343</sup>, juntamente com outros que aparecem na obra de Rubião – o hotel, a taberna, a pensão, a fábrica, os edifícios em (des)construção. O

<sup>338</sup> SCHWARTZ. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, p. 33.

<sup>339</sup> “Os três nomes de Godofredo”, p. 92.

<sup>340</sup> GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*, p. 83.

<sup>341</sup> SILVA, Antônio Manuel dos Santos. Os espaços da solidão. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, p. 532.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 532.



autor assegura que são espaços de moradia, mas não são lares, “são espaços desintegradores”<sup>344</sup>, que formam a moradia do Outro.

A última cena do conto ocorre na sala de jantar da casa de Isabel, e o fato de as personagens se sentarem à mesa, parece antecipar o que ocorreu anteriormente com Geralda: a volta ao restaurante, quando o amor terminar, seguindo-se o assassinato, que, aliás, é o mesmo.

Lendo dentro do seu contexto a epígrafe utilizada pelo autor, ficamos sabendo que Jó se havia manifestado contra a injustiça divina, que dava desgraça a ele e prosperidade aos ímpios. Deus fala com Jó e, ironicamente, convida-o a governar o mundo. Com o intuito de mostrar a grandiosidade exótica de Suas criações, o Todo Poderoso faz alusão a dois animais fabulosos, um que vive na terra – o Beemote – e outro que habita as águas – o Leviatã – e é ao primeiro que as palavras da epígrafe se referem. Moshe Greenberg<sup>345</sup>, comentando o “Livro de Jó”, mostra que, neste trecho, evidencia-se o contrário do “Gênesis”, em que é assegurada a supremacia do homem sobre os animais que vivem na terra e na água. Dessa forma, segundo o autor, a passagem é uma negação do antropocentrismo, pois existe uma exaltação dos animais e não do homem que, na sua pequenez, nunca poderia julgar os atos de Deus.

A epígrafe mostra-nos a direção em que podemos ler o conto. O homem é como o condenado que habita a caverna de Platão e nada apreende além de

---

<sup>344</sup> Ibid., p. 532.

<sup>345</sup> GREENBERG, Moshe. Jó. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, p. 321.

sombras. O espelho da sala circular reflete os seus desatinos através de infinito jogo de reflexos.

## 5.2 O REGIME NOTURNO

No regime noturno, o antídoto contra o tempo já não será buscado na transcendência, no mundo das essências puras, “mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes”<sup>346</sup>. Agora a própria matéria e a natureza se oferecem como cálido refúgio contra a implacabilidade de Cronos. As trevas do regime diurno se eufemizam em noite benfazeja. A negação da temporalidade que ocorre no regime diurno se prolonga agora em uma “negação da negação” (antífrase), uma exorcização através de um eufemismo antifrásico. A libido se acomoda ou recompõe com as doçuras do tempo, invertendo o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite. Dessa forma, o aspecto feminino e material da libido, simbolizado pelas Deusas-Mães, será valorizado. A imaginação já não foge do tempo, mas o organiza e o mede através de calendários e se consola da sua fugacidade com a periodicidade dos ciclos.

Esse novo regime da imagem agrupa-se em duas grandes famílias de símbolos. A primeira é constituída por uma inversão eufemizante das valorizações dominantes no regime diurno e está regida pelas estruturas que Durand denomina de místicas. A outra vai ser polarizada em torno do que há de atemporal no âmbito

---

<sup>346</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 194.

mesmo da fluidez temporal, buscando conciliar o anelo de eternidade com as instituições do devir, e está regida pelas estruturas sintéticas.

Num e noutro grupo há valorização do *Regime Noturno* das imagens, mas num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora.<sup>347</sup>

Na obra de Rubião, detectamos a presença de um regime noturno velado no rito do sacrifício, que diz respeito às estruturas sintéticas, e na imagética do mar e das cores, que pertence às estruturas místicas.

### 5.2.1 O sacrifício

Segundo Durand, o ritual do sacrifício está regido pelas estruturas sintéticas e é isomórfico do definhamento agrolunar. A lua é, concomitantemente, um astro propício e nefasto, de que a tríade Selene, Ártemis e Hécate constituem o arquétipo, pois “é, ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas”<sup>348</sup>. O drama lunar tem correlação com os cultos agrários, pois conforme o pesquisador, “a planta e o seu ciclo é uma redução microcós mica e isomórfica das flutuações do astro noturno”<sup>349</sup>. No período de enterramento da semente, há um período morto que corresponde, semanticamente, ao tempo morto das lunações, à lua negra.

---

<sup>347</sup> Ibid., p. 198.

<sup>348</sup> Ibid., p. 295.

<sup>349</sup> Ibid., p. 296.

Conforme Durand, “os sacrifícios humanos são universalmente praticados nas liturgias agrárias”<sup>350</sup>, como, por exemplo, entre os astecas, os khond ou os romanos. O antropólogo declara que “o sacrifício marca uma intenção profunda não de se afastar da condição temporal por uma reparação ritual, mas de se integrar no tempo, mesmo que destruidor, (...), e de participar no ciclo total das criações e das destruições cósmicas”<sup>351</sup>.

Por outro lado, para um estudo do sacrifício, rito praticado por grande parte das sociedades primitivas e arcaicas, tido como bárbaro e cruel pelas modernas civilizações, que não conseguem apreender o seu significado obscuro, sintetizamos algumas idéias de Freud, de René Girard e de Edgar Morin.

#### 5.2.1.1 *O sacrifício na tradição ocidental*

Na sua obra *A violência e o sagrado*, publicada em 1972, Girard faz um interessante estudo sobre o sacrifício e suas conexões com a violência e o sagrado. Incursionando em diversas áreas do conhecimento humano – história, etnologia, sociologia, filosofia e crítica literária – o autor converge, como muito bem atesta Edgard de Assis Carvalho, apresentador do seu livro na edição brasileira, para uma “Antropologia Geral, uma área do conhecimento que pretende captar a dimensão humana numa perspectiva totalizadora e unitária”<sup>352</sup>. Como declara Carvalho, a obra

---

<sup>350</sup> Ibid., p. 308.

<sup>351</sup> Ibid., p. 308-309.

<sup>352</sup> CARVALHO, Edgard de Assis. In: GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. p. 7.

[...] põe na arena da discussão a polêmica idéia de que os homens são governados por um mimetismo instintivo responsável pelo desencadeamento de “comportamentos de apropriação mimética” geradores de conflitos e rivalidades de tal ordem, que a violência seria um componente natural das sociedades humanas a ser incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias.<sup>353</sup>

Girard enfatiza o fato de se tornar incompreensível para as civilizações modernas o que significa, para as sociedades primitivas, a violência praticada contra um indivíduo de determinado grupo, que resulta na vingança do outro, e assim, sucessivamente, gerando uma reação em cadeia em que a vingança interminável tornaria possível o extermínio de comunidades inteiras. Isto é o que o autor denomina de “violência recíproca” ou violência maléfica. Ele chama a atenção para a *blood feud*, ou seja, a vingança do sangue, que ocupa em nosso mundo um papel insignificante, mas que, entre os primitivos, constitui-se em verdadeira calamidade. Como eles são desprovidos de sistema judiciário, os métodos para combater tão aterradora violência são tão ineficazes que eles apostam mais na sua prevenção do que nos frágeis mecanismos de cura. E o domínio do preventivo é primordialmente o domínio do religioso, no qual assumem papel importante o rito e o sacrifício, cuja “função é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos”<sup>354</sup>. Ao se deter no que entende por sagrado, o autor diz:

O sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanta mais certeza quanto mais o homem considere-se capaz de dominá-lo. Inclui portanto, entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam de fora sobre ele. É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado.<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Ibid., p. 7.

<sup>354</sup> GIRARD, op. cit., p. 26.

<sup>355</sup> Ibid., p. 45-46.

Assim, segundo a concepção primitiva, o sacrifício é comumente entendido como exigência de alguma divindade, a única que se compraz com a fumaça dos holocaustos e com a exposição das carnes sangrentas sobre os altares. Não é possível combater a violência, se não for com a própria violência, que configura dois tipos: os assassinatos, as represálias e as vinganças do sangue, que são atos muito culpáveis e constituem a violência impura e ilegítima, e o sacrifício, ato muito sagrado que diz respeito a uma “violência purificadora”<sup>356</sup> e legítima.

As vítimas podem ser animais ou seres humanos e, embora a imolação destes últimos pareça repugnante, o autor esclarece que, sob o ponto de vista da sua função, “não há realmente nenhuma diferença essencial entre o sacrifício humano e animal”<sup>357</sup>. É interessante observar que a vítima é sempre inocente, já que punir o culpado significaria contribuir para que uma nova represália fosse cometida e, assim, sucessivamente.

O pensador francês divide em três categorias os meios que os homens mobilizaram para se proteger da vingança interminável: os preventivos, que são os desvios sacrificiais do espírito de vingança; as regulações e entraves à vingança, de que são exemplos as “composições” e os duelos judiciais, e, por último, o sistema judiciário, que é o mais eficaz.

O autor afirma que o sacrifício e o sistema judiciário têm a mesma função, pois ambos se relacionam com a vingança dissimulada e revelada ao mesmo tempo (não se pode combater a violência senão com a própria violência), o que constitui uma

---

<sup>356</sup> Segundo Girard não pode existir “violência pura”, mas apenas “violência purificadora”.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 22.

racionalização da violência com a qual se identifica, uma vingança igual às outras, com a diferença de que não se pode perpetuar e de não ser ela própria vingada, pois se baseia na independência soberana da autoridade judiciária.

[...] outorgada de uma vez por todas, e cujas decisões não podem, pelos menos em princípio, ser contestadas por nenhum grupo, nem mesmo pela coletividade unânime. Como não representa nenhum grupo particular, e como é apenas ela mesma, a autoridade judiciária não depende de ninguém em particular, estando portanto a serviço de todos, e todos se curvam diante de suas decisões. Somente o sistema judiciário não hesita em golpear frontalmente a violência, pois possui um monopólio absoluto sobre a vingança. Graças a esse monopólio, ele consegue, normalmente, abafar a vingança ao invés de exasperá-la, ao invés de alastrá-la e de multiplicá-la, o que este mesmo tipo de conduta inevitavelmente provocaria em uma sociedade primitiva.<sup>358</sup>

Nas sociedades sacrificiais, desprovidas de sistema judiciário, a “violência recíproca” é orientada para uma “violência totalizadora” em torno da vítima expiatória, que concentrará em si as impurezas do grupo, advindo daí a volta à ordem e à paz. Da mesma forma que, no sacrifício, há uma suposta divindade à qual é oferecida a vítima, no sistema judiciário também há uma teologia:

Assim como, em princípio, as vítimas são oferecidas à divindade e por ela aceitas, o sistema judiciário também refere-se a uma teologia que garante a verdade de sua justiça. Mesmo que esta teologia desapareça, como desapareceu em nosso mundo, a transcendência do sistema mantém-se intacta. Passam séculos antes que os homens percebam que não existe diferença entre seu princípio de justiça e o princípio de vingança.

Somente a transcendência do sistema efetivamente reconhecida por todos, independentemente das instituições que a concretizam, pode garantir sua eficácia preventiva e curativa, distinguindo a violência santa, legítima, e impedindo que ela se torne alvo de recriminações ou de contestações, ou seja, que recaia no círculo vicioso da vingança.<sup>359</sup>

O autor chama a atenção para o que ele denomina de “crise sacrificial”. Para explicar o significado dessa expressão, tomemos um exemplo utilizado por ele

---

<sup>358</sup> Ibid., p. 36.

<sup>359</sup> Ibid., p. 37.

próprio, extraído da peça *A loucura de Hércules*<sup>360</sup>, de Eurípides: Hércules volta para casa depois dos terríveis trabalhos de que participou e, ao chegar à cidade, necessita ainda matar Lico, um usurpador que tem por objetivo sacrificar sua família. A seguir, o herói se prepara para realizar um sacrifício purificador junto aos familiares e, subitamente, num acesso de loucura, confunde sua mulher e seus filhos com inimigos e sacrifica todos. Quando volta a si, não se lembra de nada. A matança é apresentada como obra de Lyssa, a deusa da Loucura, que é enviada pelas deusas Íris e Hera, que são inimigas do herói. Mas, como Girard destaca, é precisamente na preparação do ritual, que ocorre o desastre. O herói está tão contaminado pelas impurezas advindas da carnificina da qual participara, fora e dentro da cidade, que, ao invés de advir do rito a purificação da violência má, esta é polarizada em sua própria direção. Já não há mais separação entre o sangue impuro que é derramado nos assassinatos, do sangue fresco e purificador das vítimas submetidas ao sacrifício. Essa diferença exemplifica-se através das duas gotas de sangue que brotaram do pescoço da Górgona, quando foi abatida, constituindo-se no “*pharmakon*”<sup>361</sup> por excelência: uma é um remédio poderosíssimo e a outra, um veneno mortal. “A crise sacrificial, ou seja, a perda do sacrifício, é a perda da diferença entre a violência impura e a violência purificadora.”<sup>362</sup> Como enfatiza o autor, a diferença sacrificial entre o puro e o impuro não pode ser apagada sem que sejam apagadas todas as diferenças. “A *crise sacrificial* deve ser definida como uma *crise das diferenças*, ou seja, da ordem cultural em seu conjunto.”<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Ibid., p. 56-57.

<sup>361</sup> No *Íon*, de Eurípides, citado por Girard, a rainha Creusa diz para seu velho escravo que as duas gotas precisam ser mantidas separadas, pois não se mistura o salutar e o nocivo. (Ibid., p. 54).

<sup>362</sup> Ibid., p. 67.

<sup>363</sup> Ibid., p. 67.



Conforme Girard, quando a dimensão religiosa se decompõe, não é apenas a segurança física a ser ameaçada, mas a própria ordem cultural. Já não há mais em que se apoiar, e é precisamente a diferença, que propicia a segurança, a paz e a fecundidade. Eis um princípio que a etnologia não pode perder de vista, no tocante às sociedades primitivas e arcaicas, já que vai de encontro às modernas concepções, que consideram a igualdade entre os homens como condição para a harmonia entre eles. É necessário que os seres humanos se situem uns em relação aos outros num princípio hierárquico que não pode ser abolido sem que o caos se estabeleça.

Vamo-nos deter agora em algumas idéias de Freud<sup>364</sup>, de Girard e de Edgar Morin quanto ao cristianismo, que vão interessar-nos de perto para a análise de narrativas de Rubião que focalizam a figura de Cristo.

---

<sup>364</sup> Segundo Freud, o homem, em épocas pré-históricas, teria vivido em hordas dominadas por um macho que, detendo o poder absoluto, como pai da comunidade inteira, reservava-se o monopólio das fêmeas – as mães, as irmãs e, talvez, até as mulheres raptadas de tribos vizinhas. Os filhos varões que ousavam despertar os ciúmes do pai eram mortos, castrados ou proscritos. O passo decisivo no sentido de se modificar essa primitiva forma de organização social teria consistido no fato de os filhos desterrados, organizados em comunidades, se terem reunido para dominar e assassinar o pai, devorando, cru, o seu cadáver. Manifesta-se aqui a ambivalência dos filhos em relação ao pai castrador, pois o ato de ingerir sua carne, assimilando sua substância, significa que, ao mesmo tempo em que o odiavam e o temiam, veneravam-no como modelo e, na verdade, cada um desejava ocupar o seu lugar. Segundo a concepção freudiana, o indivíduo conserva, num estado psicológico particular, as vivências prematuras sob a forma de vestígios mnemônicos inconscientes, o que é esquecido, jamais deixa de ser conhecido e, não extinto, mas apenas reprimido, pode reaparecer após certo tempo. Esse processo, todavia, transcende o plano do indivíduo, estendendo-se à coletividade, que também conserva a impressão do passado sob a forma dos referidos vestígios. Dessa forma, o assassinato primordial permaneceu na memória da humanidade, embora fosse conveniente esquecer, e voltará a se repetir muitas vezes no decurso dos tempos. Essa memória coletiva corresponde, mais ou menos, ao que se convencionou chamar de “ciência infusa”, que os alquimistas denominam de “anima mundi” e Jung, de inconsciente coletivo. Cf. FREUD, Sigmund. *Escritos sobre judaísmo e antisemitismo*. Madrid: Alianza Editorial, [19--].

Ao tratar de Moisés<sup>365</sup>, Freud endossa o testemunho do historiador Eduard Sellin sobre o seu assassinato, que teria sido cometido pelo povo que com ele abandonou o país. O pai da psicanálise relaciona-o ao crime cometido contra o pai primordial e faz estranhas observações em relação à eminente figura do cristianismo.

Com Moisés retorna o pai primitivo, embora destituído do original poder absoluto. Os sucessos arquetípicos continuam a se repetir, na medida em que os “filhos” se revoltam contra o pai, eliminando-o. E o assassinato de Deus-Pai permanece no inconsciente, assumindo importância capital na religião do Filho, que constitui o cristianismo, no qual a morte da Divindade ocorre em prol da redenção do

---

<sup>365</sup> Freud, nessa mesma obra, levanta a idéia de que Moisés não teria sido um judeu filho de levitas, mas um egípcio de elevada posição social, ligado, muito provavelmente ao culto do faraó Ikhnaton, que pretendeu incutir no povo a concepção monoteísta, implantando a religião de Atom, em oposição à exercida pelos sacerdotes de Amon, deus de Tebas. Ao exaltar essa divindade solar, o faraó não apenas intuiu muitas das posteriores descobertas científicas, quanto às propriedades da energia solar como fonte de vida, por exemplo, mas chegou a conceber uma religião altamente espiritualizada, uma vez que já não se tratava de adorar o astro propriamente dito como objeto material, mas sim como símbolo da magnitude de um ente divino cuja energia se manifesta em suas radiações. Para Freud, estamos diante de um rígido monoteísmo que se constitui na primeira tentativa desse gênero na história da humanidade. A religião de Atom não chegara a se tornar popular, e, provavelmente, não ultrapassara um pequeno círculo próximo ao faraó. Após um tenso período de intolerância religiosa, o soberano teve um fim nebuloso e, depois de um intervalo de anarquia, foram restabelecidas as antigas religiões do Egito. Segundo as cogitações freudianas, Moisés, um provável adepto do culto, diante da situação que se criara com o desaparecimento da gloriosa dinastia, teria, ambiciosamente, tentado abandonar a pátria com um grupo de estrangeiros, constituído por certas tribos semitas do qual se alçara em chefe e condutor militar. Dá-lhes uma religião, a mosaica, que possivelmente fora também egípcia – não a religião do Egito, mas uma das religiões do Egito – a mesma de Ikhnaton. Dessa forma, o monoteísmo hebraico teria provindo do egípcio.

Posteriormente, o grande homem dos hebreus teria sido assassinado pelos seus sequazes, hipótese levantada pelo historiador Eduard Sellin e endossada por Freud, sendo a religião mosaica repudiada. Transcorrido um largo período de tempo, a tribo que viera do Egito se une com outras para a fundação de uma nova religião; entretanto, este evento não se produzira no Egito, nem tampouco ao pé de uma montanha na península do Sinai, mas numa localidade situada ao sul da Palestina, entre as bases orientais da península do Sinai e o limite ocidental da Arábia, o oásis de Qadesh. Neste local, os hebreus passaram a adorar Javé, por certo um deus vulcânico, provavelmente da tribo árabe dos madianitas, que habitavam as comarcas vizinhas. É Moisés a reencarnação do pai poderoso e tirano, admirado e odiado a um só tempo, figura imprescindível tanto para os agrupamentos primitivos da infância da humanidade, como também para a criança, nos primeiros anos de vida.

pecado, fato não reconhecido pelos judeus. Quando se trata do Filho, há a convicção de que ele simplesmente se deixa matar sendo inocente e, com isso, incorpora a culpa de todos e os redime. Freud insiste que era preciso que o redentor fosse um Filho, pois se devia expiar o assassinato de um Pai. Com relação a Jesus Cristo, Freud enuncia uma idéia singular, pois O admite culpado e estabelece uma relação entre Ele e um suposto caudilho da horda fraterna. O pai da psicanálise diz não poder assegurar se, de fato, existiu tal incitador dos rebeldes, sendo muito provável que isso tivesse sucedido, porém assegura que se deve considerar que cada um dos membros da horda alimentou o desejo de realizar o crime para conquistar a privilegiada posição. Caso não tenha existido tal figura, Cristo é o herdeiro de uma fantasia desiderativa nunca realizada; se realmente o rebelde existiu, Cristo é o seu sucessor e a sua nova encarnação. O judaísmo é uma religião do Pai; o cristianismo se converte na religião do Filho. O antigo Deus-Pai passa a segundo plano, pois seu Filho veio a ocupar seu lugar, como cada um dos filhos desejara nos remotos tempos.

Por outro lado, Girard esclarece que a violência está associada à sexualidade e que isso se torna bem evidente quando se trata de investigar o tabu do sangue menstrual. O autor afirma que sempre causou terror o fato de as mulheres verterem sangue pelos órgãos genitais e que tal circunstância está na origem de uma série de interdições em determinadas culturas: mulheres menstruadas devem permanecer isoladas e não devem tocar em objetos comuns a todos e, em alguns casos, nos alimentos, para não contaminá-los. Na verdade, esse sangue é tido como impuro, o que deve ser considerado dentro de um quadro geral do sangue e, por outro, na sua especificidade. O pesquisador enfatiza o fato de a violência estar associada ao derramamento de sangue, pois enquanto há paz e segurança, o sangue não

aparece. Quando, fora dos sacrifícios rituais, ele passa a fluir através dos assassinatos ou outra forma qualquer de violência, esse sangue impuro já não pode mais ser detido e contamina tudo. O autor salienta que, evidentemente, o homem sempre soube distinguir o sangue vertido em crimes ou acidentes daquele que corresponde ao fluxo menstrual, mas este é considerado impuro porque apresenta uma estrita relação com a sexualidade e, sobretudo, com a violência. A sexualidade ocasiona uma série de violências: raptos, violações, defloração, sadismo. Além disso, ela pode causar doenças reais ou imaginárias, as sangrentas dores do parto e a morte da mãe, da criança ou de ambas ao mesmo tempo. Por outro lado, mesmo quando é considerada no quadro ritual do matrimônio e as proibições são respeitadas, a sexualidade pode levar à violência através dos desentendimentos, das desordens, dos ciúmes e dos rancores que acarreta. Quando tal não ocorre, é preciso levar em conta os amores ilegítimos, o adultério e o incesto.

Por fim, é necessário pensar, com o pesquisador, que sexualidade e violência se identificam em vários aspectos: o dos objetos substitutivos, ou seja, tanto numa como noutra, um objeto de violência ou de desejo pode ser substituído por outro; tanto a violência quanto a sexualidade não podem ser contidas por longo tempo, sem que haja uma irrupção que ocasiona sérias conseqüências à sua volta, e, por fim, as reações fisiológicas, na medida em que podem ser mensuráveis, não diferem uma da outra, pois não há uma diferença fundamental entre os mecanismos da violência e os da sexualidade.

O pesquisador enfatiza que a violência se manifesta em seu aspecto coletivo, quando as violências individuais são todas somadas, mas não há sexualidade propriamente coletiva. Daí ele deduz:

Esta única razão bastaria para explicar por que uma interpretação do sagrado baseada na sexualidade sempre elimina ou minimiza o essencial da violência, ao passo que uma interpretação fundada na violência concederá sem dificuldade alguma ao sexual o lugar considerável que ele ocupa em qualquer pensamento religioso primitivo. Seria tentador acreditar que a violência é impura por relacionar-se com a sexualidade. Mas apenas a proposição inversa mostra-se eficaz no plano das leituras concretas. A sexualidade é impura por relacionar-se com a violência.<sup>366</sup>

A mencionada primazia da interpretação do sagrado relacionado à sexualidade, à qual Girard faz restrições, é o que ocorre no pensamento de Morin<sup>367</sup>. Ao fazer uma abordagem do cristianismo, o sociólogo relaciona-o com o judaísmo, enfatizando a questão da culpa judaica. Segundo ele, há uma relação de culpa edípica entre Javé, um Deus patriarcal e tirano, e o “povo eleito”, que é sempre reanimada e ampliada pelas tribulações e calamidades históricas. Ele considera os judeus como o “eterno povo criança”<sup>368</sup> que clama a seu Deus: “Socorro, pai.”<sup>369</sup> O cristianismo é herdeiro dessa culpa.

Morin menciona o fato de o judaísmo estar preocupado com a salvação histórica do seu povo, mas não com a salvação individual de que careciam, e que o ciumento Javé não permitia que fossem buscar em outros cultos. Com o advento do cristianismo, instala-se a religião de salvação, que vem trazer “a boa nova” ainda que, por detrás da promessa de redenção, esconda-se a antiga maldição judaica – a culpa. Segundo o sociólogo francês, o cristianismo “centrará toda esta culpabilidade no problema da morte e com isto ele a resgatará com sua salvação”<sup>370</sup>. O autor enfatiza o fato de a morte não ser mais “que o castigo do pecado, isto é, do ato

---

<sup>366</sup> GIRARD, op. cit., p. 49.

<sup>367</sup> MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

<sup>368</sup> Ibid., p. 211.

<sup>369</sup> Ibid., p. 211.

<sup>370</sup> Ibid., p. 212.

sexual<sup>371</sup>. Assim, como está expresso no “Gênesis”<sup>372</sup>, Adão não foi criado mortal, mas foi o pecado original ou, em outras palavras, a sexualidade que criou a morte. Será Jesus Cristo que, assumindo o pecado de todos, haverá de resgatá-lo com sua morte da qual advirá a salvação.

[...] a culpabilidade cristã transforma a Deusa-Mãe ou a Grande Prostituta em Virgem imaculada, o filho salvador em deus assexuado, e o poder gerador do Pai em verbo espiritual. A santíssima Trindade virginal resgatará toda a sexualidade do mundo. [...]

Obra do deus de castidade, nascido de uma virgem, gerado pelo espírito de Deus, Jesus, o virgem, assume toda a sexualidade do mundo, e a resgata com seu sacrifício. Abre de novo as portas da imortalidade que se haviam fechado após o pecado do velho Adão. Bode expiatório voluntário da humanidade, seu sacrifício permite a reconciliação entre Deus e seus filhos; os homens. E, de fato, ao acalmar o furor do pai através do sacrifício do filho, o cristianismo acalma para sempre o ciúme de Javé.<sup>373</sup>

Assim, são significativas as observações do autor no que tange à pureza da figura do cristianismo, pois o que está em jogo é o ódio à sexualidade e à morte.

#### 5.2.1.2 *Murilo Rubião e o rito sacrificial*

O conto “A lua”, estudado quando abordamos o duplo, momento em que o interpretamos à luz do processo de individuação de Jung, será agora analisado sob a ótica do sacrifício. Comparando as datas da primeira edição de “A lua” (1953) e a de “Botão-de-Rosa” (1974), constatamos que vinte e um anos separam as duas narrativas que apresentam o mesmo diálogo com a tradição cristã. Isso é prova

---

<sup>371</sup> Ibid., p. 212.

<sup>372</sup> Cf. a interessante interpretação psicológica de Paul Diel sobre a queda do homem, como está expressa no “Gênesis” – DIEI, Paul. *Los símbolos de la Biblia: la universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>373</sup> MORIN, op. cit., p. 213.

irrefutável da nostalgia de religiosidade de Rubião, cujo universo ficcional apresenta, neste sentido, outras evidências, como a utilização das epígrafes bíblicas, que são as primeiras a chamar a atenção do leitor.

Os teóricos, dos quais enunciamos algumas idéias na introdução desta secção do trabalho, quando falam de Cristo, estão imbuídos de fria racionalidade de pesquisadores. O ficcionista, ao contrário, quando visualiza a figura do nazareno, impregna-se da mais profunda ternura.

O conto “A lua”, como aponta Schwartz, “é construído a partir de uma oposição binária embasada numa rígida categoria religiosa cristã”<sup>374</sup>. A primeira para a qual o autor chama a atenção, é a que ocorre em nível de intriga, que faz referência às ações das personagens: há o narrador que persegue e Cris que é perseguido. Facilmente podemos reconhecer no antagonista de Cris a figura de Judas, o traidor por excelência – “Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro, forçando-me a enervantes recuos.”<sup>375</sup> – e na doçura do perseguido, Cristo, como o nome está a indicar.

Mas Judas pode ser visto como um representante da mesquinha humanidade que se movimenta num cenário de trevas – “Nem luz nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, [...]. A profunda escuridão que nos cercava [...].”<sup>376</sup> Dessa forma, o traidor totaliza a violência de todos em torno da vítima expiatória, que é a eminente figura do cristianismo.

---

<sup>374</sup> SCHWARTZ, *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, p. 75.

<sup>375</sup> “A lua”, p. 133.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 133.

Cris(to) anda pelo mundo escuro, mas paira acima das nefastas contingências: “O invisível andava pelas minhas mãos, enquanto Cris, sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente.”<sup>377</sup> Conforme Schwartz, há uma relação metafórica que se estabelece entre Cris e a boneca que ele contempla, no seu percurso, na vitrina de uma casa de armarinho: “Tinha os olhos azuis, um sorriso de massa.”<sup>378</sup> Quando Cris morre, seu rosto assume a mesma feição: “Um rosto infantil, os olhos azuis. O sorriso de massa.”<sup>379</sup> “O paradigma estabelecido sintetiza a imagem da inocência, carregada de significação cristã; [...]”<sup>380</sup> Em relação à já mencionada atmosfera de trevas, vai contrapor-se a luz do Cristo: “Cristo é lua. Cristo é luz, e sua ressurreição é de ordem cósmica.”<sup>381</sup>

Para configurar a traição suprema que resultou na imolação de Cris(to), Rubião a representou na forma de um atentado pelas costas com um punhal, pois segundo Cirlot:

Por la posibilidad de ser escondido, el puñal simboliza el anhelo de agresión, la amenaza informulada, inconsciente. Servidor del instinto en la misma medida que la espada del espíritu, el puñal denota, con su tamaño, lo “corto” del poder agresor, la carencia de altura de miras y de potestad superior.<sup>382</sup>

Pertence ao mesmo paradigma de trevas, perseguidor e pecado, a figura da prostituta, que, no entanto, se for relacionada a Madalena, nela se sintetizará a redenção do mal. Ao se aperceber de que sustinha a lua entre os dedos, a mulher se desfez em pranto. Concluimos que o choro decorre do impensado gesto de

<sup>377</sup> Ibid., p. 133.

<sup>378</sup> Ibid., p. 134.

<sup>379</sup> Ibid., p. 135.

<sup>380</sup> SCHWARTZ. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, p. 76.

<sup>381</sup> Ibid., p. 76.

<sup>382</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 4. ed. Labor: Barcelona, 1981. p. 377.



tentar impedir a ascensão da luz, representada pela lua que ganha a imensidão do espaço.

No conto “Botão-de-Rosa”, a personagem homônima, componente de um conjunto de guitarras, é também uma versão moderna da figura de Cristo, o que se evidencia através do modo como é designada, da descrição física, da presença simbólica dos apóstolos e, acima de tudo, da sua extrema candura e do sacrifício a que é submetida.

O nome do protagonista remete-nos ao significado simbólico da rosa. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a rosa corresponde ao lótus no Oriente e está associada “à perfeição acabada e à realização sem defeito”<sup>383</sup>, sendo símbolo do amor puro e de regeneração (“em virtude do parentesco semântico do latim *rosa* com *ros*, a chuva, o orvalho”<sup>384</sup>). Essa flor tem relação com o sangue derramado e com Cristo: “Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo.”<sup>385</sup> Em *A Divina Comédia*, quando Dante chega ao último círculo do Paraíso, Beatriz lhe mostra a Cândida Rosa, que é uma imensa flor simbólica, em cujas pétalas estavam os bem-aventurados.<sup>386</sup>

Por outro lado, a descrição física de Botão-de-Rosa e alguns elementos do seu vestuário também evidenciam a sua relação com Cristo: longos cabelos, barba, túnica branca e sandálias. Além disso, seus doze companheiros do conjunto musical

---

<sup>383</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 788.

<sup>384</sup> Ibid., p. 789.

<sup>385</sup> Ibid., p. 788.

<sup>386</sup> “Na forma de alva rosa imaculada / aos meus olhos surgia a corte santa, / por Cristo, com seu sangue, desposada.” (ALIGHIERI, op. cit., p. 540).

simbolizam os apóstolos, o que podemos detectar através de quase todos os seus nomes. A correspondência entre alguns deles é evidente: Judô (Judas); Pedro Taguatinga (Pedro); Simonete (Simão); André-Tripa Miúda (André); Mataqueus (Mateus); Filipeto (Felipe) e Bartô (Bartolomeu). Noutros, algumas aproximações tornam-se um pouco arbitrarias, como o nome Molinete, que contém letras que formam o de Tomé, ou Ion, que tem semelhança sonora com João. Restam, contudo, Zelote, Bacamarte<sup>387</sup> e Pisca, cujas aproximações com Tiago, filho de Zebedeu, Tiago, filho de Alfeu, e Judas Tadeu não nos foi possível estabelecer. Entretanto, a relação dos músicos com os apóstolos é inquestionável, visto que o componente do conjunto, que vai trair Botão-de-Rosa em troca de entorpecentes, chama-se Judô.

Já no exórdio do conto, alguns dados não são certamente casuais: “numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanhecera grávidas”<sup>388</sup>. Se levarmos em conta antigas tradições mencionadas por Frazer<sup>389</sup>, Cristo padeceu no dia 25 de março, e muitos cristãos celebravam esta data como a da crucificação.

---

<sup>387</sup> Acreditamos existir aqui uma velada homenagem a Machado de Assis, já que o nome da personagem de “O alienista” mistura-se aos dos apóstolos.

<sup>388</sup> “Botão-de-Rosa”, p. 223.

<sup>389</sup> Segundo Frazer, nos dias 24 e 25 de março se comemorava em Roma a morte e ressurreição de Átis (divindade pagã que reúne em si, tal como Cristo, os caracteres de Pai e Filho divino), sendo considerada a última data como a do equinócio da primavera, conseqüentemente, a data apropriada para a ressurreição de um deus da vegetação que está morto ou dormindo durante o inverno. Frazer acredita que é inevitável a dedução de que havia sido datada a paixão de Cristo para que se harmonizasse com uma festa mais antiga do equinócio da primavera. O fato de se fazer coincidir festas pagãs com as cristãs não é incomum, e tal é o caso do nascimento de Cristo em 25 de dezembro (dia em que se comemorava o nascimento do sol, devido ao fato de os dias começarem a se alargar); da festa de São Jorge (festa pagã da Pailia) e da Assunção da Virgem (festa de Diana). (FRAZER, James George. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 415-416).

Como observam Chevalier e Gheerbrant<sup>390</sup>, a segunda-feira (*lundi*, em francês) corresponde à lua, que está associada ao sonho e é o nome do conto de Rubião estudado anteriormente, que trabalha a mesma temática do sacrifício de Cristo. Além do estabelecimento da relação com a luz, a lua pode ser apreendida de um outro ângulo de visão: Como está ligada ao ciclo de vida e morte e aos processos inconscientes, concluímos que é em decorrência da culpa (ou da violência, como quer Girard), que jaz na memória coletiva, que se dá o sonho da humanidade (aqui representada pelos habitantes da cidadezinha mesquinha) com o sacrifício redentor. Assim, o fato de ter sido numa segunda-feira de março que Botão-de-Rosa foi acusado e conheceu o início de seus suplícios, não é certamente arbitrário.

No tocante à culpa, ela se encontra veladamente anunciada no “Gênesis”, e é reiterada por Mourin, quando afirma que a “morte não é mais do que o castigo do pecado, isto é, do ato sexual”<sup>391</sup>. No conto de Rubião, ela é nitidamente de origem sexual e está simbolizada na gravidez de Taquira, cujos pais se recusaram a aceitar Botão-de-Rosa em casa porque não eram casados, e durante o cortejo (Calvário), são os únicos que mantêm cerradas as janelas de sua casa.

Como no “Gênesis” ou no mito freudiano do pai primordial, anuncia-se veladamente aqui a culpa de origem sexual – que o filho deve pagar com a morte – em relação a uma figura paterna. Reiterando aspectos da tradição arcaica, o conto assume um cenário de tragédia grega, pois a culpa individual assume dimensões

---

<sup>390</sup> Cada dia da semana está regido por um planeta: “segunda-feira, Lua (fr. *lundi*); terça-feira, Marte (fr. *mardi*); quarta-feira, Mercúrio (fr. *mercredi*); quinta-feira, Júpiter (fr. *jeudi*); sexta-feira, Vênus (fr. *vendredi*); sábado, Saturno (ing. *Saturday*); domingo, o Sol (ing. *Sunday*). Atividades apropriadas a esses signos astrológicos, como às divindades correspondentes a esses planetas, pareciam convir particularmente a cada dia: o sonho, o ataque, o negócio, a organização, o amor, a avaliação, o repouso.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 813).

<sup>391</sup> MORIN, op. cit., p. 212.

cósmicas, estendendo-se a toda a comunidade: “as mulheres da cidade amanheceram grávidas”<sup>392</sup>.

Como declara Girard, a sexualidade é considerada impura por apresentar uma relação com a violência e, no cenário da narrativa de Rubião, ela prolifera por todos os lados, ocorrendo o que o autor francês denomina de “violência recíproca”: O juiz arbitrário estabelece diligências a seu bel-prazer, perturbando o delegado ao obrigá-lo a mudar o rumo das investigações – “Às ordens, meritíssimo. Estou atento. Novas diligências? Quantas quiser. Encontraram drogas? Mudarei o rumo dos interrogatórios.”<sup>393</sup> O advogado contratado para defender o réu é coagido pelos homens de confiança da autoridade suprema e é perseguido nas ruas – “Sua preocupação se transformou em medo ao ver-se encarado pelos homens que se postavam na rua. Olhavam-no carrancudos e silenciosos.”<sup>394</sup> Botão-de-Rosa é repudiado pela família de Taquira e traído pelo companheiro do conjunto musical. O advogado, ao procurar o promotor, certifica-se, aterrado, de que o Código de Processo Penal, a Constituição e todos os códigos não apresentam o mesmo conteúdo daqueles que conheceu nos bancos da universidade – “Pena de morte! Ela fora abolida cem anos atrás! Ou teria estudado em outros livros?”<sup>395</sup> A violência é tanta que os próprios livros não legitimam a transcendência da justiça.

Mas a “violência recíproca” acaba por ser unificada em torno de Botão-de-Rosa. Há um momento em que o próprio advogado, tão empenhado em defendê-lo, junta-se aos demais. Essa é a vítima expiatória, não passível de ser vingada, uma

---

<sup>392</sup> “Botão-de-Rosa”, p. 223.

<sup>393</sup> Ibid., p. 225.

<sup>394</sup> Ibid., p. 226.

<sup>395</sup> Ibid., p. 228.

figura de Cristo que vai concentrar em si mesma a mácula sexual e a violência de todos para, através da morte, redimi-los.

Há toda uma serena preparação física para o sacrifício, que corresponde à preparação ritual da vítima nas sociedades primitivas e arcaicas e que aqui é realizada diretamente por aquele que deve morrer:

Concluído o penteado, passou a alisar a barba com uma escova especial umedecida em perfume. Nesse instante ouviu gritos vindos da rua. Não distinguia bem o que gritavam, mas de uma coisa estava certo: vinham pegá-lo. — Deu de ombros e buscou uma fita colorida para prender a cabeleira.

Antes de despir a camisola de seda, escolheu para o dia o seu melhor traje: uma túnica branca, bordada a ouro, e calças de um tecido azul com tachas prateadas, [...].

Separou as meias, o cinturão de fivela dourada e procurou uma sandália que combinasse com o vestuário. Sua escolha recaiu numa de solas grossas, apropriadas ao péssimo calçamento da cidade. [...].

[...] Após jogar suas coisas na maleta, colocar nos dedos os anéis e no pescoço os colares, seguiu os policiais.<sup>396</sup>

Após o protagonista ter feito sua aparição na varanda ante a turba enfurecida e ser alvejado com uma pedrada na testa, sua casa é invadida por policiais que o conduzem para seu calvário. A alusão velada à culpa trágica, que mencionamos, é reiterada nesta cena, quando, semelhando um coro do teatro grego, as mulheres observam das sacadas o percurso da vítima, “com os rostos protegidos por máscaras, que ocultavam as deformações da gravidez”<sup>397</sup>.

---

<sup>396</sup> Ibid., p. 223-224.

<sup>397</sup> Ibid., p. 224.

Como esclarece Girard, é o sistema judiciário o meio mais eficaz de combater a violência. Todavia, no texto de Rubião, ele serve apenas ao sistema capitalista, já que é controlado pela prepotência de um juiz que é o dono de quase tudo na cidade e que esvazia de significado a transcendência da justiça. Botão-de-Rosa, se quisesse ou pudesse falar – “Os lábios estavam intumescidos, os dentes abalados doíam em contato com a língua.”<sup>398</sup> – certamente diria como Joseph K., na cena de sua execução: “Onde estava o juiz que nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ante o qual nunca comparecera?”<sup>399</sup>

O delegado é uma espécie de Pilatos, que lava as mãos ante o desejo do juiz e se limita a cumprir as diligências para que a vontade dele se cumpra. Após ser imputado a Botão-de-Rosa o crime de natureza sexual, por determinação da autoridade judiciária, a verdadeira “culpa” é transformada em tráfico de drogas. José Inácio<sup>400</sup>, o advogado ingênuo e bem intencionado, manipulado pelos poderosos, é “talvez a única pessoa a desconhecer que fora designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo”<sup>401</sup>.

Na escolta ao recinto do tribunal, Botão-de-Rosa é violentamente espancado, tendo suas roupas rasgadas. Ante a impossibilidade de introduzir o prisioneiro no recinto do tribunal no estado em que se encontrava, uma pessoa “que assistira à agressão da janela de uma casa nas vizinhanças, mandou-lhes uma capa feminina<sup>402</sup> para cobrir a nudez de Botão”<sup>403</sup>. Após um “julgamento” em que a vítima

---

<sup>398</sup> Ibid., p. 229.

<sup>399</sup> KAFKA. *O processo*, p. 244.

<sup>400</sup> José é o nome do pai adotivo de Jesus, e Inácio significa “nascido, filho”. O nome sugere uma integração do pai com o filho. Cf. OBATA, *O livro dos nomes*, p. 163 e 183.

<sup>401</sup> “Botão-de-Rosa”, p. 225.

<sup>402</sup> O motivo da capa feminina ocorre no texto inédito de Rubião denominado *A ilha*. Cf. anexo D.

<sup>403</sup> “Botão-de-Rosa”, p. 229.

nada falava e nem poderia, tais eram os seus ferimentos, o advogado, depois de uma tentativa de desmascaramento dos que imputavam a lei na localidade, acaba por se render, coagido pela violência da assistência e dos jurados. Acovardado, participa de um simulacro de debate verbal desconcatenado, em que a palavra volta a ser emitida num esvaziamento de significados. Quando é lida a sentença, que condenava Botão-de-Rosa à pena de morte, o advogado submete-se aos poderosos, ao desistir do recurso, em troca de seus favores: “Se você não recorrer, lhe garantiremos uma rendosa banca de advocacia. A promessa é do juiz.”<sup>404</sup> Ele acaba considerando inevitável o sacrifício da vítima que acompanhara durante todo o processo, sem emitir uma só palavra em sua defesa. “E por que trocar as possibilidades de sucesso na sua carreira profissional pela vida de um pobre-diabo que se negava a defender-se e nem se importava com a sua própria condenação?”<sup>405</sup> Completa-se aqui o quadro da “violência totalizadora” de que fala Girard. Agora Botão-de-Rosa, como vítima expiatória, concentra em si mesmo a violência de todos, que tem por objetivo salvar o grupo da “violência recíproca”, que acabaria por exterminá-lo.

Chegando o momento do sacrifício, Botão-de-Rosa é desprovido de seus objetos materiais, precisamente daqueles que dizem respeito às mais elementares necessidades humanas: roupas, objetos de uso pessoal, dentifrício e escova de dente. Deita-se nu e ferido na noite que antecede a execução.

Apontada pela crítica e negada pelo autor, muito se tem afirmado acerca da semelhança da narrativa de Rubião com a de Kafka. Seja isso casual ou não, é

---

<sup>404</sup> Ibid., p. 232.

<sup>405</sup> Ibid., p. 232.

impossível não reconhecermos a similitude entre a cena de execução de Joseph K., de *O processo* e a de Botão de Rosa.

Seus olhares detiveram-se no último piso da casa que se erguia junto à pedreira. Como se acendesse de repente uma luz, abriram-se as folhas de uma janela, violentamente separadas; nela apareceu um homem delgado, de débil aspecto àquela distância e àquela altura, que se inclinou para fora e estendeu os braços ainda mais distantes para a frente. Quem era? Um amigo? Uma criatura bondosa? Alguém que participava de sua aflição? Alguém que queria socorrê-lo? Era ele o único? Eram todos? Era ainda possível alguma ajuda? [...] Onde estava o juiz que nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ante o qual nunca comparecera? Elevou as mãos e separou todos os dedos.

Mas as mãos de um dos senhores seguraram a garganta de K. enquanto o outro lhe enterrava profundamente no coração a faca e depois a revolveu ali duas vezes [...] Disse:

– Como um cachorro! – era como se a vergonha fosse sobrevivê-lo.<sup>406</sup>

Do alto do patíbulo, na praça vazia, pela primeira vez lhe pesava a solidão. E os companheiros? E Taquira?

Abaixou a cabeça: esquecerão, sempre esquecemos.

Jogou longe a capa e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco.<sup>407</sup>

Observamos que Joseph K., no momento do seu sacrifício, vislumbra uma figura humana ante a qual se faz perguntas – “Era ele o único? Eram todos?” – que permite que interpretemos a débil figura como símbolo da própria humanidade, que comparece num último gesto de solidariedade.

A solidão de Botão-de-Rosa é ainda maior, pois nenhuma figura humana assoma a alguma janela, ele está completamente só com o carrasco, restando-lhe como consolo apenas a lembrança de Taquira e dos companheiros, que povoam sua mente.

<sup>406</sup> KAFKA, *O processo*, p. 233.

<sup>407</sup> “Botão-de-Rosa”, p. 233.



Investigando a relação da epígrafe com a problemática do conto, verificamos que ela pertence a uma parte dos “Salmos” que, em algumas edições da *Bíblia Sagrada*<sup>408</sup>, traz o título de “Hino nupcial”, no qual, alegoricamente, o esposo tem os caracteres do Messias, e a Rainha simboliza a humanidade regenerada.

Assim, Botão-de-Rosa, através do seu sacrifício, supostamente é quem vai regenerar a corrupta comunidade em que está inserido.

### 5.2.2 O sonho com o mar

Na obra de Rubião, a imagem do mar liga-se ao regime noturno. Como enfatiza Durand ele é “o primordial e supremo engolidor”<sup>409</sup>. Aqui ele não se reveste das características mencionadas por Jung, quando fala na viagem noturna pelo oceano e no “dragão-baleia”, que representa a mãe terrível, a garganta voraz da morte na qual os homens são despedaçados, que mencionamos quando estudamos os terrores do feminino. Trata-se aqui de uma inversão que inspira toda a imaginação da descida, uma antífrase do conteúdo simbólico da queda (que se transforma em descida) e do engolimento em que se transfigura o despedaçamento da voracidade dentária num “suave e inofensivo *sucking*”<sup>410</sup>. Como declara Durand: “É o *abyssus* feminilizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.”<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> BÍBLIA SAGRADA. 79. ed. São Paulo: Ave Maria. 1991.

<sup>409</sup> DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 225.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 225.

Na obra de Rubião, essa imagem comumente está associada à noite aconchegante, ao devaneio e ao sonho e, por essa razão, a um noturno místico que eufemiza a mulher e a morte.

A imagem do mar se repete com certa freqüência na obra do escritor e apresenta um caráter exemplar em "Ofélia, meu cachimbo e o mar." Nessa narrativa, o protagonista não anela pela transcendência de um plano supra-humano, mas, aconchegado na noite calma e benfazeja, numa situação propícia ao devaneio, sentado após o jantar na varanda da casa, em companhia de Ofélia e do cachimbo, conta histórias sobre a sua família de marinheiros. A descida às profundezas marítimas se dá simbolicamente, numa volta a um suposto passado. Observamos que a personagem não tem uma visão clara do mar, já que diz que ele está "enegrecido pela noite estendendo-se à nossa frente"<sup>412</sup>. O oceano, portanto, não está visível, mas é ocultado pela noite suave, como uma imagem em potencial, antes adivinhada do que propriamente vista, obscuridade que pode ser associada à do inconsciente, de onde emanam as histórias que a ele estão relacionadas.

A conversa, na verdade, consiste num monólogo em que o sonho não é compartilhado, pois Ofélia, "descendente de nobre estirpe de caçadores"<sup>413</sup>, só se interessa por histórias de caçadas. Podemos associar a declaração do protagonista de que ouve "as sirenes que cortam a noite como gemidos de homens que se perderam em águas distantes"<sup>414</sup> com os ruídos de seu inconsciente, no qual as

---

<sup>412</sup> "Ofélia, meu cachimbo e o mar", p. 113.

<sup>413</sup> Ibid., p. 113.

<sup>414</sup> Ibid., p. 114.

histórias de sua família de navegadores clamam por ser relatadas, assumindo relevância a figura mítico-lendária de seu bisavô José Henrique Ruivães, que era capitão de navio negreiro. Segundo o protagonista, sua vida é embalada pelos ruídos das águas desde a infância, quando fazia navegar barquinhos de papel dentro da banheira ou imaginava a beleza dos veleiros singrando ao longe.

Este sonho com o mar está ligado à condição geográfica do mineiro, que sonha com horizontes mais amplos, fato comprovado pelas próprias palavras da personagem, que diz ser "de um vilarejo da Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira"<sup>415</sup>, repetindo a mesma idéia mais adiante: "Neste lugarejo, espremido entre montanhas, sem divertimentos, detestando caçadas e tendo herdado a vocação do meu bisavô marinheiro..."<sup>416</sup> Quando fala do tempo em que seu bisavô já estava aposentado do ofício de capitão de navio, volta ao mesmo pensamento: "[...] os altos cumes da Mantiqueira, escondendo-lhe o oceano, e a certeza de que jamais comandaria navios negreiros, faziam com que ele retornasse à rede."<sup>417</sup> Ao devaneio com a água salgada, atribui até mesmo a sua capacidade de amar – "o meu amor pelas mulheres veio do mar"<sup>418</sup> – eufemizando-se, portanto, a mãe terrível do regime diurno em figura feminina digna de ser amada.

O sonho cria uma atmosfera tranqüila, potencializando a evasão do enclausuramento entre montanhas, e as narrativas aventurescas constituem-se de uma matéria diferente da que compõe a realidade cotidiana. É só no final do conto que o leitor, com surpresa, fica sabendo que Ofélia é uma cachorra e que as

---

<sup>415</sup> Ibid., p. 114.

<sup>416</sup> Ibid., p. 118.

<sup>417</sup> Ibid., p. 116.

<sup>418</sup> Ibid., p. 114.

histórias são mentirosas – “Mas gostaria tanto se aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido.”<sup>419</sup>

Arrigucci Júnior, quando estuda essa narrativa, declara que é muito difícil que o leitor não seja reportado à ironia machadiana, quando se “aproximam caraminholas extraordinárias ao simples apetite de um cachorro”<sup>420</sup>, que tolera com relativa paciência os falsos relatos para garantir seu prato de comida. Entretanto, aqui não nos interessa a ironia, mas sim a atmosfera criada pelas “caraminholas”, que abrem espaço para a noite exorcizada dos seus terrores, dando passagem ao sonho.

É interessante observar que a mesma necessidade interior de contar histórias extraordinárias ligadas ao mar, aparece no inédito “O esgoto”<sup>421</sup>, no qual Manoel, que cresceu nas fétidas profundezas, também tem por hábito relatar fictícias narrativas marítimas. Observando as datas, vemos que o ano registrado no roteiro desse inédito é o mesmo da primeira publicação de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, levando-nos a concluir que essa idéia persistia na mente do autor nessa etapa de sua produção literária.

“Os sonhos, sonhos são”, mas enfatizamos aqui a matéria luminosa que os potencializa e não a ironia que os corrói: O bisavô deve ter sido apenas um fazendeiro a se embalar numa rede e, quando muito, pode ter sonhado com a evasão propiciada pela viagem marítima. O avô mineiro “contentava-se em fazer barcos de madeira e colecionar estampas de navios”<sup>422</sup> e, nos seus oitenta anos de

---

<sup>419</sup> Ibid., p. 118.

<sup>420</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR. Minas, assombros e anedotas. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 148.

<sup>421</sup> Cf. anexo D.

<sup>422</sup> “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, p. 116.

vida, a única água que conheceu foi “a que o padre lhe ministrou na cerimônia do batismo”<sup>423</sup>. O pai, que “nem tampouco abusou dos banhos”<sup>424</sup>, morreu engasgado com uma espinha de peixe e, no paroxismo da ironia, o protagonista, quando vai atrás do seu sonho de ser navegador, fratura o pé e fica aleijado. Nesta cadeia de ironias, sua esposa morre em consequência da ingestão de sardinhas deterioradas. A imagem do mar está disseminada ao longo das narrativas de Rubião, quase sempre pontuando o que ocorre nesse conto exemplar.

Em “Epidólia”, desenvolve-se a idéia da mulher eufemizada associada ao mar, pois a procura da amada que desapareceu dos braços de Manfredo, relaciona-se a um avanço no tempo e no espaço, para deixar entrar o mar que compactua com os sonhos – com o progresso, unem-se as cidades de Natércia, Pirópolis (marítima) e a Capital. Na busca de Epidólia “que não resiste ao sortilégio do mar e a ele retoma sempre”<sup>425</sup>, associa-se ao protagonista um coro que repete em uníssono o nome dela, alcançando “absurdas gradações”<sup>426</sup>, e depois se vai distanciando até desaparecer. Recuando novamente o tempo, o espaço adquire a estreiteza antiga, e Manfredo desperta do sonho pisando numa cidade em que “o mar já não é”<sup>427</sup>.

Em “Aglaia”, os protagonistas tinham combinado, antes do casamento, que nunca teriam filhos e, partindo em lua-de-mel, levando na bagagem o sonho de uma vida de prazeres, dirigem-se para uma cidade marítima. Mais tarde, tendo já ocorrido a falência de todos os projetos, com o nascimento de filhos às ninhadas, é nos bares

---

<sup>423</sup> Ibid., p. 117.

<sup>424</sup> Ibid., p. 117.

<sup>425</sup> “Epidólia”, p. 177.

<sup>426</sup> Ibid., p. 178.

<sup>427</sup> Ibid., p. 169.

da praia que Colebra afoga seu desgosto pelos nascimentos que se efetuam de forma hiperbólica, contrariando as leis da natureza.

Em "A fila", repete-se a mesma idéia do mar como propiciador de sonho, fuga ou devaneio. Pererico chega a uma cidade maldita onde é submetido a uma interminável e absurda fila, acabando por não chegar a realizar o seu intento de falar com o Gerente. O protagonista vive sonhando em voltar para a sua cidade natal, mas seus recursos financeiros se esgotam e ele não consegue resolver o problema que o trouxe ali.

Mas Galimene, a prostituta que lhe dá comida e um lar provisório e, ao que tudo indica, está amando pela primeira vez, chama a sua atenção para o fato de ele ter permanecido apenas no subúrbio da cidade, sem ter visto nunca o mar e as belas mulheres, que, mais uma vez, como figuras benéficas e propiciadoras de prazeres, aparecem associadas ao oceano. Evidencia-se aqui a idéia de que até a cidade maldita não é refratária ao sonho, bastando que o espaço se amplie para que possa ser vivenciado. Mas, nesse conto, o mar corresponde aos sonhos da mulher suburbana e marginalizada, a quem são negados os bens de consumo e as belas paisagens. Sendo filha de marinheiro e criada nas docas, conta histórias marítimas tal como Manoel, de *O esgoto*, ou o protagonista de "Ofélia, meu cachimbo e o mar". Pererico, afeito a vôos mais curtos, está conectado às suas origens e ao desejo pela terra e pelos animais.

De outra parte, o dragão que zomba do mar, mencionado na epígrafe extraída dos "Salmos", de "Ofélia, meu cachimbo e o mar", pode ser visto como o monstro que engole os sonhos, mas, para que possa ser assegurada a sobrevivência sobre a

Terra, é preciso, parodiando Camus<sup>428</sup>, acreditar que a própria luta para atingir o mar, "basta para encher um coração de homem".

### 5.2.3 Sob o signo do arco-íris

Para um estudo das cores, vamo-nos deter nos pressupostos teóricos de Durand e de R. L. Rousseau, buscando compreender o significado das policromias e do arco-íris, que são recorrentes no universo de Rubião. Inserimos as colorações no regime noturno da imaginação, mas dele apreendemos apenas alguns vislumbres, pois há o predomínio de uma imaginação diurna na obra do escritor.

#### 5.2.3.1 A linguagem das cores

Segundo Durand, "as fantasias de descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas (*teintures*)"<sup>429</sup>, que estão ligadas à intimidade da substância. Além disto, quando fala das cores a propósito dos regimes da imaginação, ele declara:

Enquanto as cores, no regime diurno da imagem se reduzem a algumas raras brancuras azuladas e douradas, preferindo aos cambiantes da paleta a nítida dialética do claro-escuro, sob o regime noturno toda a riqueza do prisma e das pedras preciosas vai se desenvolver.<sup>430</sup>

---

<sup>428</sup> CAMUS. *O mito de Sísifo*, p. 116.

<sup>429</sup> DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 221.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 220.

É dessa forma que, enquanto os esquemas de ascensão do regime diurno têm por atmosfera a luz, os esquemas de descida à intimidade colorem-se de uma espessura noturna. Além disso, fazendo alusão ao véu de Mâyâ, Durand afirma que Jung compara essa divindade com a Melusina ocidental: “Mâyâ-Melusina [...] para o [...] *Regime Noturno* das fantasias é o símbolo da inesgotável multiplicidade de que a variedade das matrizes coloridas é reflexo.”<sup>431</sup>

Continuando suas reflexões, o antropólogo associa o simbolismo das cores ao da melodia, declarando que é “tema de uma regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo”<sup>432</sup>. Por outro lado, para um estudo mais detalhado das cores, valemo-nos dos pressupostos teóricos enunciados por R. L. Rousseau em seu livro *A linguagem das cores*. Fazendo incursões na área da física, da biologia, da simbologia e da mitologia, o escritor enfatiza a presciência do homem antigo que, sem os instrumentos dos modernos pesquisadores, apreendeu segredos do Cosmo, posteriormente descobertos pelos bem aparelhados cientistas da modernidade.

Observando as cores existentes na natureza, R. L. Rousseau detém-se num fato que o teria vivamente impressionado: a cor do sangue e a dos vegetais verdes, cores que, em física, são consideradas complementares, ou seja, suas radiações misturadas reproduzem a luz branca do sol.

---

<sup>431</sup> Ibid., p. 223.

<sup>432</sup> Ibid., p. 223.



O autor endossa a noção de “ciência infusa”, que corresponde mais ou menos à “*anima mundi*” dos alquimistas e ao “inconsciente coletivo” dos psicanalistas. Ele enfatiza a idéia de que há uma Alma Universal que se manifesta em todos os seres em que a vida está presente e acrescenta que o mais limitado dos homens possui em si “as virtualidades do que foram as descobertas de um Newton ou de um Pasteur. Um inseto, uma flor, uma planta as possuem igualmente”<sup>433</sup>.

É pelo fio de Ariadne das cores que ele pretende sublinhar a unidade do universo, que aparece sob a forma de duo eterno em que as forças antagônicas se harmonizam, o que é expresso pelo símbolo chinês do *Yang* e do *Yin*, ou pelos dois triângulos entrelaçados que constituem a Estrela de Davi ou Selo de Salomão. Dentro dessa mesma linha de pensamento há a concepção pitagórica de que existe uma dualidade de forças, que se harmoniza na unidade. Assim, existe a água e o fogo, o feminino e o masculino, o dia e a noite, os pólos positivo e negativo da eletricidade, a passividade e a atividade, os ácidos e as bases, o sono e a vigília, o inverno e o verão, a absorção de calor (endotermia) e o desprendimento de calor (exotermia), a verticalidade e a horizontalidade, o enrolamento e o desenrolamento etc. Enfatizando a relação entre o feminino e o masculino, ele declara:

Há uma relação de fato entre a sexualidade feminina e a passividade, a vida vegetativa e endotérmica, a juventude e a infância, a água, a primavera, o frescor, a sombra, a cavidade, o crescimento celular, a gordura, e a matéria, do mesmo modo que laços estreitos unem a atividade, a mobilidade e a sexualidade masculina, a vida ardente e exotérmica, a maturidade, o fogo, o verão e o outono, a secura ou pelo menos o ressecamento, a luz, o ímpeto, a perda de peso, o músculo e o espírito.<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 14.

<sup>434</sup> Ibid., p. 69.

Na certeza da existência de uma certa Filosofia Eterna, ele faz incursões ao mundo dos arquétipos, onde “as cores nos aparecerão como encruzilhadas em que se encontram a Arte, a Ciência, a Filosofia, as Religiões”<sup>435</sup>.

O espectro solar é dividido arbitrariamente em sete cores – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta – pois, sob o ponto de vista da física, a luz solar é constituída de uma infinidade de nuances luminosas das quais, segundo R. L. Rousseau, o olho humano pode distinguir setecentas tonalidades diferentes. Entre as luzes invisíveis situadas numa oitava superior, que não podem ser vistas pelo olho humano normal, citamos o infravermelho e o ultravioleta que têm sido largamente utilizados como terapêuticos.

Passamos a investigar as cores isoladamente, começando pelo verde dos vegetais. Enquanto o vegetal depende do meio para assegurar a sua sobrevivência, o homem dele se independentizou ainda que não de forma absoluta. O vegetal é incapaz de resistir a baixas temperaturas, da mesma maneira que os animais que hibernam, mantendo a temperatura do corpo à temperatura ambiente, mas o homem pode permanecer ativo em qualquer temperatura. Isto se deve não ao fato de seu sangue ser quente, pois há animais com o sangue mais quente que o do homem, mas devido à sua temperatura permanecer estável.

A cor verde, que é uma cor fria, está ligada à imobilidade, à posição horizontal e à sexualidade feminina, ao passo que a vermelha diz respeito ao movimento, à verticalidade e à sexualidade masculina. A relativa independência do homem e o

---

<sup>435</sup> Ibid., p. 14.

desenvolvimento da consciência individual e do eu que se efetuam mediante a passagem do verde para o vermelho, vão ter resultados significativos.

Segundo o relato bíblico, o primeiro homem se chamava Adão, nome que significa “vermelho”<sup>436</sup>. R. L. Rousseau afirma que:

Tudo se passa como se o Homem fosse o portador da energia do Sol, captada e armazenada pelo vegetal e transmitida de um reino a outro. O *Homem é o único que sabe utilizar plenamente* essa energia, que nada mais é que a luz. O homem é, portanto, o *portador da luz*, o que deve ser entendido no plano físico e no plano espiritual. Também as antigas religiões não consideravam o Sol apenas como uma fonte de energia física. Eles veneravam igualmente no Sol a Luz-vida, da qual procede a Alma Universal.<sup>437</sup>

O homem evoluiu para a aquisição de um organismo fortemente centralizado, com sistema nervoso hierarquizado, ou seja, passou do signo verde para o vermelho. A conquista da suposta independência em relação ao meio, pode ser vista, do ponto de vista simbólico, como uma tentativa de independentizar-se da divindade, de romper a sua ligação com a unidade. Isso está expresso no “Gênesis” através do fato de o homem comer o fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Segundo o relato bíblico, foi Eva<sup>438</sup>, tentada pela serpente cósmica, que levou Adão a ingerir o fruto proibido. Assim, é sob o signo do vermelho que o homem, orientado para a postura vertical e o movimento em direção ao alto, acreditou ser Deus. Como mencionamos, quando tratamos do mito do duplo, na tradição cabalística, o primeiro homem era andrógino. Eva foi tirada de suas costelas, isto é, da sua metade. Ela representa a sua parte material (“Prima matéria”), e, segundo R.

---

<sup>436</sup> O nome hebraico *Adam* significa literalmente “feito de terra”, relacionando-se com a cor da argila da qual, segundo a tradição, teria sido feito o primeiro homem – *Adamah*, “vermelho” Cf: OBATA, *O livro dos nomes*, p. 18.

<sup>437</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 56-57.

<sup>438</sup> O nome vem do hebraico *Hawwâh*, derivado de *Haih*, “vida” ou “a que dá vida” ou ainda “a mãe de todos os vivos” Cf: OBATA, *O livro dos nomes*, p. 125.

L. Rousseau, é o Eterno Feminino ou Maia ou Ilusão. Adão é o fogo e o espírito (vermelho), e Eva é a matéria e a água (verde). Assim, o ato de Adão representa o pecado do orgulho, a queda do espírito na matéria. Este relato é o mesmo, na sua essência, daquele que nos fala da rebelião dos anjos. Lúcifer (portador da luz), o mais belo anjo do Senhor, que desejou ser Deus, é o rebelde, o orgulhoso que “quis individualizar-se em excesso, viver para o ‘Eu’ e pelo ‘Eu’”<sup>439</sup>.

É por isso que, na religião cristã, o homem, cuja natureza adâmica nasce sob o signo do pecado original, o “vermelho” do orgulho, precisa ser lavado com a água “verde” da pia batismal. O verde é uma cor ligada à vida e ao feminino, à idéia da germinação e da renovação – primavera e esperança – da expansão horizontal e das forças que se ligam mais ao inconsciente e à irracionalidade.

Assim como o verde é a cor da água, o azul é a cor do céu e do ar. O azul também é uma cor fria como o verde, mas enquanto este é uma cor terrestre, aquele tem sido associado à idéia de elevação, de leveza, de dimensões inacessíveis pelo menos para o corpo. O clássico sonho do homem-pássaro, é um sonho azul. O azul-claro (o azul-escuro comporta outro significado) evoca a idéia de pureza e busca da perfeição moral. É a cor do espírito e símbolo da sabedoria divina. O ar (azul), a água (verde) e a terra (negra) são elementos que têm como símbolo a passividade, a linha horizontal, a posição do homem deitado, enquanto o fogo (vermelho) é ativo, têm como símbolo a linha vertical, posição do homem ereto, que é o emblema da atividade, da mobilidade, da atenção e da vontade.

---

<sup>439</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 57.

O vermelho é a cor do fogo e do sangue que se referem a um arquétipo comum: a combustão vital, a união do carbono com o oxigênio do ar. O vermelho, uma cor quente, é a cor do amor, ainda que do amor divino (uma cor fria como o azul não pode simbolizar o amor), do altruísmo e do sacrifício. Quanto ao aspecto negativo, é a cor luciferiana. Como referimos, do fenômeno endotérmico da involução, ocorreu uma evolução para o exotérmico, para o animal de sangue quente, que é o homem de órgãos especializados e organismo altamente complexo, que ascendeu para a liberdade, a consciência e o eu. Portanto, representando a mais alta expressão do eu, o vermelho está ligado ao pecado. Quando o homem presta culto a si mesmo, exacerba suas paixões, seus monstros internos (ligados ao preto) e cai na matéria. Por essa razão, o diabo também é representado pelo vermelho.

Como o vermelho exprime as idéias de poder, de irradiação e de calor, ele está ligado aos atributos solares. São por demais conhecidas as lutas de seres solares que são estudados por Durand no regime diurno da imaginação e que investem contra os seres das trevas: Apolo, deus da luz, da música, da adivinhação e da medicina, que vence a serpente Píton em Delfos; ou o arcanjo Miguel e São Jorge que combatem vitoriosamente as entidades das trevas representadas pelo dragão.

O amarelo distingue-se do vermelho pelo seu caráter luminoso, que o aproxima, segundo o autor citado, à inteligência e ao coração. O amarelo é a cor do sol e do ouro. Na verdade, o ouro é o sol dos alquimistas. Sendo uma cor que exprime movimento, como o vermelho, ele está relacionado à ação que se liga ao pensamento, que se torna conceito. É o Verbo. A palavra divina ou o Verbo, assimilado à luz, é comum às grandes religiões. Na cosmogonia da tradição judaico-

cristã, Deus nomeia para que as coisas se manifestem: “Exista a luz e a luz existiu.”<sup>440</sup> Dessa forma, ouro, luz e palavra se relacionam intimamente. Também o sol, rei dos astros, sem o qual não haveria vida sobre a Terra; o ouro, rei dos metais por ser incorruptível, valioso e de aspecto agradável; o leão, rei dos animais, por sua coragem e, para os alquimistas, também emblema do ouro, são de cor amarela. Mas, como todas as cores, ele tem seu aspecto negativo, bastando lembrar o enxofre, que está associado à cólera de Deus e ao demoníaco.

O branco, a rigor, não é uma cor, mas a reunião de todas as cores do prisma desde que sejam cores-luz, pois a sua decomposição resulta nas do espectro. Como ele comporta as sete tonalidades do prisma, é o emblema da divindade. É o número um, o todo, a multiplicidade que se resolve na unidade. É a suprema luz, pois não existe luz mais luminosa que a branca. É a cor da ciência divina e do conhecimento integral, evocando as idéias de sabedoria, pureza, castidade e virgindade. Não é uma cor nem masculina nem feminina, mas sim a união dos sexos e dos números. Tanto como o azul, o branco está associado ao éter. Podemos afirmar que a alma branca, leve e imaterial, ao se libertar da prisão do corpo – que pode ser associado ao negro, denso, material e pesado – vai para o éter onde encontra o seu verdadeiro habitat.

Quanto ao seu aspecto negativo, o branco – que é a cor da neve – ao evocar as idéias do frio e do gelo, está associado à morte orgânica, aos cadáveres e aos fantasmas. Tanto que, no simbolismo do ciclismo aquático, a neve é seu último estádio e corresponde à morte. Neste sentido, como se opõe ao vermelho do

---

<sup>440</sup> “Gênesis”, I, 3.

sangue e da vida, é, como o preto, uma cor de luto.

O preto também não é uma cor e, se o branco é a reunião de todas as cores, o preto é a sua ausência. Ele recebe todas as radiações, mas não emite nenhuma. Dessa forma, ele é o símbolo de toda negação, do nada. O preto está associado à morte, ao luto e aos abismos tanto da terra como do mar. Corresponde aos lugares onde a luz não penetra – as grutas, os poços, o mundo subterrâneo dos Infernos. É nas profundezas do Hades que Ulisses<sup>441</sup> fala às sombras – na verdade o duplo do corpo, uma forma precária de vida que precisa receber o vermelho do sangue vital para se comunicar com os habitantes do mundo da luz.

Assim como as “cores-luz” possuem o seu lado negativo, a negatividade do negro apresenta aspecto positivo. É nas trevas que germinam as sementes da vida: as trevas da noite e do período pré-natal anunciam a aurora e o surgimento da vida. As sementes e os ovos de animais contêm em si as virtualidades dos seres. O inverno anuncia a primavera; e a morte, a ressurreição.

Na natureza tudo tende para a degradação da matéria e, segundo a sabedoria popular, os opostos se atraem. Assim, o ciclo das cores se manifesta em seres vivos e fenômenos e, quando ocorre o esplendor do vermelho, a tendência é a passagem para o negro. Tal ocorre com determinados frutos que apresentam um ciclo completo ou com as folhas dos vegetais – do verde passam ao amarelo, do amarelo para o vermelho, e do vermelho para o negro. Isto se dá com as estações do ano onde a

---

<sup>441</sup> HOMERO, *Odisséia*, rapsódia XI.

primavera é verde, o verão é amarelo, o outono é vermelho e o inverno é negro. O mesmo pode ser relacionado às etapas da existência humana e até à evolução dos astros, pois, como assegura R. L. Rousseau<sup>442</sup>, determinadas estrelas são azuis, amarelas, vermelhas, e os astros negros (mortos), que são os planetas, como a Terra, não possuem luz própria, mas são iluminados pela luz do Sol.

#### 5.2.3.2 *Vislumbres do regime noturno nas pirotecnias de Murilo Rubião*

O arco-íris é uma imagem obsedante de Rubião, desde o início de sua carreira literária, quando publicou o conto “Noêmia e o arco-íris”, na *Revista de Belo Horizonte*, em 1945. O próprio ato de enfatizar todos os matizes do prisma – e até algumas de suas histórias têm uma cor dominante – denuncia, na obra do escritor, a presença de imagens ligadas ao regime noturno da imaginação.

Entretanto, persiste a predominância de um regime diurno na problemática das narrativas que selecionamos para analisar, levando-nos a concluir que o noturno é velado, e pode ser contemplado apenas através de algumas frestas que se abrem na contística do autor.

Nosso intento é perfazer sumariamente o caminho do espectro das cores através do estudo de alguns contos. Por meio de um percurso descendente, que vai do azul ao vermelho, que tende para o negro, chegaremos às histórias policrômicas, que têm como símbolo o arco-íris.

---

<sup>442</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 92.



Começaremos por uma “história azul” – “A noiva da casa azul” – que é de signo feminino e pertence à gama do violeta e do anil e ao mesmo paradigma do verde; a seguir estudaremos uma “história vermelha” – “A casa do girassol vermelho” – de signo masculino<sup>443</sup> e ao qual estão ligados o laranja e o amarelo. A narrativa azul e a vermelha pressupõem a oposição masculino/feminino expressa no símbolo do *Yang* e do *Yin*. Nessa luta de forças há um jogo de xadrez – “O homem do boné cinzento” – em que o tabuleiro é a representação do universo. Finalmente, chegaremos ao negro da morte – “O convidado”. Mas, segundo o símbolo chinês, no negro já está contido o branco, que é a síntese de todas as cores que se abrem no arco-íris – “O pirotécnico Zacarias”.

Ao iniciarmos o estudo de uma “história azul”, lembramos uma criança mencionada por Louis Favre, citado por R. L. Rousseau, que solicitava ao pai “histórias azuis”, “quando desejava ouvir relatos marcados pela doçura, pela ternura, pela melancolia”<sup>444</sup>. Como enfatiza o autor, inútil seria acrescentar que uma pessoa em tenra idade não conhece a simbólica das cores, mas que, como todo ser humano, possui todos os arcanos no seu inconsciente.

Tal é o caso de “A noiva da casa azul” de que nos ocuparemos a seguir. A fabulação do conto consiste no fato de um homem voltar a uma região em que sua família possuía uma casa de campo e onde tinha passado os melhores anos de sua adolescência, para se reconciliar com Dalila e ficarem noivos. O inusitado exprime-

---

<sup>443</sup> Rousseau assegura que, a rigor, só existem duas cores, o azul-verde e o vermelho-amarelo, tal como na Grécia Antiga só existiam duas divindades, a masculina e a feminina. (ROSSEAU, op. cit., p. 41).

<sup>444</sup> Ibid, p. 47.

se em uma anacronia, pois a personagem encontra a região em ruínas e fica sabendo que sua namorada está morta há muitos anos.

A narrativa começa sob o signo do vermelho do sangue fervente – a raiva e o cerrar de dentes – devido ao fato de a namorada lhe ter escrito que, no Rio de Janeiro, dançara com o ex-noivo numa festa. Partindo para encontrá-la em Juparassu, o protagonista, já no trem, da “raiva incontrolável”<sup>445</sup>, vai mergulhando, aos poucos, na calma do azul, devido à mudança de paisagem. Da mesma forma, o leitor vai sendo inserido na tonalidade da história. A seguir, a personagem diz que dentro de meia hora “Juparassu surgiria no cimo da serra”<sup>446</sup>, e o azul é a cor do ar e do céu, portanto, está associada à idéia de elevação. Mais adiante, ao recordar a primeira vez em que beijou Dalila, ele fala que “nunca Juparassu apareceu tão linda e nunca as suas serras foram tão azuis”<sup>447</sup>. Exacerba-se a atmosfera azulada, quando ele cai em profunda melancolia, ao constatar que o local amado e a casa azul de Dalila estão reduzidos a ruínas e que ela está morta.

A passagem do tempo enfatiza a tonalidade do relato.<sup>448</sup> O protagonista está convicto de que tudo transcorreu num passado recente: “Mas, no verão passado, [...] tive dupla surpresa: Dalila perdera as sardas, e seus pais, [...] eram ótimas pessoas.

---

<sup>445</sup> “A noiva da casa azul”, p. 51.

<sup>446</sup> Ibid., p. 52.

<sup>447</sup> Ibid., p. 53.

<sup>448</sup> Segundo Rousseau, a “cor do tempo” é o azul. Essa cor, que exprime o infinito no espaço, simboliza também o infinito no tempo e, na Grécia, segundo seu depoimento, as estátuas de Cronos – cujos sacerdotes vestiam uma túnica azulada – eram pintadas de azul ou de preto. (ROSSEAU, op. cit. p. 42).

[...] e, uma noite, beijei Dalila.”<sup>449</sup> Mas devido ao estado de degradação do cenário, concluímos que já se passaram muitos anos.

No conto, detecta-se a presença de um noturno velado na negação da linearidade do tempo empreendida pelo protagonista através de uma volta às fontes da felicidade – os anos de juventude, o cenário campestre, a descoberta do amor e o desejo de oficializar o noivado. Tal como ocorre em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, ressaltamos aqui a matéria que compõe o sonho e não a ironia que, posteriormente, o degrada, quando é encontrado o tempo real da narrativa – de morte e nostalgia propiciadas pela implacável destruição temporal, que está associada ao regime diurno da imaginação. Como o azul é uma cor fria, que não pode estar associada ao amor, o que há é uma história do amor não concretizado – as personagens não chegaram sequer a ficar noivas. Mas, se a narrativa repousa na frieza da impossibilidade amorosa e na destruição, que a associa ao regime diurno, a eufemização da imagem feminina através de Dalila diz respeito ao regime noturno.

O conto “A casa do girassol vermelho” está sob o signo do vermelho. Aqui voltamos à criança mencionada por R. L. Rousseau que costumava pedir ao seu pai que lhe contasse “histórias vermelhas” quando estava interessada “pelos episódios romanescos, ricos de movimento e cores, com ritmo alegre, tonalidade ardente, sentimento heróico e, por vezes, cruel e até sanguinário”<sup>450</sup>.

---

<sup>449</sup> “A noiva da casa azul”, p. 53.

<sup>450</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 47.

Nessa narrativa de Rubião, encontramos apenas alguns vislumbres do regime noturno, pois há sinais marcantes de degradação espacial e um herói que se eleva contra um Grande Pai, que pertence ao paradigma do pecado bíblico que está sob o signo de um vermelho assustador – o vermelho pecado do orgulho cometido por Adão e por Lúcifer – e que está em consonância com o mito freudiano da horda primitiva, funcionando como alerta às transgressões e apontando para a morte.

O conto tem como cenário “a Casa do Girassol Vermelho, com seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo”<sup>451</sup>. O universo ficcional é composto por apenas seis personagens, que formam dois grupos de irmãos – Xixiu, Belinha e Marialice, de um lado, e Surubi, Nanico e Belsie, de outro. A problemática da narrativa consiste na *hybris* que esses irmãos cometem contra o pai adotivo. Os acontecimentos transcorrem em apenas um dia, que é o primeiro e o último, pois tudo começa na manhã de “alegria desbragada”<sup>452</sup> e termina ao anoitecer. No entanto, há uma analepse que nos esclarece a respeito dessa manhã que abre o relato.

As seis personagens foram adotadas por D. Belisária, para tirá-las da miséria e consolar-se da falta de filhos. Enquanto ela viveu, os jovens foram protegidos da tirania de Simeão, marido de D. Belisária, que costumava chicotear seus empregados, e desejava fazer o mesmo com eles. Quando a mãe adotiva morreu, começaram as vicissitudes dos filhos. A primeira providência que o pai tomou foi separar os rapazes das moças e, quando surpreendeu Xixiu e Belsie, que eram namorados, conversando no aposento das jovens, chamou um padre para casá-los. A figura paterna, no conto de Rubião, funciona como alerta às transgressões

---

<sup>451</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 16.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 15.

sexuais. Xixiu, que é o líder do grupo, e, neste caso, é uma nova encarnação do rebelde da horda fraterna de que fala Freud, não lhe perdoou a antecipação do casamento, que resultou na morte dos sonhos românticos com o vestido de noiva, o véu e a grinalda que seriam usados por sua namorada. Daí começaram insultos que culminaram numa luta corporal após Xixiu acusar o pai de ter deixado D. Belisária morrer virgem, porque considerava que o ato sexual era pecado. A luta entre os dois reveste-se de características de atos ritualísticos de sociedades primitivas: os guerreiros que combatem, os outros que assistem e, finalmente, a dança tribal em torno do vencido. Como Surubi, um gigante de noventa quilos, havia interferido, quando Xixiu estava prestes a desfalecer, é amarrado numa árvore e espancado. Daí exacerba-se o ódio dos filhos contra o pai, que passou a andar armado, a manter um negro como segurança na porta do seu quarto e uma guardiã no aposento das jovens. Posteriormente, o velho tem um distúrbio cardíaco e vem a morrer. O assassinato primordial não chega a se repetir porque o tirano estava bem protegido, mas foi abertamente sonhado, desejado e até planejado. Os jovens comemoram a segunda vitória sobre o pai – a libertação proporcionada pela morte – com os mesmos bailados coletivos, agora em torno da cama do morto que haviam levado para fora. Tendo eles enfiado uma rosa vermelha (esta flor pode bem significar a flor sangrenta da redenção) nas mãos do cadáver, cospem-lhe no rosto e, no dia seguinte, na memória.

Na manhã do primeiro dia, atingidos por uma “centelha diabólica”<sup>453</sup>, eles festejam a morte do puritano castrador e, embeúdos de alto grau de alegria física, entregam-se a prazeres eróticos que antes eram proibidos até para marido e mulher.

---

<sup>453</sup> Ibid., p. 17.

Essa manhã, da forma como é caracterizada, corresponde a uma manhã inaugural do Cosmo, pois o mundo está sendo fundado após um evento altamente significativo – a libertação do jugo paterno. Nada há de fantástico na composição de seus elementos, o que existe é uma atmosfera estranha de manhã primordial, da qual emanam radiações que estão associadas ao vermelho, que é a cor do girassol e da rosa – casa do girassol vermelho, rosa vermelha enfiada nas mãos do morto e girassol vermelho brotando do ventre de Belinha. Para caracterizar essa manhã singular, há um conjunto de palavras que estão associadas à intensidade dessa cor que, sendo a cor do fogo e do sangue, é quente e luminosa – “manhã quente, queimada por um sol violento”<sup>454</sup> em que existe um “entusiasmo contagiante e febril”<sup>455</sup> “uma alegria física e desvairada”<sup>456</sup>. O texto insere-se na atmosfera misteriosa do vermelho, que é um alerta à *hybris* cometida pelas personagens, que consiste no pecado contra o arquétipo do Grande Pai, que está na memória da humanidade.

No entanto, o líder do grupo morre na represa, e Surubi tenta substituí-lo, convocando todos para uma luta contra “a sombra do velho Simeão”<sup>457</sup>. Vendo a inutilidade dos seus esforços, ele se volta para a sensual Belinha e diz: “Este foi o último dia.”<sup>458</sup> No texto, repete-se a mesma situação de ambivalência em relação ao pai – objeto de ódio e de identificação a um só tempo – de que fala Freud. Se, por um lado, sua morte representa a liberação das pulsões sexuais, por outro, sua

---

<sup>454</sup> Ibid., p. 16.

<sup>455</sup> Ibid., p. 15.

<sup>456</sup> Ibid., p. 15-16.

<sup>457</sup> Ibid., p. 23.

<sup>458</sup> Ibid., p. 24.

ausência e a daquele que os incitava à luta, proporciona-lhes o esvaziamento do significado da existência.

“A casa do girassol vermelho” tem características de espaço sagrado, pois é forte e significativa, apresentando rupturas com a extensão amorfa, que é o resto do mundo. Para as personagens, a casa e suas adjacências são os únicos espaços que efetivamente existem, havendo a não-realidade do espaço circundante.<sup>459</sup>

O relato apresenta também características da atemporalidade sagrada dos Primórdios<sup>460</sup>, que se opõe ao tempo profano, que é o histórico e cronológico, marcado pelo relógio, pelas obrigações cotidianas e sem eventos significativos. Quando as personagens voltam a si do delírio, passam a ter consciência do tempo cronológico: “As horas haviam passado despercebidas, [...]. A noite já começara a fragmentar o dia.”<sup>461</sup> É nesse momento que eles se dão conta do que significa delinquir contra o Pai. Há uma semelhança de cenas entre o “Gênesis” e a narrativa de Rubião, no tocante ao momento em que, respectivamente, Adão e Eva conhecem o mal, e os irmãos despertam do delírio após comemorar a morte do Pai:

E os olhos de ambos se abriram; e, tendo conhecido que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram para si cinturas.<sup>462</sup>

Belinha, a sensual Belinha dos seios brancos, cobria, em silêncio, a sua nudez. Os seus olhos machucados e distraídos evitavam o meu corpo despido. Estávamos constrangidos e preocupados [...].<sup>463</sup>

<sup>459</sup> Segundo Eliade, “la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una ‘fundación del mundo’”. (ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. 3. ed. Barcelona: Guadarrama/Punta Omega, 1979. p. 25).

<sup>460</sup> Cf. ELIADE, El tiempo sagrado y los mitos. In: \_\_\_\_\_. *Lo sagrado y lo profano*, p. 63-100.

<sup>461</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 21.

<sup>462</sup> “Gênesis”, III, 7.

<sup>463</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 21.

Tendo adquirido a consciência do mal, morto o Pai e perdido o líder rebelde, foram-se os anos heróicos da existência:

A Casa do Girassol Vermelho se dobraria sobre as próprias ruínas. [...] Sabíamos que nada mais seria importante, digno da violência, da paixão. Um futuro mesquinho nos aguardava: Belsie se amarraria a um agressivo mutismo. Marialice e Nanico – dois idiotas – olhariam um para o outro indefinidamente, alheios a qualquer determinação de romper com o mundo. Belinha, sem os apelos do irmão, não sentiria explodir a carne e guardaria para si o fruto da fecundação. Eu, gigante bronco, viveria de braços caídos.<sup>464</sup>

Expulsos do Paraíso, também o cenário perde as conotações de espaço sagrado, de uma fundação de Cosmo, devido ao fato de ali ter ocorrido um evento singular, e as personagens adquirirem uma reflexão sobre o mundo: “Um trem apitou ao longe e, ao passar por nós, deixou uma esteira de fagulhas. Dos carros, que seguiam velozes, saltavam quadradinhos prateados. Cheios de gente. Além de nós havia no mundo mais alguém.”<sup>465</sup>

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o trem adquiriu importância na nossa civilização, como o cavalo e a diligência nos séculos passados. Além disso, “seus horários são inflexíveis e obrigam o usuário a submeter-se a eles. Seu funcionamento, minuciosamente dirigido, exige uma precisão de mecanismo de relojoaria.”<sup>466</sup> A rede ferroviária garante o transporte de pessoas e mercadorias, estabelece ligação entre vários pontos de uma nação, permitindo comunicações e intercâmbios.

---

<sup>464</sup> Ibid. p. 23.

<sup>465</sup> Ibid. , p. 23.

<sup>466</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 896.



Sob o ponto de vista simbólico, a passagem do trem nas cercanias da casa do girassol vermelho significa que, para além do centro do mundo – e do espaço e do tempo sagrados que lhe é característico – há um universo profano onde pessoas circulam e horários que se cumprem e, perdido o Paraíso, nada mais resta do que se extinguir em suas próprias ruínas ou buscar o espaço e o tempo linear da história em que tudo tende para o desgaste e para a morte.

Há, no universo ficcional, a incidência dos números 3, 6 e 12, que se coaduna, no tocante à semântica do texto, com o significado do vermelho. Há dois grupos de irmãos constituídos por 3 pessoas cada um. Há duas vitórias contra o velho Simeão, com 3 anos de intervalo, e a suposição de uma terceira travada num outro plano de existência, a que os irmãos não poderão mais assistir. Na casa e adjacências há apenas 6 habitantes. Simeão é o nome de um patriarca, um dos 12 filhos de Jacó que, ao todo, compõem as 12 tribos de Israel. O 12 é múltiplo de 6, que é o número da besta do Apocalipse: “Quem tem inteligência, calcule o número da besta. Porque é número de homem; e o número dela é seiscentos e sessenta e seis.”<sup>467</sup> Assim, seiscentos e sessenta e seis é o número do pecado, aspecto que enfatiza o alerta à transgressão representada pelo vermelho.

Cabe destacar a erotização/animalização das personagens do conto, havendo a ocorrência de cenas que remetem ao lado animal do ser humano: “Nanico, sujeito safado! Ta namorando, não é, seu animal de rabo?”<sup>468</sup> E, mais adiante: “Colocou sua mulher nas costas e saiu galopando pela estradinha.”<sup>469</sup> Além disso, durante o delírio

---

<sup>467</sup> “Apocalipse de São João”, XIII, 18.

<sup>468</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 15.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 16.

dionisíaco – que também é de signo vermelho – a que se entregam, trocam socos e há a utilização de palavras que denotam animalidade e estupidez, como “besta” e “boçal”. Também chamam atenção as características das personagens enunciadas pelo narrador: ele próprio é um “gigante bronco”<sup>470</sup>, Xixiu, o líder do grupo, é um “herói mentecapto cujo cérebro desgovernado exigia desgastes físicos violentos”<sup>471</sup>, Marialice e Nanico são “dois idiotas”. Em Rubião, portanto, os heróis são degradados, ocorrendo a desmitificação da figura tradicional.

Assim, tendo as personagens se permitido as liberações sexuais que o Pai lhes proibira, e cuspidos na sua face morta e na sua memória através de violentas injúrias, voltam a si do êxtase e, com a morte do seu líder, perdem a possibilidade de qualquer ação heróica; abandonados a si mesmos, consomem-se na infecundidade.

A sensual Belinha, após ouvir Surubi dizer que aquele era o último dia, olhou para o alto e depois “para o ventre, onde começaram a surgir as primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho”<sup>472</sup>. Como dissera anteriormente o narrador, “Belinha, sem os apelos do irmão, não sentiria explodir a carne e guardaria para si o fruto da fecundação”<sup>473</sup>. Um girassol é amarelo – cor que está ligada ao masculino, ao sol, ao ouro e à palavra. Mas, sendo ele aqui vermelho, relaciona-se com a transgressão. Como ele brota do ventre, que é símbolo da mãe, remete à infecundidade.

---

<sup>470</sup> Ibid., p. 23.

<sup>471</sup> Ibid., p. 22.

<sup>472</sup> Ibid., p. 24.

<sup>473</sup> Ibid., p. 23.

Resta-nos relacionar a problemática do texto com a epígrafe que o antecede – “Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há de salgar?” Segundo Jung, “o sal é, tanto no uso que a Igreja como a alquimia dele fazem, o símbolo da *sapientia*, por um lado, e por outro, da personalidade marcante ou eleita”<sup>474</sup>. A metáfora do homem como sal da terra, que ocorre no contexto bíblico, relaciona-se aqui à figura paterna, pois devido à sua morte e a de um eleito que poderia substituí-la, o mundo descamba para a esterilidade e a ruína.

Em resumo, o conto possui uma tonalidade única – a vermelha – desde a atmosfera da manhã primordial até a sua ligação com o sacrifício (a morte do Grande Pai), o heroísmo (ainda que os heróis sejam degradados) e o arquétipo do homem, que, supostamente independentizado, se coloca na posição ereta e comete o pecado do orgulho, que estão sob o signo desta cor.

Há no conto uma profusão de imagens diurnas: a figura de um herói solar que luta contra uma entidade das trevas – “Velho Simeão, maldito Satanás! O seu corpo servirá de esterco às nossas cebolas!”<sup>475</sup>; a inelutável passagem do tempo – “A noite já começara a fragmentar o dia”<sup>476</sup>; a infecundidade – “Belinha [...] guardaria para si o fruto da fecundação”<sup>477</sup>; a destruição – “A Casa do Girassol Vermelho se dobraria sobre as próprias ruínas.”<sup>478</sup> A despeito disso, há um momento no conto em que podemos entrever uma atitude imaginativa que diz respeito ao regime noturno, que é o da realização do sonho no próprio seio do devir. Isso diz respeito à passagem em que o narrador declara: “Agora pelejaria só [o rebelde do grupo], sem a nossa

---

<sup>474</sup> JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 322.

<sup>475</sup> “A casa do girassol vermelho”, p. 18.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 23.

assistência, os nossos aplausos. Mas venceria.”<sup>479</sup> Aqueles que permanecem no paraíso degradado, não podem presenciar o “derradeiro combate”, que parece atingir o grande desígnio de forma definitiva.

Os contos de Rubião são um desafio para o leitor, pois permitem uma infinidade de interpretações, e este é o caso de “O homem do boné cinzento”, um dos textos mais intrigantes do autor, que já vimos de outro ângulo de visão e que analisaremos agora à luz da simbólica das cores.

Numa pacata rua de uma cidade qualquer, muda-se para um prédio que um dia fora um hotel, um celibatário que tira a paz dos moradores e se torna a obsessão do vizinho Artur, uma vez que todas as tardes, pontualmente às cinco horas, aparece no alpendre da casa, acompanhado do cachorro e do cachimbo. Sob os olhares fascinados do vizinho, ele vai emagrecendo cada dia um pouco até tornar-se transparente e, na sua última aparição, após deitar fogo pela boca, incendeia-se, enquanto Artur transforma-se numa bolinha negra a rolar nas mãos do irmão Roderico.

Como tem sucedido com o gênero fantástico em geral e, em particular, com a narrativa de Rubião, é no território da rotina e do cotidiano que se instala o insólito. Não é de se estranhar, portanto, que aquele que vem perturbar o sossego da ruazinha pacata onde brincavam crianças nas noites de inverno, já de início receba o veredicto de “culpado”. Também é significativo o fato de o narrador da

---

<sup>479</sup> Ibid., p. 22.

história, portanto, o detentor do discurso, ser aquele que se recusa a fazer suposições inverossímeis (como imaginar que um celibatário possa vir habitar sozinho um prédio caindo aos pedaços e tão grande que tinha abrigado um hotel). Roderico é o genuíno habitante do espaço da ordem e da racionalidade – a cidade, o que defende o *status quo* e que irá hostilizar a ruptura estabelecida pelo esquelético Anatólio. Mas o irmão Artur, na sua opinião “sempre ao sabor de exagerada sensibilidade”<sup>480</sup>, é quem fará a previsão apocalíptica no que tange ao novo morador: “[...] as casas começavam a tremer e apontava-me o céu, onde se revezavam o branco e o cinzento (Pontos brancos, pontos cinzentos, quadradinhos perfeitos das duas cores, a substituírem-se rápidos, lépidos, saltitantes.)”<sup>481</sup> Logo é descrito o boné que o novo vizinho trazia na cabeça: “Cobria-lhe a cabeça um boné xadrez (cinzento e branco) [...]”<sup>482</sup> Para, enfim, Artur exclamar: “ – Esse homem trouxe os quadradinhos, mas não tardará a desaparecer.”<sup>483</sup>

Há consonância entre os quadradinhos brancos e cinzentos do céu, que corresponde ao macrocosmo, e o boné xadrez, nas mesmas cores, que se situa em nível de microcosmo, no topo da cabeça ou, em outras palavras, no céu do corpo. Isso nos remete às palavras contidas na *Tábua de esmeralda*: “É uma verdade sem mentiras, certa e a mais verdadeira, que o que está abaixo é como o que está acima e o que está acima é como o que está abaixo, a fim de realizar os milagres de uma única coisa.”<sup>484</sup>

---

<sup>480</sup> “O homem do boné cinzento”, p. 71.

<sup>481</sup> Ibid., p. 71-72.

<sup>482</sup> Ibid., p. 72.

<sup>483</sup> Ibid., p. 72.

<sup>484</sup> ROLA, Stanislas Klossowski de. *Alquimia*. Madrid: Ed. Del Prado, 1996, p. 14. (Coleção Mitos. Deuses. Mistérios.)

Como buscamos uma compreensão do texto através da dinâmica das cores, detenhamo-nos, com R. L. Rousseau, no branco e no cinza para, a seguir, nos perguntarmos sobre a sua forma em xadrez:

O cinza, mistura de preto e branco, tem, como o preto, um significado nefasto. Contudo, o branco que entra em sua composição lhe confere um signo de imortalidade. Na Idade Média empregava-se a cor cinza para pintar a ressurreição dos mortos.

O cinza é uma das cores de luto. Para expressar uma dor profunda, os hebreus se cobrem de cinza.

Essa tonalidade simboliza também o obscurecimento da razão. Diz-se, na França, de alguém que bebeu demais, que ele está “cinza”. Isso significa que seu espírito (branco) está obscurecido pela embriaguez.<sup>485</sup>

Assim, o que detectamos através da linguagem das duas cores é um drama humano que assume dimensões cósmicas ou, em outras palavras, há uma luta entre a luz, representada pelo branco, e as trevas, que correspondem ao cinza, ainda que amenizado pelo branco e implicando um novo nascimento. Esse aspecto é enfatizado pelo simbolismo do jogo de xadrez no qual está contida a idéia de um combate entre peças negras e peças brancas, entre a sombra e a luz. O tabuleiro de xadrez representa o mundo manifestado, tecido de sombra e de luz, em que se alternam o *Yin* e o *Yang*.<sup>486</sup>

Anatólio coloca a ruazinha provinciana, que simboliza o centro do mundo, numa situação apocalíptica. Como Artur integra-se no universo da quimera, coaduna-se com o cinza (cores do céu e do boné), que se liga ao obscurecimento da razão, que corresponde aos eventos inusitados que serão protagonizados por Anatólio.

---

<sup>485</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 122.

<sup>486</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 966.

O novo vizinho, além do boné que lhe é característico, “entre os dentes escuros trazia um cachimbo curvo. Os olhos fundos, a roupa sobrando no corpo esquelético e pequeno, puxava pela mão um ridículo cão perdigueiro”<sup>487</sup>. Além dessa aparência, que deixou Artur completamente transtornado, o homenzinho tinha “hábitos estranhos que deixavam perplexos os moradores da rua”<sup>488</sup>. Às cinco horas da tarde, ele aparecia no alpendre de sua residência, acompanhado pelo cachorro; ali tirava baforadas do cachimbo e depois se recolhia e, até o dia seguinte, à mesma hora, mantinha-se invisível. Segundo o ângulo de visão em que nos colocamos, o ato de fumar cachimbo está ligado ao fenômeno da combustão vital, à inspiração e à expiração. Além disso, a personagem não fala<sup>489</sup>, havendo apenas um tipo de encenação ao ar livre que se desenrola aos olhos deslumbrados de Artur. É significativa a hora em que ele aparece – pontualmente às 5 horas. O número 5, que é o número do homem, corresponde ao pentagrama ou à estrela de cinco pontas, que é o signo do microcosmo<sup>490</sup>.

No conto de Rubião, desenrola-se um drama humano com ressonâncias cósmicas, protagonizado por Anatólio e Artur – os dois, na verdade, são duplos e há um jogo de espelhos que se manifesta nos seus nomes. Entre os dois não se estabelece uma genuína comunicação, pois eles não trocam uma única palavra (o verdadeiro eu da bizarra figura permanece oculto na intimidade da casa), o que vai sendo simbolizado pelo fenômeno da paulatina degradação da energia. Como a combustão vital é um fenômeno exotérmico de desprendimento de calor, a perversa

---

<sup>487</sup> “O homem do boné cinzento”, p. 72.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>489</sup> Cf. OLIVEIRA. A visita do arlequim em Murilo Rubião. *Travessia*, p. 128-142.

<sup>490</sup> É este símbolo que Fausto tem diante dos olhos quando se dá a primeira aparição de Mefistófeles. Cf. GOETHE. *Fausto*, p. 73.

relação de fascínio estéril está representada pelo emagrecimento diário de Anatólio que se vai consumindo até ficar transparente, juntamente com Artur, cujas faces tornam-se encovadas, os olhos vão ficando fundos e também emagrece. O próprio Roderico, antes tão alheio ao estranho vizinho, começa a sentir que a sua razão está vacilando, que está sendo envolvido pela atmosfera do cinza, pois, num determinado momento, é atraído pela magreza de Anatólio que se torna sua única preocupação. Como Anatólio estava transparente, através do seu corpo podiam ser vistos objetos do interior da casa – “jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, [...]”<sup>491</sup>. Os próprios órgãos mencionados podem levar-nos a esclarecimentos quanto à linguagem das cores.

Segundo R. L. Rousseau, o homem pode ser considerado como uma reunião de três “secções” ou de ‘anéis’ em que a cabeça – e na cabeça, o encéfalo – realiza a unidade<sup>492</sup>. Os antropólogos colocam o homem, quanto à cadeia evolutiva, em ligação com os animais “anelídeos” e em oposição aos animais “radiados”. “Agrupados em três divisões principais, esses diversos anéis relacionam-se à cabeça, ao peito (até o diafragma) e ao ventre.”<sup>493</sup> Segundo o pesquisador, na Índia, cada uma dessas secções é personificada por um deus.<sup>494</sup>

---

<sup>491</sup> “O homem do boné cinzento”, p. 75.

<sup>492</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 136.

<sup>493</sup> Ibid., p. 137.

<sup>494</sup> “Se Vishnu representa a unidade da personalidade divina, sua face, pintada de vermelho, é Siva, o fogo ao mesmo tempo fecundante e destruidor. O deus Siva representa o rosto, porque o ‘Eu’ se expressa na fisionomia e pertence ao signo vermelho, signo da personalidade, da consciência, do despertar, da combustão e do fogo. O peito é Krishna, de signo azul, signo do ar e do espírito (*spiritus*), que enche os pulmões. O ventre é Ganeca, de signo verde, signo da vida vegetativa e atributo distintivo da matéria.” (Ibid., p. 137).



O autor acrescenta que cada uma dessas partes corresponde a uma função e a um rudimento da personalidade: “A cabeça é a sede da consciência intelectual e da sensibilidade consciente: o peito, das emoções e da consciência afetiva. O ventre é a habitação da consciência visceral.”<sup>495</sup>

No conto, o coração simboliza o calor da vida e o ardor da paixão. R. L. Rousseau, ao falar sobre o simbolismo desse órgão, enfatiza o fato de, sendo o homem um animal de sangue quente, ser natural que seja evocado o coração, que o propaga por todo o corpo. O coração é o órgão que indica a presença de vida através dos seus batimentos, ainda que nem todos os seres vivos sejam dotados de um, como as plantas e os animais inferiores. O autor declara que “ele está, por assim dizer, no máximo do vermelho”<sup>496</sup> e que “se parece com a chama invertida de uma tocha”<sup>497</sup>. Da mesma forma que a chama consome a vela, o nosso músculo vermelho consome o nosso corpo, mantendo e queimando a vida ao mesmo tempo.

No entanto, embora ele seja o vermelho por excelência, está situado no peito, de signo azul, enquanto os intestinos e rins que aparecem misturados a jarras de flores e livros, dizem respeito ao verde da região do ventre, ao passo que a cabeça liga-se ao vermelho. Há aqui, portanto, a representação das três formas de consciência – intelectual, afetiva e visceral com as suas respectivas cores. O coração “parecia estar dependurado na maçaneta da porta”<sup>498</sup>, e uma porta estabelece ou impede a comunicação, fato significativo a demonstrar que seria somente através da afetividade que os duplos poderiam se encontrar e se

---

<sup>495</sup> Ibid., p. 137.

<sup>496</sup> Ibid., p. 76.

<sup>497</sup> Ibid., p. 76.

<sup>498</sup> “O homem do boné cinzento”, p. 75.

comunicar. Como isso não acontece, eles irão consumir-se através do fenômeno da degradação da energia.

Associamos a consciência visceral, representada aqui pelos intestinos e pelos rins, à Grande Mãe, já que a região do ventre é símbolo materno. É importante destacar que, em duas narrativas de Rubião, brotem flores do ventre de personagens femininas (“A casa do girassol vermelho” e “Petúnia”), ambos remetendo à infecundidade. No conto em estudo, a feminilidade está presente na figura da misteriosa mulher que chega e desaparece sem que nada se saiba dela.

Quando Anatólio chega ao alpendre pela última vez, tendo já emagrecido tudo que era possível, seu corpo, impelido pelo vento, dobra-se sobre si mesmo e, depois de vomitar fogo, incendeia-se, restando apenas a cabeça coberta pelo boné e o cachimbo se apagando no chão; ao passo que Artur sofre um processo de gulliverização<sup>499</sup> e de metamorfose, a bolinha negra a rolar nas mãos do irmão. Aqui está expresso o fenômeno da combustão vital – a inspiração e a expiração que estão, no texto, associadas ao ato de fumar cachimbo.

R. L. Rousseau menciona o fato de aproximarmos de uma folha de papel um palito de fósforo ou qualquer fonte de calor, quando queremos queimá-la; mas, na economia do nosso organismo, “a combustão do carbono toma uma característica diferente. A temperatura do nosso corpo, por mais elevada que seja, nada tem de comparável à de uma chama de um palito de fósforo.”<sup>500</sup>

---

<sup>499</sup> Termo utilizado por Durand. (DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 211).

<sup>500</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 74.

Em “O homem do boné cinzento”, a personagem se incendeia através da combustão vital, como um papel consumido pelas chamas, e o que vemos é um processo de degradação da matéria que completa seu ciclo na bolinha negra em que se transforma o duplo. As cores azul e verde comparecem quando são mencionados órgãos internos de Anatólio que estão situados em regiões do corpo relacionadas a essas cores, ou seja, o azul do peito e o verde do ventre. Por outro lado, resta apenas a cabeça, que é de signo vermelho.

Na mitologia grega, a deusa Palas Atena, que personifica a sabedoria, nasce da cabeça de Zeus, o deus supremo, que é símbolo de poder. Além disso, Durand faz alusão à simbologia dessa parte do corpo, mencionando que ela foi associada, por místicos, “à esfera celeste de que os olhos são as luminárias”<sup>501</sup>. Estudando o significado simbólico do culto dos crânios e a prática do escalpo e da caça às cabeças, o autor, citando Wernert, afirma que “para o primitivo, a cabeça é centro e princípio de vida, de força física e psíquica, e também receptáculo do espírito. O culto dos crânios seria então a primeira manifestação religiosa do psiquismo humano”<sup>502</sup>.

Dessa forma, o fato de restar apenas a cabeça de Anatólio, coberta pelo boné, significa que o princípio de vida e de força permaneceu intacto e que o fenômeno apocalíptico pressentido por Artur nada mais foi do que a degradação da matéria, cuja energia voltará a se manifestar na bolinha que, sendo negra, abriga as potencialidades de vida. Manifesta-se, assim, contra as aniquiladoras forças da

---

<sup>501</sup> DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 141.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 141.

morte, uma concepção cíclica que, pressupondo o eterno retorno, diz respeito ao regime noturno da imaginação.

Estudando “O convidado”, detectamos anteriormente imagens diurnas que dizem respeito à perda do herói em percursos labirínticos e à sua impossibilidade de fuga ante a irrevogabilidade do tempo e do encontro com a morte. Mas também aqui encontramos vislumbres do regime noturno.

Toda a narrativa desenvolve-se numa atmosfera na qual o negro assume capital importância. Quando José Alferes vai à loja de roupas, são-lhe oferecidas “peças do vestuário, quase todas em seda preta: um gibão, calções, meias longas, sapatilhas e, para adornar o pescoço, rufos brancos engomados. Por último o espadim.”<sup>503</sup> A personagem tem a vaga sensação de ter visto numa gravura alguém vestido da mesma forma. Mello<sup>504</sup> declara que a imagem que José Alferes tenta recompor na memória – “a imagem de um rei antigo, com essa mesma roupa, numa gravura também antiga. Talvez um rei espanhol ou o retrato de um desconhecido”<sup>505</sup> – leva-nos a pensar num quadro de Velasquez, o famoso “Retrato de Filipe IV, vestido de negro” (1625), que corresponde à descrição do vestuário no texto.

José Alferes, quando se vê refletido no espelho, desagrada-lhe o “aspecto sombrio”<sup>506</sup> de sua imagem. É neste momento que ele se depara com seu duplo, que surge através da evocação do monarca cujo reinado foi uma série de reveses e desastres. Esse “mensageiro da morte”, que corresponde ao reflexo sombrio no

---

<sup>503</sup> “O convidado”, p. 213.

<sup>504</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em “O convidado” de Murilo Rubião. *Ciências & Letras*, p. 24.

<sup>505</sup> “O convidado”, p. 213.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 214.

espelho, é o verdadeiro convidado, o Outro que é esperado, e com o qual ele será confundido na festa.

Chama a atenção o fato de somente Faetonte e José Alferes vestirem trajes incomuns, o que indica que ambos desempenham papéis singulares na trama do conto. O motorista veste “uma túnica azul com alamares dourados e calça vermelha”<sup>507</sup>. O simbolismo do azul e dos alamares dourados associa-se à morte, porque, como o azul é a cor do tempo, muitas vezes é identificado ao negro; os alamares dourados remetem para o filho do Sol e para o condutor dos corcéis da morte. O vermelho aqui está ligado ao sangue do sacrifício.

Há um jogo entre *Eros* (vermelho), representado por Débora, e *Tânatos* (negro), simbolizado por Astélope, a estranha mulher. Débora (do hebraico *deborah*, que significa “abelha”)<sup>508</sup> é a mulher de “ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas”<sup>509</sup> que, como o nome indica, é o mel da vida de José Alferes. Ele acha Astélope parecida com uma jovem senhora vista num quadro, folhinha ou livro (uma representação da morte, que não é incomum em determinadas estampas e publicações). É ela, e não Débora, a dama invisível que o aguarda para o encontro para o qual não é possível determinar a hora, o dia e o local.

Assim, como já observou Mello, a problemática da narrativa é a morte, que é a verdadeira dama invisível, fato que está implícito na epígrafe que a antecede: “Vê pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda, pela qual não voltarei.” Daí a exacerbada presença do negro, da neblina e do sombrio que

---

<sup>507</sup> Ibid., p. 215.

<sup>508</sup> OBATA, *O livro dos nomes*, p. 93.

<sup>509</sup> “O convidado”, p. 212.

compõem a atmosfera do conto, o que faz com que o consideremos uma “história negra”.

Da divindade psicopompa, simbolizada por Astérope, emana algo inquietante (inquietante é o encontro com o desconhecido, que é a morte) e começa a cair uma neblina (a neblina representa a obscuridade de um caminho não antes percorrido) quando ela surge. Mas a beleza de Astérope e, sobretudo, o brilho dos seus olhos acenam com a possibilidade, quase imperceptível, de serem amenizados os terrores do aniquilamento, e isso é próprio do regime noturno da imagem.

Entre as narrativas que convencionamos chamar de “histórias policrômicas”, seguramente a mais significativa é “O pirotécnico Zacarias”. Torna-se compreensível que, sendo o protagonista um pirotécnico, sua morte seja apresentada como uma explosão de fogos de artifício. No entanto, se considerarmos o significado das cores, chegaremos a conclusões esclarecedoras:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, ténue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.<sup>510</sup>

Nesse delírio policrômico está presente, de forma sintética, a escala das sete cores do espectro solar: azul (e no azul se subentende a presença do anil e do violeta); verde; amarelo (que pressupõe o vermelho e também o laranja). O vermelho tende para o negro. O negro que comparece no delírio que precede a morte, pode ser entendido como um mergulho nas profundezas do inconsciente ou, em outras

---

<sup>510</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 26.

palavras, no inferno interior, o que explica as listras vermelhas e os pigmentos amarelados. Segundo Rousseau,

Do mesmo modo que o homem traz consigo o seu Inferno, com suas profundezas “negras”, seus reflexos avermelhados e amarelados (no “Apocalipse”, São João descreve esse inferno interior como um poço de fogo e de enxofre: *Stagnum ignis e sulphuris*) [...].<sup>511</sup>

Ao emergir do seu inferno interior, Zacarias pensa conectar-se com o branco – símbolo de unidade – quando é atingido pela máquina mortífera. Segue-se um delírio que o remete aos bancos escolares, quando o protagonista é arrastado por um redemoinho motivado pelo impacto do choque, e assume relevância a figura da roda de fogo, que, segundo sua simbologia, tem o poder de revelar e de iniciar nos mistérios, elevando as inteligências no plano terreno<sup>512</sup>.

Na ambigüidade vida-morte, Zacarias atinge outro nível de consciência e passa a ter uma visão crítica da realidade e das relações humanas. Por isso, a professora é vista como uma marionete de olhos vidrados, a cabeça “coberta por fios de barbante”<sup>513</sup>, insinuando-se a idéia de manipulação. Ela aparece empunhando foguetes, visualizando a futura profissão de seu aluno. Uma das frases do delírio é significativa: “Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”<sup>514</sup> Como o chapéu vincula-se às contingências da moda e do momento, a frase pode significar que, para apreender as verdades permanentes, é preciso ter a cabeça descoberta.

---

<sup>511</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 38.

<sup>512</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 785.

<sup>513</sup> “O pirotécnico Zacarias”, p. 27.

<sup>514</sup> Ibid., p. 26.

Como referimos, o nível de consciência propiciado pela morte dá a Zacarias uma exacerbação das faculdades sensoriais, que o liga à ânsia de vida, apesar de relegado à condição de defunto ou fantasma. Constitui exemplo disso o momento em que ele, sob os efeitos do álcool, passa por um delírio que tem conotações cubistas e surrealistas, no qual aparecem figuras geométricas, cores que não podem ser percebidas pelo olho humano, e vários tipos de flores: rosas, cravos e lírios.

No final do conto, a personagem, depois de fazer alusão ao fato de ter atingido um outro nível de compreensão e de se preocupar com a vida agonizante que respiram os seres humanos, afirma: “[...] a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.”<sup>515</sup> Essa referência ao arco-íris<sup>516</sup>, imagem que perpassa a narrativa de Rubião, está presente inclusive nas epígrafes. Pela simbologia que comporta, muito esclarece a respeito da ideologia do escritor mineiro – a nostalgia da divindade, a ânsia de plenitude, da ponte a unir o Céu e a Terra, o desejo do *re-ligare* que está associado ao branco, que é o 1, a unidade, a síntese de todas as cores, que remetem ao regime noturno. Finalizamos com uma reflexão de R. L. Rousseau sobre o modo como poderíamos tornar-nos seres melhores:

[...] corrigindo o vermelho, cor do sangue, do orgulho e da violência, com o verde, cor da água e do vegetal, para realizar em nós uma síntese análoga ao do raio de luz, decomposto em seus diversos matizes no arco-íris, poderemos nos tornar criaturas “brancas”.<sup>517</sup>

---

<sup>515</sup> Ibid., p. 32.

<sup>516</sup> Quando analisamos este conto sob a ótica do duplo, vemos que o arco-íris deixava de ser símbolo da ponte entre o humano e o divino, para prenunciar um problema de identidade. Como a obra de Rubião nos parece um caleidoscópio cujas figuras estão em constante mutação para aqueles que as visualizam, voltamos aqui, quando vemos a mesma história do ângulo de visão das cores, ao significado tradicional do arco-íris.

<sup>517</sup> ROUSSEAU, op. cit., p. 187.



Concluimos que há em Rubião uma exacerbação de cores que aparecem em imagens recorrentes em que se destaca a policromia do arco-íris. Até mesmo seus contos possuem determinadas tonalidades, como demonstramos na análise de alguns deles. Como a multicoloração está associada às constelações noturnas, ligando-se à intimidade da substância, é sobretudo na utilização das policromias que encontramos alguns símbolos que Durand estuda no regime noturno da imaginação, ainda que haja apenas matizes apaziguadores que se interpõem nos terrores das imagens diurnas.

# **A Edificação Interminável**

## 6 A EDIFICAÇÃO INTERMINÁVEL

A produção literária de Rubião assemelha-se a um caleidoscópio que se abre à ótica do leitor de forma multifacetada, possibilitando uma infinidade de interpretações. Até um mesmo conto pode ser captado de ângulos diferentes por um único recebedor da obra, procedimento que adotamos em alguns momentos deste trabalho.

O próprio escritor, que não escondia sua satisfação de ver-se lido e estudado, acatava a multiplicidade de visões que sua obra comporta, ainda que fossem contrárias às suas ou nem sequer as houvesse cogitado. Não possuindo propriamente um leitor ideal, o autor manifestava, sobretudo, sua preferência pelas crianças e pelos jovens, que não se espantam com o mágico, contrariando a idéia de que a dificuldade que oferecem suas narrativas faz com que seja considerado um escritor de elite, que escreve para especialistas e intelectuais.

Através do fio de Ariadne – caminho do imaginário e, mais especificamente, os regimes da imaginação de Durand – que nos conduziu ao longo da obra de Rubião, concluímos que em sua obra predomina o regime diurno, cujo aspecto antitético comporta uma luta entre luz e sombra. Há um mágico – *alter ego* do próprio escritor – que cria e recria obsessivamente, ameaçado sempre pela falência da magia. Existe também uma mãe terrível – castradora, devoradora ou mutável, sujeita a idas

e vindas e a desaparecimentos misteriosas – que espreita nas sombras, promovendo a derrocada dos sonhos do herói. Em toda a contística do autor, a única mulher que nutre, abriga e oferece amor desinteressado é Galimene, a prostituta pura de “A fila”. Por fim há, no seu universo, um homem que, percorrendo um labirinto, acaba enclausurado numa situação sem saída. Através dessas figuras, detectamos personagens míticas que povoam as culturas tradicionais. Assim, quando apreendemos a presença do regime diurno da imaginação, na obra do escritor, nos detivemos nas manifestações nefastas do arquétipo feminino, nos terrores ante a irrevogabilidade do tempo e da morte, e na tenebrosa duplicação do Eu.

O predomínio dos terrores do regime diurno no universo ficcional está em consonância com a profunda crítica ao real empírico, pois surpreendentes não são os dragões, os seres que vêem astros policrômicos e nem o coelho que fala, mas a solidão humana, a máquina burocrática e a ausência de uma saída para os dramas existenciais.

Há uma tensão constante que se exprime na busca de transmutação íntima através da superação da fragmentação do Eu, no desejo de sublimação da existência através da criação de uma genuína obra-de-arte literária e, sobretudo, na busca da transcendência.

Mas detectamos a presença de um regime noturno velado no ritual do sacrifício que, à despeito de sua fase trágica, se torna benéfico, já que anuncia a promessa de regeneração. Há também vislumbres de um regime noturno nos sonhos com o mar e nas policromias do escritor. A imagem do mar propicia a eufemização da noite tenebrosa e a valorização positiva do feminino. Da mesma forma, as colorações

intensas que perpassam a contística do autor, estão ligadas às constelações noturnas. Desaparece a tensão que busca o transcendente, adivinhado, mas nunca atingido, dando lugar ao devaneio que ocorre no aconchego da noite e na natureza. Mas apreendemos apenas algumas frestas que possibilitam a abertura para essa imaginação noturna, pois a atitude diurna pontua os relatos do escritor.

No universo do escritor, que é absurdo e não trágico, há uma visão essencialmente masculina e altamente problematizada do mundo, onde imperam a solidão, a inviabilidade do relacionamento afetivo, a perda em intrincados caminhos, a prisão e o aniquilamento. Os reinos humano, animal e vegetal aparecem intercambiados e em constantes mutações numa instabilidade que se exprime através de obsessivas metamorfoses. O próprio tempo da narrativa constitui-se de idas e vindas, de coisas que se fazem e se desfazem numa tentativa inútil de corrigir a irreversibilidade histórica. Além disso, os movimentos recorrentes, no âmbito da temática, consistem num espelhamento do próprio fazer artístico do escritor.

Quando realizamos pesquisas no acervo de Rubião, pudemos avaliar a extensão do significado do seu processo de escrita infinita. Sua produção literária foi reunida numa edição póstuma que consta de apenas trinta e três narrativas, mas um material considerável ficou à margem da obra conhecida do público. Os poemas e as crônicas mostram-nos a faceta do jovem aprendiz em busca de expressão própria e de seu verdadeiro caminho, não obstante ter produzido contos desde o final da década de 30. Tal material desperta interesse histórico e nos possibilita apreender o *substratum* de sua produção literária. Quanto aos inéditos, são histórias inacabadas, que poderiam ter redundado em textos de qualidade e possibilitado a incursão do autor no âmbito da novela, que ele planejou escrever, mas não chegou a publicar.

Sobretudo a narrativa “A ilha”, explorando o veio do macabro, poderia ter atingido bom nível estético. Esse texto apresenta alguma semelhança com *Enquanto a noite não chega*, de Josué Guimarães, no tocante ao motivo da cidade abandonada, onde só há velhos, ainda que o escritor gaúcho não cultive a morbidez nem a violência do assassinato, mas crie uma atmosfera de esperança numa outra dimensão de vida em torno de casal de idosos. Chamou-nos também a atenção a história do menino-bicho que habita numa floresta com animais, narrativa que aproxima o escritor da literatura infanto-juvenil.

Sua obra inacabada dá-nos a certeza de que ela não poderia mesmo ter recebido um ponto final, porque, se assim fosse, fugiria à característica muriliana de edificação interminável. O processo de (re)escrita de Rubião está tematizado no conto “O edifício”. A construção, cuja finalidade todos desconhecem – e muito se tem discutido sobre a necessidade da arte – não é acabada, sendo necessárias sucessivas gerações de operários e o engenheiro não pode cultivar a vaidade de terminá-la, pois morrerá antes que ela seja concluída. Rubião deixou seu edifício literário por concluir, cabendo a outros continuar a construção através de obras que sigam o percurso pioneiro por ele empreendido.

Tal como em “O edifício”, Rubião mimetiza o próprio fazer poético em “O ex-mágico da Taberna Minhota” e “Marina, a intangível”. Além disso, as constantes metamorfoses por que passam as personagens de Rubião lembram as transformações por que passam os seus textos. Da mesma forma, as idas e vindas no tempo da narrativa, encontram paralelo no constante retomar dos mesmos contos (re)escritos em diferentes momentos de sua carreira literária. A própria utilização da imagem do labirinto, que, em si mesma, é símbolo do interminável, mimetiza o

processo de escrita infinita do escritor. Assim como árduo é o caminho para atingir o centro, para o escritor torna-se extremamente difícil a transfiguração plena da matéria ficcional. Poderíamos acrescentar que também o leitor não chega ao desvendamento último do texto, pois o mistério é inerente à obra-de-arte literária.

Por outro lado, ainda que o autor se tenha declarado agnóstico, vemos nele o “apetite de absoluto” de que fala Camus. No seu universo absurdo, equivalente ao caos e à fragmentação, veladamente eufemizado pelas imagens do regime noturno, as palavras das Escrituras pontuam uma tradição primordial que deve ser levada em consideração.

As epígrafes bíblicas dizem respeito à atemporalidade da palavra de sempre, mas elas estão conectadas à ancestralidade do livro santo, e o deslocamento do seu contexto as presentifica nos textos em que, tal como a esfinge, guardam o enigma dos contos murilianos. Esses microtextos potencializam o Verbo, associado à luz e à manifestação cósmica. Mas, ao espelharem as narrativas, estabelecendo, necessariamente, um diálogo com elas, são passíveis de degradação na ironia muriliana.

A pesquisa no acervo do escritor deu-nos a certeza de que ainda há muito por fazer. Seus poemas, crônicas e contos esparsos poderiam fazer parte de um estudo em que o pesquisador se detivesse na sua obra da juventude, que não foi alvo do olho arguto do escritor maduro, semelhante ao que foi realizado com a de Federico García Lorca (*Teatro inédito de juventud*). Seus escritos inéditos mereceriam uma análise da qual resultasse uma edição crítica em que fossem reconstituídos os diversos fragmentos e apreendidas com detalhes as características dos manuscritos.

Há também a correspondência que o autor trocou com vários autores e que não foi objeto de nossa pesquisa. No tocante às cartas, Marcos Antonio de Moraes deteve-se nas que foram trocadas entre Mário de Andrade e Murilo Rubião, dando como resultado o livro *Mário e o pirotécnico aprendiz*, mas outros estudos no gênero poderiam ser realizados.

Para uma reconstituição de época, há, no acervo, expressivo material sobre Vanessa Neto, jovem que fazia parte da roda literária e boêmia de Belo Horizonte e que criou a secção livre do *Diário de Minas* denominada *Coreto*. Ela é considerada a musa da geração de 45, a amiga e protetora de escritores como Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Rubem Braga, Otávio da Faria, Lúcio Cardoso, João Etienne Filho, Autran Dourado, Emílio Moura e Murilo Rubião entre outros. Enfim, muitas pesquisas poderiam ser empreendidas fora dos limites do trabalho que realizamos.



## Referências

## 7 REFERÊNCIAS

### 7.1 REFERÊNCIAS DO AUTOR

#### 7.1.1. Contos publicados em jornais e revistas de 1940 a 1949

RUBIÃO, Murilo. A casa do girassol vermelho. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 26 mar. 1944.

\_\_\_\_\_. A cidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 ago. 1944.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01 de out. 1944.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Cultura*, [s.l.], nov. 1946.

\_\_\_\_\_. A cobra de vidro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 dez. 1947.

\_\_\_\_\_. A lua. [Revista] *Panorama*, Belo Horizonte, nov. 1947.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 jan. 1948a.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1948b.

\_\_\_\_\_. A noiva da casa azul. *O Cruzeiro*, [s.l.], 09 out. 1943.

\_\_\_\_\_. Alfredo. [Revista] *Sombra*, Rio de Janeiro, out. 1943.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Belo Horizonte, 09 jan. 1944.

\_\_\_\_\_. Bárbara. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 12 nov. 1944.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1945.

- \_\_\_\_\_. Cobra de vidro. *Revista Odonto-Literária*, Belo Horizonte, maio 1948.
- \_\_\_\_\_. D. José não era. *Revista Alterosa*. Belo Horizonte, set. 1947.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1948.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Literária Leitura*, Guanabara, set. 1949.
- \_\_\_\_\_. *Elisa*. Belo Horizonte, jun. 1947.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1945.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Esfera*, Rio de Janeiro, ago. 1946.
- \_\_\_\_\_. Elvira e outros mistérios. *Anuário Brasileiro de Literatura de 1942*, [s.l.], jan. 1943.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Jornal Literário Mensagem*, Belo Horizonte, 01 fev. 1940.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 02 set. 1942.
- \_\_\_\_\_. Eunice e as flores amarelas, *Anuário Brasileiro de Literatura de 1940*, [s.l.], out. 1941.
- \_\_\_\_\_. Eunice e as flores amarelas. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, maio 1941.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Roteiro*, São Paulo, 15 jul. 1943.
- \_\_\_\_\_. Juparassu. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 21 jan. 1945.
- \_\_\_\_\_. Margarida e outras reticências. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, jun. 1940.
- \_\_\_\_\_. Mariazinha. [Revista] *Sombra*, Rio de Janeiro, abr. 1943.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Nenhum*, [s.l.], jul. 1947.
- \_\_\_\_\_. Marina, a intangível. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, abr. 1944.
- \_\_\_\_\_. Memórias do contabilista Pedro Inácio. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 17 out. 1943.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Esfera*, [Rio de Janeiro], jun. 1945.
- \_\_\_\_\_. Noêmia e o arco-íris. Belo Horizonte, set. 1945.
- \_\_\_\_\_. O bom amigo Batista. [Revista] *Rio Social*, Rio de Janeiro, abr. 1944a.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 7 maio 1944b.
- \_\_\_\_\_. O edifício. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, set. 1949.
- \_\_\_\_\_. O ex-mágico da Taberna Minhota. [Revista] *Sombra*, Rio de Janeiro, jun. 1943a.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 maio 1949.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 21 nov. 1943b.

- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 28 set. 1944.
- \_\_\_\_\_. O ex-mágico. *Revista do Globo*, [Rio de Janeiro], 10 abr. 1948.
- \_\_\_\_\_. O homem do boné cinzento. *Revista de Minas*, [Belo Horizonte], abr. 1946.
- \_\_\_\_\_. O mundo tem duas faces. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, jul. 1940.
- \_\_\_\_\_. O mundo termina na rua das magnólias. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, ago. 1941.
- \_\_\_\_\_. O outro José Honório. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, maio 1940.
- \_\_\_\_\_. O pirotécnico Zacarias. *O Cruzeiro*, [s.l.], 03 abr. 1943.
- \_\_\_\_\_. Ofélia, meu cachimbo e o mar. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 15 jun. 1943.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Alterosa*. Belo Horizonte, 01 jun. 1944.
- \_\_\_\_\_. Os dois mundos de João Quatorze. [Revista] *Grifo*, [s.l.], out. 1943.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 02 out. 1942.
- \_\_\_\_\_. Os dragões. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 10 ago. 1947a.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O Jornal*, [Rio de Janeiro], 09 nov. 1947b.
- \_\_\_\_\_. Os lábios de Isaurinha. *Revista Alterosa*, [Belo Horizonte], jan. 1944.
- \_\_\_\_\_. Os três nomes de Godofredo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1944.
- \_\_\_\_\_. Reflexões de um zero. *Revista Leitura*, Belo Horizonte, out. 1943.

### 7.1.2 Contos publicados em jornais e revistas de 1950 a 1989

RUBIÃO, Murilo. A casa do girassol vermelho. *Leitura* – publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, n. 24, maio 1984.

- \_\_\_\_\_. A estrela vermelha. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 1 de abr. 1956.
- \_\_\_\_\_. A estrela. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1950
- \_\_\_\_\_. A fila. *Silêncio*. Belo Horizonte, n. 6, abr. 1975.
- \_\_\_\_\_. A flor de vidro. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 29 nov. 1953.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Horizonte*, Belo Horizonte, jun. 1952.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O conto*, Ouro Preto, out. 1979.
- \_\_\_\_\_. A lua. *Revista Pampulha*, Belo Horizonte, dez. 1952.

- \_\_\_\_\_. A noiva da casa azul. *Voz Acadêmica*, Belo Horizonte, ago. 1956.
- \_\_\_\_\_. Aglaia. *Status*, São Paulo, abr. 1983.
- \_\_\_\_\_. Alfredo. *O Saco*, Fortaleza, fev. 1977.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 jul. 1975.
- \_\_\_\_\_. Bárbara. *Capricho*, [s.l.], 1976.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 01 de out. 1950.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 fev. 1978.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 dez. 1975a.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 fev. 1988.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Jornal da Tribuna*, Rio de Janeiro, 8, 9 nov. 1975b. Suplemento da *Tribuna*.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, 1955.
- \_\_\_\_\_. D. José não era. [*Ponta de Lança*], [s.l.], dez. 1987.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Noticiário Cimetal*, Belo Horizonte, ago./set. 1978.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Ovelhas Negras*, Belo Horizonte, n. 4, jan. 1989.
- \_\_\_\_\_. Die Drachen. [s.f.], Frankfurt, 13 mar. 1969.
- \_\_\_\_\_. El edificio. University of Colorado, 1984.
- \_\_\_\_\_ et al. El ex-mago de la Taberna Miñota. *Revista Nacional de Cultura – Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes*, Caracas, out./nov./dez. 1967.
- \_\_\_\_\_. Elisa. *Vogue*, São Paulo, ago.1978.
- \_\_\_\_\_. Epidólia. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 nov. 1973.
- \_\_\_\_\_ et al. *La flor de vidrio*. [s.f.], Caracas, 1983.
- \_\_\_\_\_ et al. Leituras importantes. *Antologia*, Georgetown University. Washington D.C., 14, 16 mar. 1974.
- \_\_\_\_\_. Mariazinha. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 03 fev. 1979.
- \_\_\_\_\_. Marina, a intangível. [s.f.], Belo Horizonte, 18 jun. 1950.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Ele/ela*, [s.l.], maio 1977.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 23 abr. 1952.
- \_\_\_\_\_. Most. *Revue Svitoney Literatury*, [Praga], 1976.

- \_\_\_\_\_. O bloqueio. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 445, p. 6, 15 mar. 1975.
- \_\_\_\_\_. O bom amigo Batista. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 jul. 1957.
- \_\_\_\_\_. O edifício. *Pampulha*, Belo Horizonte, ago./set. 1982.
- \_\_\_\_\_. O ex-mágico da Taberna Minhota, *Crítica*. Belo Horizonte, abr. 1956.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 de fev. 1964.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 nov. 1971.
- \_\_\_\_\_. O homem do boné cinzento. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 11, n. 522, 18 set. 1976.
- \_\_\_\_\_. Ofélia, meu cachimbo e o mar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 maio 1979. *Jornal da Família*.
- \_\_\_\_\_. Os comensais. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 07 set. 1968.
- \_\_\_\_\_. Os dragões. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1953.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Crítica*, Belo Horizonte, 30 ago. 1952.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Planeta*, [s.l.], n. 25, set. 1974.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Zero Hora*, Porto Alegre, 08 mar. 1969. *Caderno de Cultura*.
- \_\_\_\_\_. Petúnia. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 06 set. 1969.
- \_\_\_\_\_. Teleco, el conejito. *Revista Brasil / Cultura*, Buenos Aires, jul. 1981.
- \_\_\_\_\_. The guest. *Latin American Literary Review*, City University of New York, 1988.
- \_\_\_\_\_. The magician from the Minhota Tavern. *The American Poetry Review*, [s.l.], nov./dez. 1978.

### 7.1.3 Publicações póstumas de textos inéditos

RUBIÃO, Murilo. Anotações antigas para contos improváveis. In: SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.). *Minas de Liberdade*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais; Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, 1992. (Edição Comemorativa do Bicentenário do Martírio de Tiradentes).

RUBIÃO, Murilo. As unhas. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1, p. 4-5, nov 1994.

#### 7.1.4 Livros publicados

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

\_\_\_\_\_. *A estrela vermelha*. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1953.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Der feuerwerker Zacarias und andere erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

\_\_\_\_\_. *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974.

\_\_\_\_\_. *O ex-mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

\_\_\_\_\_. *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os dragões e outros contos*. Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965.

\_\_\_\_\_. *The ex-magician and others stories*. New York: Harper & Row, 1979.

#### 7.2 REFERÊNCIAS SOBRE O AUTOR

ALMEIDA, Ana Maria de. O prisioneiro da construção e o prisioneiro do livro. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, 14 fev. 1987. (Especial 2).

ALVES, J. Guimarães. Revelações de um livro novo. *Diário da Tarde*, 12 nov. 1947.

ANDRADE, Vera Lúcia. O leitor na biblioteca. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves. (Orgs.). *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

\_\_\_\_\_. A biblioteca fantástica de Murilo Rubião. In: MIRANDA, Wander Melo. (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

\_\_\_\_\_. As metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998. (Posfácio)

ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, 14 fev. 1987. (Especial 2).

APPEL, Carlos Jorge. O ex-mágico da Taberna Minhota. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 08 nov. 1969.

ARAÚJO, Paulo. Roteiro. *Jornal de Minas*, Belo Horizonte, 10 jun. 1975.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1977. (Prefácio).

\_\_\_\_\_. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário; ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ÁVILA, Affonso. Um mestre do conto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1953.

BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BRUNN, Albert von. Murilo Rubião: uma poética do emudecimento. In: MIRANDA, Wander Melo. (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

CAMPOMIZZI FILHO, José. Os dragões e outros contos. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 02 fev. 1966.

CARVALHO, José Augusto. De Kafka a Rubião. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1947.

CASTELO BRANCO, Wilson. Personagens perdidos no deserto. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1947.

CHAMMA, Foed Castro. O espaço da cabala em "O convidado". *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 03 jan. 1976.

COELHO, Nelly Novaes. Murilo Rubião: do mágico ao fantástico. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 03 jan. 1976.

\_\_\_\_\_. A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, p. 1-4, 14 fev. 1987. (Especial 2).

COSTA VAL, Ana Cristina Pimenta da. *Recepção crítica da obra de Murilo Rubião*. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

COUTINHO, Edilberto. No habló, não estava com nada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1977.

ETIENNE FILHO, João. Convidando uma geração a depor. *O Diário*, Belo Horizonte, 15 jun. 1943.

FIGUEIREDO, Wilson. A estrela vermelha. *Horizonte*, Belo Horizonte, dez. 1953.

FISCHER, Almeida. O mundo fantástico de Murilo Rubião. v. 14, n. 763, p. 6-8, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 maio 1975.

\_\_\_\_\_. Dois níveis para a leitura dos contos de Murilo Rubião. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 682, 27 out. 1979.

FONSECA, Pedro Carlos L. O fantástico no conto brasileiro contemporâneo (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 14, n. 763, p. 6-8, 16 maio 1981.



\_\_\_\_\_. O fantástico no conto brasileiro contemporâneo.(II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 14, n. 764, p. 6-7, 23 maio 1981.

GOLGHER, Isaías. O fantástico muriliano: salvar o homem na sua essência. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.062, p. 5, 21 fev. 1987. (Especial 3).

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

HORTA, Cid Rebelo. Com um pé na terra e outro no país das fadas. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 23 nov. 1947.

LAURIA, Márcio José. O interminável edifício. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, 20 dez. 1975.

LINS, Álvaro. Os novos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1948.

\_\_\_\_\_. O "mágico" lançado ainda mais para a zona de Kafka: os contos de Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos: 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LUCAS, Fábio. Murilo Rubião e a realidade menor. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1954.

\_\_\_\_\_. Realidade e símbolo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.060, p. 11, 07 fev. 1987.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em "O convidado", de Murilo Rubião. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 20, p. 121-130, nov. 1997.

MENDES, Oscar. Dois contistas mineiros. *O Diário*, 4. dez. 1947.

MILLIET, Sérgio. O ex-mágico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1947.

MONTE BRITO. Os cronistas da infirmitude. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1947.

MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: IEB-USP, Giordano, 1995.

MOURÃO, Rui. Um discípulo de Machado. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.062, 21 fev. 1987. (Especial 3). Publicado anteriormente no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 14 jul. 1974.

MURILO Rubião. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).

NUNES, Sandra Regina Chaves. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Marly Amarilha de. A visita do arlequim em Murilo Rubião. *Travessia*. Revista de Literatura Brasileira, Florianópolis: Ed. da UFSC, n. 22, 1º sem. 1991. Curso de Pós-Graduação em literatura brasileira.

\_\_\_\_\_. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia*. Revista de Literatura Brasileira, Florianópolis: Ed. da UFSC, v. 5, n. 12, 1990.

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

PELLEGRINO, Hélio. Espelho dos escritores. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, 14 fev. 1987. (Especial 2). Texto publicado primeiramente na *Revista da Semana*, edição de 23 de janeiro de 1954.

PONTES, Hugo. Trilogia muriliana. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 680, p. 8, 13 out. 1979.

QUINTÃO, Maria do Carmo. Bárbara e o discurso da sedução. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 642, p. 7, 20 jan. 1979.

RAMOS, Maria Luiza. Do fantasma ao fantástico. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 926, 30 jun. 1984.

\_\_\_\_\_. Da fantasia ao fantástico; Mário de Andrade e Murilo Rubião: conversa a três. O nascido do espelho: uma leitura de "O ex-mágico da Taberna Minhota" In: \_\_\_\_\_. *Interfaces: literatura mito inconsciente cognição*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

REIS, R. D. Depoimento. *Hora Presente*, Itabira, out. 1984.

RUBIÃO, Murilo. *O Saco*, Fortaleza, nov. 1976.

\_\_\_\_\_. O fantástico Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1977. (Entrevista).

\_\_\_\_\_. *O Cometa Itabirano*, Itabira, dez. 1981.

SARAIVA, Paulo. O mito de Sísifo e o edifício. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 21, 21 jan. 1967.

SILVA, Antônio Manuel dos Santos. Os espaços da solidão. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1. e 2., 1987, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987. v. 2.

SILVA, Maria Consuelo Santos Ribeiro da. O sentido trágico de Alfredo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 6, 12 jul. 1975.

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

\_\_\_\_\_. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1983. (Prefácio). Publicado primeiramente, com algumas modificações, no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 mar. 1975.

\_\_\_\_\_. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio César Machado. (Orgs.). In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1. e 2., 1987, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987. v. 1. Também foi publicado no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.060, p. 6, 07 fev. 1987. (Especial 1).

TORRES, João Camilo. Dons poéticos de Murilo Rubião. *O Diário*, Belo Horizonte, 15 set. 1965.

UTEZA, Francis. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1,096, p. 8, 19 mar. 1988.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião: a abo(mi)nação do Alfredo ou o Apocalipse da Besta. In: RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (Org.). *Narrativa brasileira contemporânea. Travessia*, Florianópolis: UFSC, n. 22, 1º sem. 1991.

VOGT, Carlos. A construção lógica do absurdo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, p. 4, 14 fev. 1987. (Especial 2).

WALTY, Ivete Lara Camargos. A narrativa: um caminho a percorrer ou a construir. *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 16, n. 14, nov. 1979.

ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo. In: \_\_\_\_\_. *As palavras e os ecos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. Publicado no *Suplemento literário do Minas Gerais*, v. 22, n. 1.061, Belo Horizonte, 14 fev. 1987. (Especial 2).

### 7.3 REFERÊNCIAS GERAIS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3. ed. aum. Coimbra: Almedina, 1973.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979. 2v.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. (Orgs.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALZAC, Honoré de. O pai Goriot. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 1989. v. 4.

BAUDELAIRE. *As flores do mal*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BÍBLIA SAGRADA. 79. ed. São Paulo: Ave Maria, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Os espelhos. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. *O livro de areia*. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.

BORNHEIM, Gerd A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática/URGS, 1965.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia grega*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 3.

BRUNEL, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Colin, 1974.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Ed. UnB, 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil. s.d. (Coleção Enciclopédia).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 4. ed. Labor: Barcelona, 1981.

CITATI, Pietro. *Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *O bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

COUVREUR, Catherine. Les motifs du doublé. In: \_\_\_\_\_. *Le double*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

DIEL, Paul. *Los símbolos de la Biblia: la universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *L'Imaginaire du changement: conversions, modifications, métamorphoses*. Bordeaux: Presses Universitaires, 1985. v. 2.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamázovi*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. (Os imortais da literatura universal, v. 1).

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *A fé do sapateiro*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *Dioses, diosas y mitos de la Creación*. Buenos Aires: Megalópolis, 1977. v. 1. (De los primitivos al zen).

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama, 1979.

\_\_\_\_\_. *La serpiente*. Buenos Aires: Emecé, 1981.

\_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo (Orgs.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial. Após-guerra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 10.

FRANZ, Marie Louise von. *Alquimia: introdução ao simbolismo e à psicologia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

FRAZER, James George. *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de cultura económica, 1994.

FREUD, Sigmund. La cabeza de Medusa. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. v. 3.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Madrid: Alianza Editorial, [19--].

\_\_\_\_\_. Lo siniestro. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

\_\_\_\_\_. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GÊNIOS da pintura. Da renascença ao romantismo. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v. 2.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990. (Colección Autores, textos y temas / Hermeneusis, 7).

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

\_\_\_\_\_. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOIMARD, Jacques; STRAGLIATI, Roland. Le thème du double. In: TROUBETZKOY, Vladimir. (Org.). *La figure du double*. Paris: Didier Erudition, 1995. (Collection Questions comparatistes).

GUIOMAR, Michel. Le double. In: \_\_\_\_\_. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1988.

HOFFMANN, E.T.A. *O castelo mal-assombrado*. São Paulo: Global, 1985.

\_\_\_\_\_. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Teatro Vivo).

JUNG, C.G. *Mysterium Coniunctionis*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 1985. v. 14/1.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação*. 4. ed. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 1999. v. 5.

\_\_\_\_\_. *Psicologia e alquimia*. 4. ed. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 1990. v. 12.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 2000. v. 9/1.

\_\_\_\_\_. *O símbolo da transformação na missa*. Petrópolis: Vozes, 1985. v. 11/3.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

\_\_\_\_\_. *O eu e o inconsciente*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 7/2.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. *O castelo*. São Paulo: Nova Época, [19--].

\_\_\_\_\_. *O processo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1967. 2v.

KELLER, Gottfried; CHAMISSO, Adelbert von. *Três novelas alemãs*. São Paulo: Boa Leitura, [19--].

MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 1 e 2.

MAUPASSANT, Guy de. *Bola de sebo e outros contos*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

\_\_\_\_\_. *Contos fantásticos: O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

\_\_\_\_\_. *Madame Hermet e outros contos fantásticos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999. Edição bilíngüe.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. 9. tirage. Paris: Librairie José Corti, 1995.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em "O convidado", de Murilo Rubião. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 20, nov. 1997.

\_\_\_\_\_. *As faces do duplo na literatura*. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. (Ensaio – PPGLT, UFRGS, n. 15 ).

\_\_\_\_\_. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória das Letras, 11).

MELQUIOR- BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, 1994.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1995.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

\_\_\_\_\_. *A linguagem das cem flores*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PLATÃO. *Diálogos I: Mênon. Banquete. Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]a. (Coleção Universidade).

\_\_\_\_\_. *Diálogos III: A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]b. (Coleção Universidade).

\_\_\_\_\_. *Timeu e Critias ou A Atlântida*. São Paulo: Hemus, 1981.

POE, Edgar A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

RANK, Otto. *O duplo*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Coed; Brasília, 1939.

\_\_\_\_\_. *El mito del nacimiento del heroe*. Buenos Aires: Padios, [19--].

RICHTER, Anne. Les metamorphoses du double. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Histoires de doubles: d'Hoffmann à Cortazar*. Bruxelles: Complexe, 1995.

ROLA, Stanislas Klossowski de. *Alquimia*. Madrid: Del Prado, 1996. (Coleção Mitos. Deuses. Mistérios).

ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo: o museu hermético*. Köln: Taschen, 1997.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. São Paulo: Pensamento, 1980.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O pequeno príncipe*. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Situações I*. Lisboa: Europa-América, 1968.

\_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Ed. UFG, 2002.

STEVENSON, Robert Louis. *O doutor Jekyll e o monstro e outros contos*. São Paulo: Paulinas, 1968.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. (Literatura Brasileira Contemporânea, v. 12).

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.



# Anexo A

## **Poemas**

## ANEXO A – POEMAS\*

### SUMÁRIO

1. Ausencia
2. Poema

---

\* Como já foi mencionado, os textos esparsos e inéditos de Murilo Rubião só puderam constar em anexo graças à autorização de sua sobrinha Sílvia Rubião, que nos fez conhecer a vontade expressa em vida pelo autor de que não poderiam ser publicados. Além disso, como no acervo não é permitido fazer cópias, este material foi gravado em fitas e, posteriormente, cotejado com os originais. Devido a essa dificuldade, alguns lapsos podem ter ocorrido. Não atualizamos a ortografia desses textos e nem corrigimos eventuais lapsos ortográficos ou de impressão.

## Ausencia

Para que fugir si me acompanhará sempre a minha sombra?  
si nunca encontrarei na solidão dos caminhos o silêncio!  
Por todos os lugares, em toda a minha inutil existência  
o éco da minha voz, a tortura do meu pensamento,  
estarão onde eu fôr, mostrando-me o passado de que não posso fugir.  
Verei nos lírios entornados á beira das estradas  
a imagem de duas brancas mãos que um dia me acariciaram;  
sentirei no crepúsculo sanguíneo das tardes exangues  
os lábios que me sussurravam ao ouvido,  
os lábios que não cansava de beijar.  
Em tudo que eu pensar, em tudo que pousar meus olhos,  
verei projetado, como uma sombra enorme,  
a cobrir o meu corpo cansado de caminhar  
um rosto de mulher, o rosto de minha amada!  
E na tortura de alcançá-la nos meus sonhos impossíveis  
eu a procurarei nos astros, na tranquilidade dos campos;  
buscarei com os braços fatigados a sua visão fugidia...  
E encontrarei apenas a minha voz angustiada,  
os meus olhos extenuados pela procura da luz perdida,  
a recordação pungente de um sentimento sempre revivido,  
a minha dor imensa cobrindo as estradas  
cheias de lírios, de silêncio, de luar...

(*Revista Tentativa*, Belo Horizonte, n. 8, nov. 1939.)

## Poema

Se viajar, não voltarei mais.  
Deixarei os ciprestes,  
esquecerei os olhos azuis.  
As crianças que brincaram,  
que se consumiram no tempo,  
ficarão sozinhas no meu coração.

Haverá um principio de ternura,  
uma saudade de folhas cortadas,  
de recortes de jornais velhos.

Esconderei meu rosto na chuva –  
os pés molhados, as uvas maduras,  
os olhos muito abertos,  
esperando lagrimas, sortilegios,  
truques de saudade.  
Saudade de um gato e de uma mulher.

Não voltarei mais, nem me esquecerei.  
Os olhos de um gato, fim de estrada,  
a mulher se decompondo num sorriso.

Fim de estrada, morte para quem viajou;  
morte para os sinos das igrejas novas,  
para os noivos que seguiram alegres.  
Meu coração se encherá de crianças tristes,  
de velhas estampas, de gestos humildes.

*(Folha de Minas, Belo Horizonte, 07 jan. 1945.)*

Anexo B

**Crônicas**

## ANEXO B – CRÔNICAS

### SUMÁRIO

1. Bello Horizonte
2. Roteiro Lírico de Bello Horizonte
3. Olhos D'água
4. A minha Praça da Liberdade
5. Procura-se um pharao
6. Maria, da família dos monstros
7. Ladrões mineiros
8. Inácia não era um chuchu
9. Og os dois olhos de Amelinha
10. A arte de conquistar as mulheres
11. Mariazinha não voltou
12. Carta a Luzia
13. Os foguetes virão depois
14. Memórias de um calígrafo
15. Confidências de Natal
16. Cordisburgo

## Bello Horizonte\*

[1]

Bello Horizonte cresceu...

Cresceu tanto que a vista cansada do bello-horizontino de dez annos atraz não se acostuma ao progresso de sua cidade [,] teima em vel-a com pessimismo de fazer inveja ao prof. Anibal Mattos...

– “Bello Horizonte não tem dinheiro, não conhece diversões[,] seu povo é esquisito e vive se incomodando com a vida alheia... Não tem nada... Nem verduras... o Mercado é uma decoração infeliz...”

Mas apesar de tudo Bello Horizonte continua a crescer... Nos bairros novos, onde os stylos se misturam endiabradamente... Stylo “mourisco”, “colonial”, “missões”, “americano”, “mexicano”, “itabirense” e até “grego”... variedades criadas pelos architectos locaes, como o stylo “sylvestre”: uma miscellania de todos os stylos possiveis, completados por escadas imitando arvores e cipós...

2

As ruas foram asfaltadas, fizeram até um lago cheio de christosomos na Pampulha, porém, no meio dos arranha-céus que vão aparecendo na avenida (O Ibaté e O Rex são os edificios mais magros do Brasil!). – o stylo “manuelino” do Conselho Deliberativo permanece inalterado. E ninguém sabe que é manuelino. Por seu stylo...

No entanto todo mundo lá fora pensa que Bello Horizonte é apenas a cidade onde as mulheres costumam virar homens e os ladrões roubar pernas de borracha a incautos aleijados. Nem ao menos pensam na nossa desventura, sabendo que as mulheres aqui são escassas que cada uma que vira homem torna desiludidos quinze prováveis candidatos ao matrimônio. Não se lembram que um larápio que furta uma perna de borracha terá muitas noites de preocupação por não saber como utilizá-la,

3

E as magnólias?

Falou-se tanto em magnólias quando Bello Horizonte era ainda uma cidadezinha do interior visitada constantemente por intelectuais do Rio, em busca de bons ares. Ou de “ares” de dinheiro... Tudo aqui vivia de “ar”. Até de “ar” mineiro. Tão difícil de ser explicado e enxergado.

E as magnólias?

A capital que escutava os palpites políticos no “Bar do Ponto” (esse “Bar do Ponto” que hoje é “rôtisserie” e ninguém sabe o que é – nunca houve disso por aqui) – cresceu demais...

A vida é vertiginosa nas suas ruas, os prédios subiram muito ninguém tem tempo para sentir o odor das magnólias.

Os que podiam nos dar noticias dellas – os literatos estaduais que nos visitavam – andam preocupados com o dinheiro que todos nós pensávamos está nas mãos do coronel Izidoro Cordeiro...

4

Bello Horizonte já é cidade de turismo... Seus moradores não tem mais medo dos “estrangeiros” de outros estados que aqui, aportam. Porque já existe alguma cousa, nesta cidade, cuja história o prof. Abílio Barreto começa sentir comprida demais...

---

\* As crônicas foram recortadas dos jornais e revistas em que foram publicadas e há várias palavras acrescentadas ou corrigidas com caneta.

Já se pode dar um “cavaco” com os turistas sem receio – como em tempos idos – de que eles tenham vindo buscar remédio para o pulmão ou venham fugidos da polícia federal...

5

As “escolas” de samba da pedreira foram esquecidas. O pai de Popó tirou dinheiro na loteria. Popó virou granfino e não faz mais sambas. Bebe – envez da “caninha” bem mineira – whisky, como qualquer cidadão federal.

O “pirolito” da Praça Sete de um anacronismo difícil de ser explicado. Os “novos” da cidade chegam até o cúmulo de chamal-o obelisco.

Com a displicência de quem ignora que ali os destinos do Brasil foram traçados várias vezes, nos discursos inflamados dos revolucionários de 30. Tão inflamados que chegaram a incendiar um jornal do prof. Alberto Deodato!

7

Mas na praça da liberdade os cidadãos de cor perderam a liberdade.

Nos bons tempos eles passeavam de um lado e os *brancos* de outro. Porém naquela época não se namorava na praça. Era só “flirt”. Quando apareceram os namorados, os brancos passaram para o lado dos pretos, deixando o seu para os pares de pombinhos. Ninguém sabe para onde foram os negros e a praça da liberdade perdeu a sua “cor local”.

As caras invariáveis que apareciam por lá: estudantes à espera de diploma, moças “taludas” que não acreditavam em casamento, desapareceram.

Deram lugar a ginásios barulhentos e a “franguinhas” “made in” “Minas Tênis Clube”...

8

No parque municipal, os fotógrafos – ainda são os mesmos da fundação da cidade – sonham com fregueses do interior e moradores de certa rua que a União dos Proprietários quer por força transformar em recanto de amores “platonicos”...

9

Mas nem tudo está perdido... Nem sempre as tradições de cidade nova, como a nossa, morrem com a rapidez do progresso.

A Academia Mineira de Letras continua respeitável e imutável, cultuando com amor a mesma aparência que tinha na fundação. Nunca se reúne[,] não dá posse a membros novos. (Talvez saiba que elementos novos costumam ser inimigos da tradição).

Continua numa sede hipotética que já esteve em todos os lugares imagináveis, sem que ninguém soubesse. Mas a ignorância de sua existência pelo público lhe faz bem. E ela quer apenas sossego e o prof. Anibal Matos para seu presidente...

10

Bello Horizonte progride espantosamente...

Tem até uma feira permanente de “amostras”. (Ah! descobri! os pretos estão agora na Praça da Lagoinha.) Mas esse progresso não é fortuito. Tem seus obreiros. Todos os prefeitos que passaram pela administração municipal deixaram alguma contribuição. Houve até um que não contente em melhorar materialmente a cidade, quis educar os contribuintes, inundando as paredes da Prefeitura com este aviso: “É favor tirar o chapéu”. O que trouxe grandes dificuldades para as administrações posteriores, que se sentiram na obrigação de ensinar a ler os contribuintes...

Há outros obreiros do progresso da cidade: o sr. Vicente Risola – não se sabe, porque “inimigo n. 1” dos proprietários de casas de aluguel – decretou que



todo mundo podia ter casa própria, escrevendo assim, a história do mais belo bairro da Capital.

Agora a cidade tem novo prefeito. Um médico que possui o nome mais complicado do Brasil e que, mandando asfaltar a avenida, mostrou acreditar mais no progresso do que no calor.

11

Mas... E as magnólias? O horizonte belo que deu nome à cidade? Os jardins cheios de rosas, tão decantados pelos poetas municipais, estaduais e federais?

O bello-horizontino tem pressa. Não lhe sobra tempo para ser poeta como antigamente. Hoje a vida é dura nesta Capital. Cheia de mentiras e que até dizem não ser a única cidade de ruas bem traçadas do mundo...

Bello Horizonte cresceu... Cresceu tanto que o Zé dos lotes já não consegue ser mais dono da metade da capital...

Dos andares superiores dos altos prédios não é mais possível sentir o odor das magnólias...

E os que vão apressados pelas ruas não podem trazer os olhos fitos nos crepúsculos maravilhosos se estendendo por detrás dessa Barroca que já não existe mais.

É preciso correr, trabalhar, porque não há lugar na cidade para os ociosos. Depois, o bairro, o de Lourdes, ainda não foi pago à Caixa Econômica...

*(Revista Belo Horizonte, ago. 1940.)*

## Roteiro Lírico de Bello Horizonte

[1]

Quase que há silêncio nas ruas semi-adormecidas de Bello Horizonte.

Quase que há namorados encostados nos muros e nas árvores.

Não. Há namorados nos portões, por toda parte.

As frases trocadas são as mesmas. Do casal de pretos retintos, do estudante ingênuo ou do pretensiosamente cínico.

Todos namoram do mesmo jeito, cometem os mesmos erros de astronomia, soltam inconscientemente os mesmos e surrados trechos de “Romeu e Julieta”. Até os beijos têm o mesmo barulho...

Não. Há silêncio nas ruas semi-adormecidas de Bello Horizonte.

2

Noites bonitas, noites feias, odores de magnólias, de damas-da-noite, de jasmims, de rosas...

Nas praças da Liberdade, Raul Soares, Rio Branco, Ruy Barbosa, João Pessoa, Lagoinha, nas praças da República e dos Amores (há tantas em Bello Horizonte!)... sempre o amor... Funcionários, estudantes, soldados, semi-casados, casados, granfinos, operários... Todos amam, todos choram, todos riem...

3

Que cousa grandiosa, o amor!

Hoje namoro, amanhã o noivado, o casamento, os filhos...

Aumenta a população da cidade, (o cidadão do Censo Municipal fica pasmado); o sujeito que casou passa a andar mal vestido, a xingar as companhias de bonde, de ônibus, o açougueiro, o diabo... Acha insípido o casamento... esqueceu-se da poesia, do namoro, do noivado... E vive clamando contra a polícia que não se importa com os pares de pombinhos abraçados nos ônibus, nos bondes, nos cinemas, no escuro, no claro...

É por isso que há tantos apologistas do namoro. Do namoro cheio de mentiras, cheio de promessas irrealizáveis, sem nenhum dos tristes encantos do matrimônio.

Que amem os namorados! Que aproveitem as mentiras! enquanto ignorem que um insípido quilo de manteiga custa doze mil reis!

Apenas três entradas de cinema!

Três entradas de cinema, sexta-feira, estréia de fita no “Brasil”, cheio de pequenas bonitas...

4

Ah! sexta-feira, estréia de fita no “Brasil”!

Antigamente o cinema número um era, o “Odeon”. (Não fique triste, velho saudosista. Você ainda tem o direito de olhar para as pequenas bonitas que entram no “Brasil”. Se elas não olharem para você, por lhe acharem feio e velho, console-se lembrando daquela pequena de olhos castanhos que você levava ao velho “Odeon”. Porque há sempre na vida da gente uma pequena de olhos castanhos. Deixe de olhar com olhos maus para os moços de hoje, que você também causou inveja aos velhos de seu tempo. Lembre-se da pequena de olhos castanhos... sem pessimismos, fingindo não saber que hoje ela tem cinco filhos e que foi uma delas que virou – agora mesmo – a cara, fugindo a seu olhar insistente.

Mas, antigamente o cinema número um era o “Odeon”... depois veio o “Gloria” com estréia de gala, fita de John Gilbert...

(Ninguém se lembra mais de John Gilbert e todos ainda amam Greta Garbo...)

A fita contava cousas da grande guerra... muita gente chorou... as mulheres com cuidado, por causa da maquilagem; os homens uns por causa dos outros.

Porém o “Gloria” resistiu ao pranto desses espectadores e, hoje, enquanto a “blitzkrieg” ameaça a velha Albion, ele oferece matinés diárias a seus freqüentadores; emprestando um ar de vagabundagem a esta cidade onde ninguém ganha dinheiro.

5

Agora o cinema elegante é o “Brasil”. Moças bonitas, todos os casais chiques da cidade, rapazinhos imberbes, “franguinhas” salientes...

Está acabando a primeira sessão... A maledicência do bello-horizontino expandindo-se à larga na avenida:

– Olha aquela pequena com aquele rapaz... ela não era noiva de fulano? Vá a gente acreditar em mulheres de hoje...

– Que vestido espalhafatoso! (o comentário agora é de uma velha gorda que traz uma pluma de dez metros na cabeça).

– Olha o chapéu daquela pequena de amarelo! É ter muita coragem e sair assim na rua!

6

Todavia aos domingos iremos à avenida, à Praça da Liberdade, dançaremos no Diretório, na União Universitária, no Minas Tennis, podemos até espiar a fonte luminosa da Praça Raul Soares...

Mas não convém absolutamente que nos aproximemos do Automovel Club. Porque lá encontraremos quase todas as luzes apagadas. E se encontrá-lo excessivamente iluminado pior para você.

(*Revista Belo Horizonte*, nov. 1940.)

## Olhos D'água

No [Não] faço a menor idéia nem sei se alguém possa me dizer onde fica a vila de Olhos D'água.

Dela consta-me apenas, que não possui estrada de ferro e até há poucos dias não conhecia as de rodagem...

Por longos anos, Olhos D'água – cujo nome dá impressão de ter uma tristeza – viveu longe do interior de Minas, sem nada saber o que se passava no resto do mundo. Os jornais lá chegavam com atraso de meses, levados por um carteiro-filósofo que, montado num pachorrento burrico, rumava, semestralmente, para a vila, levando na sua sacola mais filosofia do que correspondência. E assim mesmo, os poucos periódicos que chegavam a Olhos D'água eram, na maioria, destinados ao Zé da venda, que os utilizava mais nos embrulhos do que na leitura.

De vez em quando o Zé da Venda dava com os olhos numa “manchete”: “estourou a guerra na Europa”. E contava tudo, que lera, em seguida, aos seus nunca apressados fregueses.

Então as conversas na venda e na farmácia – o farmacéutico também ficava ao par das notícias por outro exemplar do jornal – se animava entre os fregueses, divididos em partidários de uma facção e outra.

Mas não se saltavam [exaltavam] demais. No [Não] iam tão longe de pensar que aquela guerra podia mudar a feição dos continentes nem que estavam morrendo milhares de crianças e mulheres, vítimas de bombardeios aéreos. Somente porque Olhos D'água está muito longe da Europa. e os seus habitantes até desconfiam que não existe o resto do mundo (os jornais mentem tanto!).

Depois, na hora em que estão recebendo a notícia, pode ser que a guerra já tenha se acabado. Os jornais lá chegam com seis meses de atraso!

2

Tudo em Olhos D'água é diferente dos lugares que conhecemos.

Lá ninguém tem pressa, ninguém acredita que tempo é dinheiro.

Tudo é calmo nas suas ruas tortuosas e sem calçamento.

Isolados, sem notícias do que se passa nos centros civilizados, os seus habitantes possuem relativa felicidade. Não trabalham muito, não pensam muito, nada os leva aos extremos.

Também para que? o dinheiro que circula é pouco. Não daria para enriquecer ninguém. Os livros são raros e as notícias que eles têm na vida lhes são dadas apenas pelos seus pequeninos dramas cotidianos. Nada sabem das grandes tragédias, das grandes angustias que o excesso do progresso deu ao homem contemporâneo. Não conhecem as misérias que nascem da luta pela existência nos grandes centros.

3

A única coisa que fazia com que a felicidade dos seres que vivem em Olhos D'água não fosse completa era acharem que o paraíso estava localizado nas grandes cidades. Nos grandes centros, onde existem luz elétrica, bondes e outras grandes conquistas do mundo moderno. Mas isso eles não podiam evitar. E ofício do homem pensar que a ventura está sempre em outro lugar, nunca onde ela está.

Sei que o pensamento é velho e bastante repetido pelos filósofos e poetas. Contudo, nem por isso, deixa de ser verdadeiro. Pelo contrario, traz a marca da veracidade que caracteriza todos os lugares communs. (Dizendo isto cometi outro lugar commum [,] poderão dizer os leitores [,] que os leitores e os lugares communs

vão todos para o diabo! Eu e o povo de Olhos D'água não temos muito tempo para perder com minúcias, já que o perdemos demasiado com a vida).

4

Agora, por um telegrama estampado em “Folha de Minas”, ficamos sabendo de duas grandes infelicidades de Olhos D'água, que lá existem telégrafos e que os seus habitantes vão conhecer o automóvel na inauguração de sua primeira rodovia.

Imagino como será esse melancólico acontecimento. Nesse dia, certamente será feriado na vila [vila], todo mundo vestirá sua fatiote de domingo e virá para a beira da estrada, onde com foguetes e discursos será recebida uma das grandes desgraças do homem contemporâneo. O orador, cheio de termos pedantes e pernósticos e de frases poucas (característicos gerais de todos os discursos já feitos pelo homem ou ainda por se fazerem) dirá enfaticamente:

“Povo de Olhos D'água”.

“Na alegria deve estar, neste momento histórico, em todos os vossos corações. Por que de agora em diante, o nosso município vai conhecer uma nova estrada de rodagem, os grandes benefícios do progresso e da riqueza.”

Dirá que o município vai ficar rico, que toda a população da vila será contemplada com o novo melhoramento.

Naturalmente não explicará que com isso haverá desastres, que a vida subirá de custo com a exportação, que todos terão de se estafar no trabalho, cheio de saudade dos tempos em que, para se alimentar em Olhos D'água, bastava usar a bocca.

E, em todo esse quadro desolador, que será esse grande dia na vila, apenas o carreiro, comparando o automóvel a seu tosco carro de boi, sorrirá superiormente: “nunca cantará, numa volta de serra, atulhado de milho!”...

5

Também haverá cenas humorísticas.

Capiaus com medo do automóvel que se lhes afigurará como uma invenção do diabo.

Talvez até se repitam os episódios “dramáticos” passados numa vila do Norte de Minas, ao contemplar pela primeira vez o aeroplano.

O fato me foi contado por um matuto que, cheio de grave seriedade, me relatou o pavor de todos seus conterrâneos quando viram aquele pássaro, metálico e enorme, passando por cima de suas cabeças.

E o terror foi tão grande – pois era crença geral que aquilo era o fim do mundo – que homens e mulheres se puseram a rezar ou a correr desabaladamente pelas ruas.

A tragédia culminou quando um homem que padecia há muitos anos de “nó nas tripas” chegou [ficou] completamente curado. Isto é, o “nó” foi desmanchado pelo susto.

– Para o sr ver “come o medo teve bravo lá na vila” – terminou o meu informante – basta dizer que a mulher de um roceiro que esperava um menino para “daí a um mês”, teve, de repente dois, em vez do único esperado...

6

Minha pobre vila de Olhos D'água! quando você conhecer essa “machina” infernal, chamada automóvel, passará a ser conhecida como vila dos Olhos Rasos D'água.

Todas suas coisas boas se perderão até a moral de seus habitantes será atingida.

Você vai conhecer através, de esse veículo, vários instrumentos de suplicio.

Instrução que nos dá preceitos filosóficos que só servem para nos por ainda em dúvida quando a verdades singelas e eternas; o rádio que enche a gente de más notícias, e anúncios enfadonhos e nunca toca a música que a gente deseja; o jornal do dia que nos põe ao corrente da miséria de todo o globo.

Conhecerá até hoje “golpes de baratinha”. Não é necessário que eu lhe explique sim der. A suas lindas pequenas, cheias de sacanivés que é a máscara de toda a mulher, se encarregarão de aprender com facilidade os encantos desse “metié”.

Até seus bailes onde doces e românticas violas executavam delicadas valsas, serão transformados. A vitrola e o rádio ensinaram a seus habitantes o trepidante e selvagem “swing”.

7

Mas não fiquem tristes meus amigos de Olhos D’água. Tinha que acontecer essa desgraça. O progresso se alcançaria um dia.

Além disso, resta-lhes o consolo de saber agora, que nós, habitantes das capitais também somos infelizes que aqui não é o paraíso que vocês imaginavam.

Há ainda esperança em alguma coisa. Nem tudo está perdido. Em breve vocês conhecerão o cinema americano e romances de M.L Bely, que lhes mostrarão existir muita possibilidade no mundo, de tudo acabar bem.

Isto é em casamento. Ou acabar mal, não importa. Sempre o vilão será morto a tiros, por revolveres que são verdadeiras metralhadoras.

Depois... “ora bolas” meus! melancolia não resolve. Aprendam o “swing”, falem na gíria e “metam os peitos”! a vida é “isso” mesmo...

(*Revista Belo Horizonte*, jan. 1941.)

## A minha Praça da Liberdade

Bello Horizonte de ruas largas de melancólicas magnólias; de “footings” de dias marcados e de caras invariáveis...

Bello Horizonte da praça Raul Soares com música e fonte luminosa às quintas e domingos...

Bello Horizonte da Praça da Liberdade, onde o busto do velho Pedro II “Espera a justiça de Deus na voz da história”... (como ele não deve estar cansado de esperar e de ouvir “conversas moles” de namorados).

A Praça da Liberdade que me entenece há dêsseis anos, com as mesmas palmeiras, os mesmos sortilégios...

Apenas radiações de namorados, nas repetições deliciosas de enfadonhas histórias sentimentais...

Talvez agora os meus suspiros venham da idade e a inveja da cadência sentimental que os anos me impõem. Ou de um romance que a vida não aceito...

Nada disso importa a praça, cheia de rosas, de “branquinhas” que também diziam ser flores e de futuros bacharéis que não desejam ser nada.

Quanta melancolia de horários quanto desejo inútil!

Se eu fosse Deus mandaria para todos os relógios da cidade, menos o do Conselho Deliberativo, que já está parado, e suprimiria da semana as quintas e domingos.

Poderiam, então dizer que era rabugice de um Deus nascido velho. Com tudo, eu que sou independente e não ligo para a opinião da plebe, não me importaria com esse juízo apressado e mandaria chamar, na União Universitária Mineira, o Manuel Luis Martins Vieira e lhe diria: – “mane” tome conta desta “joça”. Teríamos então 365 dias de festa nos anos comuns e mais um nos anos bissestos.

2

O leitor que por acaso estiver lendo esta crônica e, por um acaso, ainda mais doloroso, não conhecer o Mané Luis você, ignora o que esteja perdendo. Porém fique sabendo: o Mane é um cidadão muito importante que promove metade das festas de Bello Horizonte e nunca deixa de comparecer a outra metade. Não sei se você, caro leitor, ficou sabendo quem é ele. Por isso explico mais:

O mane é uma espécie de relógio (1 o relógio mais certo da cidade. Que lhe indica com segurança onde você pode dançar em qualquer dia da semana ou do ano, com antecedência de meses).

Sim, mesmo com essa explicação, você ainda não me entendeu, (lamento a sua burrice) procure qualquer moça da capital que ela lhe dirá: -O Mane? é aquele da praça... é aquele do Minas, da União... o Mane? Ora bolas! é aquele das festas!...

Y pode estar certo que ela lhe disse tudo nessas palavras. Porque Mane é aquele mesmo das festas.

3

Bello Horizonte da igreja de S. José de estilo gótico, da igreja de lourdes que também é gótica e que são tão diferentes uma da outra! mas a verdade não importa porque as beatas estão rezando pelas moças que estão pecando na Avenida. Talvez não estejam rezando, mas pensando com inveja nos pecados das “meninas”.

Belo Horizonte, cidade das mentiras.

Das mentiras que vão aos jornais e tomam... de verdade.

“Um cidadão do interior, a conselho de um gaiato, foi à delegacia de policia a fazer sua “fezinha no galo” e a ave lhe rendeu apenas um rabo... de foguete.

Outro não vendia galos mas perus.

Vendia de tarde, à noite pulava o muro do comprador, assobiava e o peru, que era ensinado, vinha outra vez para seus braços. Acontece que esse quase descobrir do moto-contínuo, caiu na asneira de vender a ave numa “república” de estudantes.

De noite cansou de assobiar. Os estudantes, gente de extrema impaciência – que só não tem pressa de casar – já tinham devorado o pobre animalzinho. E lá foi o desolado vendedor de perus queixar, entre lágrimas, na primeira delegacia que encontrou.

4

Não! se eu fosse Deus, sabe o que eu fazia? decretava feriado para o ano inteiro e o “footing” obrigatório todos os dias na praça da liberdade. Em seguida deixava de ser Deus, poria meu “azulão” de domingo e “ripava” para lá.

Se em meio ao caminho encontra-se o Mario Lobo, tanto melhor. Perderia alguns minutos, provando a ele que existe uma praça chamada liberdade, que era dia de “footing”, que lá encontraríamos uma porção de pequenas bonitas mas economizaria uns duzentos do bonde, indo no importante “Packard” dos lobos.

Se encontra-se também o Silvinho Resende, o Caetano Mancini, o Elcio Pitangy, o João Emilio, o José Aurélio, o Paulo Batista, o Marcos Guimarães, o Chico Lins, seria a mesma coisa. Porém, sim “topa-se” com Oswaldo “português”, juro que iria a pé!...

5

Na praça enquanto havia Raulzinho Castilho, com duas coxas à guisa de braços: Você seu Renato que é agora o rapaz mais sério da cidade (2): o galeria. Que ama as “balzaquianas” e é o proprietário da flora “Galery”: o Paulo de Campos que também é Guimarães e já foi atendente do exercito de salvação (3); o Cleber e Renato Azeredo, que não andaram comigo por sólidas razões (4)... o Amarante, o Gravinha, o Sabino Rabelo, o Sebastião, o Sidney, o Betinho, o Décio Rocha, o Borba, o Helio Pimentel, o Foca, o Cristiano “comprido”, os Bicalhos, o Geraldo, o Humberto Soares, o Alvaro Chaves: o Toninho Sabino e o Ruy Miarnnda que estão olhando para uma pequenas que é dos dois e não é de ninguém...

Você Alvarez, que me contaria boas piadas e me daria noticias de um “néctar” que só nos dois sabemos apreciar...

Depois de conversar com todos os conhecidos iria andar com o Fernando Sabino que é recordista de natação, que tem um bom livro de contos para publicar e uma ... (a censura cortou o resto).

6

Muitas das moças eu não conheceria, a pesar de conhecê-las todas de vista e muitas de nome.

Porém o Fernando me ajudaria!

– Olha a “mangabinha”, como está linda!

Quem passou agora foi a Marilu Machado. Parece estar dizendo; “eu alegre qualquer ambiente”... e alegre mesmo!

Agora, foram Ângela e Arminda Soares que passaram. Letícia ficou no Rio. Não importa um dia voltará.

Sinto que falta qualquer coisa na praça.

Deve ser a Thais Pires que no Rio ou em Belo Horizonte sempre faz falta nos lugares onde não está.

Levando, velho amigo: Se eu tivesse, como aquela poeta, “cinco mil pernas” correria com todas elas atrás dessas pequenas.



Porém o desfile continua ante os meus olhos- Marilu Álvares, Maria Augusta, Ruth Miranda, Júnia Lima, Rosa Gonzaga, Maria Gema, Niza Resende, Carminha, Ruth Brandão, as três cariocas, Helena “biscoitinho”, Lucia Maria: a turquinha que tem os olhos mais bonitos do mundo; Carminha(loura), Eva, Eulália, Ismênia e Vivia Soares, Maria do Carmo Drumont, Maria Ignez Bolívar, Maria Helena Barreto, Maria Elisa, Heloisa (que é linda e não olha para ninguém); Beatriz “das Tranças” (que não sente vontade de morrer, enforcado nelas? – mas cuidado com o Mario que ele é fortíssimo); Rosalva (que já não tem mais tranças); Maria do Carmo e Eunice Lobo, Mario, Lucia Melo, Moema Matos, Maria Helena Rezende Costa e irmãs, Maria Antonieta (a chinesinha) e tantas outras.

Ai! se eu tivesse cinco mil pernas...

7

Tudo isto é o seu também... tudo isto é praça. A praça aristocrática e “grão fina” que expulsou os dignos cidadãos de cor de um dos passeios para cede-los aos quase felizes pares de namorados...

A praça democrática, onde Lucia e Helena Valadares passeiam, cheias de simplicidade, derramando pelos canteiros entornados de rosas a simpatia dos seus sorrisos. Esquecidas das etiquetas de mau gosto. Lembrando-se apenas que a praça é de todos, que nela (não sendo cidadãos de cor, todos os risos se confundem em honra do deus amor).

Não, caro leitor, o seu juízo é muito precipitado. Acredite você, ou não, eu sei admirar a beleza e a simplicidade, abstraindo-me dos elogios convencionais ou interessados.

Boa, pipocas! eu não lhe devo nenhuma satisfação, maligno leitor. Se você fizer juízo mau a meu respeito eu lhe mando lamber sabão!

Encontraria ainda a turma do basket: o Fabio, o Rui e o Nilton, que são de uma e de outra família: aos Barbosas Melo e a grande família do América; o Tião”, que ama as “franguinhas” e odeia o “batente”, o Murilo “grego” Zé Aurélio, o basquá, o Marcos Andrada...

Depois apareceria a turma dos intelectuais: Alphonsus filho de (Avec); Osidy, Olair (também Avec); Olcíbio que é doutor, o Auto, o Bitencurth, o Walters; o Abilinho que não fez parte da “centro de Catagüazes”...

“Toparia” a velha guarda: Zetena, D’artagnan, Zé Bicalho (persistindo num só estribilho: vamos embora, gente?); Paulo Cirne que não é Paulo 31 nem anda descalço em muros eixados de cacos de vidros...

E quando estivesse cansado de cumprimentar eu diria muito convicto: Salvem elas!

Ninguém me responderia. Afinal de contas eu estou isolado na praça. As moças de meu tempo já se casaram. E a suas filhas, as “franguinhas” de hoje, preferem os atletas e eu sou de uma época em que a poesia é que mandava. Depois, nem ao menos tenho “baratinha”.

10

Sim, senhores! nem ao menos tenho baratinha... (neste ponto parei um pouco, pus as mãos nos queixos e cocei os dois últimos fios de cabelo que me restavam. Com muito cuidado para não maguá-los).

Ora, bolas! se eu fosse Deus teria esquecido de um detalhe interessantíssimo” – de arranjar uma baratinha igual a da d. Lourdes Rachione para passear na praça.

Decididamente não sirvo para Deus.

Mas não se incomodem, amigas fans.

Eu já combinei com Abertho Book.

Está tudo combinado. Qualquer dia desses eu me fantasiarei de papai Noel, tomarei um “porre” daqueles e gritarei para vocês todas: – Eu não sou Deus mas sou muito amigo de mane Luiz!

E a Berta, que é muito minha amiga e não gosta de beber, diria baixinho: –ele não é Mane Luiz mas é muito amigo de Deus!.

Y como vocês ficassem em dúvida, mandaríamos buscar o “jaz” do Djalma e dançaríamos todos um autentico maracatu do nordeste.

Notas. 1- Na gíria dos malandros, “bobo” significa relógio: porque trabalha de graça.

2-Causa: senhorita Efigênia.

3-O fato, um amigo do Paulo apresento-o a uma pequena do Rio: “– aqui, o meu amigo tenente Paulo de Campos Guimarães”. “– tenente do exercito?”, indagou a moça, muita interessada olhando para o Paulo, que naquele momento já tinha feito uma posse digna de qualquer oficial à paisana. Ao que respondeu o amigo: “– sim. do exercito... do exercito de salvação. Aquele que faz ferver a panela do pobre...”

4-As Razões: senhorinhas N.R.

5-Todos os fatos e personagens desta crônica são fictícios. Qualquer semelhança a fatos ou pessoas existentes terá sido mera coincidência.

([Revista] *Belo Horizonte*, 25 de fev. de 1941)

## Procura-se um pharao

“Helena, Helena.  
Vem me consolar.”

– O carnaval já vai tão longe! para que lembrar coisas que todo mundo enterras na quarta feira de cinzas? – não tenho compromisso algum com o resto do mundo nem, tampouco passei cinzas na testa, após o carnaval – tenham paciência: a vida é tão comprida e eu tenho tão pouca coisa para recordar! Porque hei de guardar silencio e espantar com uma cruz de cinza uma saudade tão suave?! – não peço a ninguém para me ouvir, mas vale a pena dar atenção a minha história.

– Ela passou na frente de um cordão, saltitante, brejeira, fez uma careta para mim, fez outra para um cidadão casmurro que estava mais adiante e se perdeu na multidão, deixando atrás de si um suave perfume de carnes e éter.

Eu e o outro camarada, os únicos contemplados com a sua careta, no meio daquele grande número de olhares cobiçosos que posaram insistentes na suas formas, plenas de sensualidade, esperamos ansiosamente que ela voltasse.

De fato voltou. Não vinha cantando “Helena”, mas uma marcha que falava continuamente em “faraó”.

Tornou a fazer uma careta para mim e passou de leve as suas delicadas mãos nos cabelos do cidadão casmurro. Este meio contrafeito, disse – (sem me encarar) – por entre um sorriso encabulado: –“brejeirinha” – não?...

Um tanto enciumado, lhe respondi: “tinha tanta vontade de possuir um faraó”...

– Mas o que o senhor faria com um faraó? indagou espantado.

– Punha-o para secar e obtinha uma autentica múmia do Egipto.

– Múmia de Egipto? que utilidade pode ter uma autentica múmia de Egipto?

– O senhor não é nada curioso!...Ora bolas! que se pode fazer com uma múmia! vender, meu amigo. Vender para um museu, e em seguida, comprar uma linda baratinha azul para passear na Avenida...

Ele ficou um instante em silencio, numa atitude pensativa de quem procura um argumento fulminante para massacrar o inimigo, e depois exclamou triunfante:

– “E a gasolina?! confesso que fiquei enrascado, sem saber o que responder. Após pensar um pouco retruquei satisfeito:

– “Vendia a baratinha e comprava a gasolina”.

– Ah! bem...

O meu companheiro ficou calado por uns momentos remoendo o que eu dissera e, depois de breve pausa, agrediu-me repentinamente:

– Para que lhe serviria a gasolina, após a venda da barata?

– Para vender, meu senhor, e tomar muitos chopes no ponto de sua venda.

– O senhor é muito complicado. Não precisava de toda essa embrulhada.

Bastava vender o faraó e, com o dinheiro apurado tomar os seus chopes...

– Pipocas! se eu procedesse assim não tinha que dar satisfação a ninguém! faria tudo de essa maneira apenas porque adoro as operações bancárias. E fique sabendo: – se existisse perto de minha casa um banco que dela ficasse mais próximo do que a escola de direito, teria sido banqueiro em lugar de bacharel!

O camaradazinho ficou embabacado como meu talento ou com qualquer outra coisa, porque arregalou os olhos e não disse mais uma palavra sequer.

Também não procurei arrancar-lhe mais nada. A menina brejeira passou por nós e levou-me pelo braço, cantando ao meu ouvido: – quem encontrar por aí um faraó...

De longe ainda gritei para o cidadão casmurro, cujos olhos já tinham saltado para o chão, tão espantado ele estava:

– Adoro as operações bancárias...

Apertei com mais força os braços da minha companheira e entoamos, olhando um para o outro com ternura: “vem meu amor. Vem meu amor... num passinho de valsa que vem e que vai... mamãe quer dançar com papai...

(*Folha de Minas*, Belo Horizonte, 09 mar 1941.)

## Maria, da família dos monstros

– Ora, meu amigo! eu não entendo de histórias de amor! Você deve ter mil razões para se julgar com razão!

Eu já estava impaciente com aquela interminável novela sentimental, que meu companheiro de banco, um rapaz de dezenove anos, me desfiava há uma hora.

Ora caiporismo meu quando, tomando aquele trem para Betim, distraidamente cumprimentei um cidadão, alguns bancos na minha frente.

Nada justificava aquele cumprimento, não conhecia o rapaz nem queria encontrar conhecido algum, durante a viagem.

Desde que eu pisara a gare da oeste naquele sábado gordo, fugindo à alegria dos homens e à melancolia do carnaval, firmara-me no propósito de passar quatro dias isolados do mundo.

Não entanto, os deuses estavam com vontade de me contrariar.

O gesto que eu fiz com a cabeça para o seu lado, o cidadão, que estava louco para desabafar suas magoas com alguém, investiu-me para mim e foi dizendo: – o senhor trabalha em jornal, não trabalha? Parece-me que estive com o senhor outro dia na “Folha de Minas”, onde fui levar uma notícia de falecimento...

Meio contrariado, concordei com o que ele dizia. Oh! deuses!

Porque me deixaram concordar?

Porque não puseram nos meus lábios uma desculpa qualquer, ou não me fizeram descer na primeira estação?!

Até a minha afirmação – paguei cara essa falsa afirmação – que me lembrava dele. O rapaz não me fez cerimônia sentou-se ao meu lado e relatou, com uma minuciosidade diabólica, toda sua odisséia sentimental. Provou-me que apesar de (Maria era esse o nome da pequena) aparentemente parecer não gostar dele, tinha-lhe um grande amor. Que não voltava para os seus braços, simplesmente por orgulho e por causa de um seu primo rico, que a família lhe queria impor como namorado.

Numa tentativa eloqüente de demonstrar a afeição que os unia, contou-me mil detalhes e fatos que gritavam ao cérebro mais entorpecido não gostar dele a famigerada Maria.

Esquecido pelos seus dezesseis anos, também amassei muitos dos meus amigos com enfadonhas histórias amorosas, esquecido que a cegueira do meu interlocutor é comum aos que amam e são desprezados explodi: – já lhe disse: não posso ter uma opinião sobre seu caso porque não entendo de histórias de amor! Você deve ter mil razões para se julgar com razão! e eu, infelizmente, não tenho nenhuma!

Como ele fizesse um gesto de quem se vá retirar e pelo seu rosto passasse uma sombra de amarga melancolia, fiquei um pouco comovido e expliquei, com certa ternura:

– Desculpe-me, sim! estou hoje um pouco nervoso e o sacolejar monótono do trem aumentou ainda mais a minha irritação.

Você tem razão, Maria gosta imensamente de você e a família dela é formada pelos piores monstros que já tive notícias.

Ante as minhas desculpas, ele voltou às boas e voltou continuo com a sua cacetíssima história.

Ouvi, por longos tempos – quase que atentamente – os insucessos amorosos do meu companheiro de trem. Mas quando ele, procurando no bolso uns papeis, disse que iria recitar “umas humildes estrofes que fizera para Maria”, pedi-lhe cinco

minutos de atenção para ouvir a minha única história de amor: – eu também tive um romance parecido com o seu. Uma ocasião apaxonei-me por uma pequena que, por sua vez, também morria de amores por mim. Tudo acabaria bem se não aparecesse em Belo Horizonte um primo de minha namorada, fazendeiro rico, que logo, após a sua chegada, apaxionou -se por ela.

A família da moça formada de monstros como a de sua amada, preferiu, naturalmente, o candidato rico, obrigando a sua filha a romper relações comigo.

– Durante meses procurei, inutilmente, entrar-me em contato com a mulher do meus sonhos.

Porém ela fugia de mim fingindo não me amar mais.

Em parte por orgulho, em parte pela sua família.

– Mas sabe o que fiz?

Meti os peitos. Fui á casa dela. peguei-la quase à força, procuramos um padre e nos casamos. – o senhor é casado? perguntou-me algo admirado, olhando para a minha esquerda que não ostentava aliança alguma.

– Casado e com oito filhos!.

– Não é possível, o senhor tão moço! parece ter no máximo 25 anos, disse com olhos arregalados.

– Vinte e cinco, heim! Tenho cinqüenta e dois anos e meio!.

A expressão de espanto que ele demonstrou não se justificava nem ante um terremoto.

Como o trem já estivesse a uns metros da estação de Betim, peguei a minha mala e fui saindo.

Na porta ainda gritei triunfante para ele:

– E sabe com quem eu sou casado?

– Com a sua namorada, a Maria da família dos monstros!

Não pode ver a sua cara porque ele não chegou à janela e o trem partia segundos depois dando vaias no seu sha - sha. Irônico.

(*Revista Belo Horizonte*, abr. 1941.)

## Ladrões mineiros

Madrugada. Os meus passos fazem um barulho infernal na calçada. Silêncio das madrugadas de Bello Horizonte e um cheirozinho insistente de magnólias. Não sei porque tanto perfume tanto ego! Olho para o passeio do outro lado da rua e não vejo ninguém. Que diabo!

Estava ouvindo passos lá. E o eco. Aqui nas montanhas vivemos de eco. Por isso somos tão fechados. Esse negócio de gritarmos para a humanidade que fica do lado de lá e a Mantiqueira nos devolvendo impiedosamente a nossa voz, faz com que passemos a vida nos alimentando dos nossos próprios sentimentos—o pior é que esqueci a chave do portão. Pular o muro, depois de tanto chope é um bocado pau!

– Não, seu guarda. Moro nesta casa. O senhor acha que se eu não residisse nela, saltaria o muro na sua frente?

– Olha, moço. Não vou nessa conversa. Outro dia abordei um camarada que retirava o pneu de um carro e lhe perguntei que estava fazendo, e o cínico me respondeu:

– Estou roubando esta roda.

– Achei muita graça na pilheria, pensando ser ele o proprietário do auto e deixei que, calmamente, levasse o pneu. Depois, quando apareceu o verdadeiro dono do automóvel e o achou suspenso por um “macaco”, foi aquela pitimba:

Uma queixa `Superintendência e uma reprimenda em regra por cima de mim.

Vamos lá, os seus documentos. – Jornalista? desculpe. O senhor compreende... compreendi e saltei o muro.

– Será que essa maldita empregada não acorda?

– Calma, Maria! sou eu. Não grite, por favor!

Mas já era tarde, meu pai aparecera na janela, empunhando a relíquia da família: não respeitava o trabuco que pertencera a meu bisavô.

– Ah! e você? que diabo! você não tem vergonha de viver metendo a cara com as empregadas?

O ladrão mineiro é humorista. Nos todos o somos. Tanto que em minas nunca se sabe se um ladrão esta roubando ou se divertindo apenas daí os enganos freqüentes de um cidadão honesto passar por alguns minutos por perigoso “lunfa”.

O ruim é que essa coisa de escapar de ser tido como ladrão e de terminar com ficha de conquistador de mulatas não tem graça alguma.

No entanto aqueles ladrões que penetram, às quatro da tarde, na casa de conhecidos advogados da cidade não encontraram nem ao menos Restituta uma bela mulata que era encanto dos elementos da força policial e estudantes que freqüentavam a rua Paraíba.

Penetraram tranqüilamente na casa-muito mais tranqüilos do que se fossem os proprietários – coaram um cafezinho, fumaram charutos encontraram a sala de jantar, fizeram uma trocha com objetos de valor e se preparam para dar o fora.

Nisso apareceram os donos da casa e dão alarme de “pega o ladrão”.

Não se perturbaram os “amigos do alheio”, largaram a trocha e saíram gritando pela rua afora, acompanhados de numerosos populares: “pega ladrão! pega ladrão!”

João Isidoro tem uma boa ficha na policia. Boa demais. Suas entradas, como ladrão de “penosas” galináceas, nos distritos policiais, eram bastante avultadas.

Para evitar as suas continuas hospedagens na pensão do estado, procurou especializar-se, sem resultado, em outra espécie de latrocínio. Todavia a sua

primeira tentativa, roubando a perna de borracha de um aleijado, durante o sonho deste redundou num grande fracasso.

Passou aí as noites preocupado no que fazer com semelhante objeto e outros tantos dias procurando vendê-lo, sem sucesso.

Depois dessa tentativa malograda, desapareceu. Por muitos meses ficou esquecido.

No seu retiro, passou o tempo ensinando a um robusto peru uma arte nova e difícil.

Quando terminou o curso, caiu em campo com a ave.

Vendi-a de tarde justamente na hora do jantar, e à noite pulava o muro do comprador, a um assobio seu o peru que estava bem ensinado voltava para suas mãos.

Acontece que esse quase descobridor de moto-contínuo, cai na asneira de vender a ave numa “república” de estudantes. Estes, ao contrário dos outros compradores, não se perturbaram com aquela transação na hora do jantar. Mandaram preparar, imediatamente, o peru para uma ceia.

Quando o desditoso vendedor do peru voltou, à noite, para buscar o seu discípulo, cansou de assobiar. Pulando o muro teve a desilusão de encontrar da sua amada ave somente as penas. E a um guarda que o encontrou banhado em lágrimas, queixando-se com amargura, dizendo ter sido miseravelmente roubado por uns estudantes.

Em Nova Lima, onde está situada a mina de Morro Velho, as horas tantas, em qualquer dia da semana, tudo pode acontecer... até um inglês, lá residente há mais de trinta anos, falar bem o português...

Mas isso não nos interessa. O fato é que quando passeava com a sua namorada, em rua central daquela cidade, numa dessas noites cálidas de fim verão, muito propícia a rublos amorosos, Antonio Diegues, mais conhecido como nono, foi repentinamente, interrompido mesmo em meio de uma doce frase que dizia a sua companheira.

Ao brado enérgico de “a bolsa ou a vida”, nono estacou aturdido. Olhou quase que demoradamente, empunhando ameaçadores revólveres e disse desconsoladamente: – a vida, porque dinheiro não tenho.

E em casa? indagou um dos assaltantes.

Diegues olhou para a namorada, mais com vergonha dela do que com terror de seus agressores, e respondeu gaguejando: – Em casa em casa tenho três mil reis...

Os jornais que noticiaram o fato não nos informaram qual dos quatro ficou mais ofendido: se a moça ou os três bandidos. Apenas que a polícia tomou as devidas providências e que em Nova Lima, às horas tantas, tudo pode acontecer. Mesmo um cidadão, ao lado de sua amada, ser assaltado, em pleno coração da cidade e não possuir um tostão sequer nos bolsos...

Durante meses a polícia de Bello Horizonte fez tentativas infrutíferas para identificar um “lunfa” que, sistematicamente, após assaltar uma residência particular ou estabelecimento comercial, deixava como sinal de sua passagem um toco de vela.

Porém num de seus assaltos, o “homem da vela” – como passou a ser conhecido – deixou em cima de uma mesa, a impressão de seus pés.

Pista quase inútil para a polícia se um dia não tivesse sido preso, por espancamento de um menor, determinado indivíduo. Um dos “tiras” a título de



gracejo, mandou-o tirar os sapatos, pilheirando para um dos colegas: – quem sabe é esse o “homem da vela”?

Riram-se muito e se espantaram ainda mais, quando a seção de identificação lhes comunicou que aquela impressão “plantar” era idêntica à do tão procurado arrombador.

O delegado que presidia o interrogatório do prisioneiro, e que há muito não se preocupado com o mistério que o cercava, quis saber o símbolo da vela, sempre deixado como indício de sua passagem, calculando que, naturalmente, ela era o cartão de visita do habilidoso ladrão.

Omisso, antes de procurar saber de qualquer outro detalhe, indagou muito interessado: “porque o senhor deixava uma vela em todas as casas que assaltava?”

Com muita naturalidade ele respondeu: – para lumiar seu delegado. Não sei trabalhar no escuro.

(Rio,15-5-1941\*)

---

\* No texto há a seguinte anotação: Vamos ver: Rio, 15-5-1941 – página 36.

## Inácia não era um chuchu

Oh! Inácia, Inácia! Entre nós dois existia aquela cédula de dez mil reis!

Por isso é que não pude fazer nada e perdi a mulher mais graciosa da paróquia do Frei Longobardo. É, conseqüentemente, as missas e as práticas desse estimado sacerdote.

É verdade que os sermões dele não eram os mais claros nem os mais sedutores. Mas que importância têm as palavras para os namorados, se eles preferem os beijos? Sim os beijos silenciosos, sem estalos, longe da indiscreção dos guardas e dos futuros cunhados que nunca chegaram a ser nossos cunhados.

1

– Inácia era um chuchu (o termo equivalia, na época, a “boa” de hoje). Não! Estou aprontando uma confusão dos diabos! quando a conheci não existia inda este adjetivo, filho de outro adjetivo. Pensei que este não tem filhos, mas bem pode ser que tenha irmãos. E se não os tiver, pouco importa, porque um chuchu (agora lembro-me bem) era a dulcíssima Dorotéa. Depois de cada beijo meu, ela dizia, estranhamente comovida: – “quando você me beijas sinto que todos os outros homens são ridiculamente inúteis.”

A frase era um pouco literária para Dorotéa, reconhecidamente analfabeta de pai e mãe. Porém para mentir, as mulheres são capazes até de fazer mágica.

Hoje, a seu décimo quarto noivo, ela ainda deve comover-se e lisonjear o trocha com a mesma frase que, envaidecido, eu vivia repetindo para meus amigos, que era dono do mundo.

2

– Inácia, tendo alguma leitura, não mentia literalmente e era um pirão.

Mas entre nós dois existia uma cédula de dez mil réis.

Uma velha cédula num retrato de um homem barbudo (com as barbas que deram pitimba – cacos de vidro! naquele tempo falava-se inhaca, peso ou azar? e, afinal, estou ou não estou contando um caso passado em 1889?)

O fato é que, quando entrei na confeitaria, tinha plena certeza de trazer bem guardadinhos no bolso, aqueles dez mangos. Todavia quando o garçom me apresentou a conta, eles tinham desaparecido misteriosamente.

Para vocês verem, caríssimos leitores (pipocas! já ia me esquecendo que estou cantando uma história ao Jair Rabelo Horta e ao Fernando Sabino e não escrevendo para os leitores de “Belo Horizonte”. Ademais essa observação é inútil, porque esses dois honrados “irmãos do divino” são meus dois únicos leitores. Dois são não! dois leitores e um ouvinte, porque mais tarde Orlando não deixara de dizer a certa pessoa: “tenho uma piada incrível do Murilo para lhe contar...”) como ia dizendo, caríssimos amigos, eu estava mesmo sem sorte. Se aquele fato tivesse acontecido em 1941 e não em 1914, não teria havido nada de mais. Inácia pagaria a despesa, como é costume nos dias de hoje, e agora estaríamos casados e felizes.

3

“Pílulas! tenho que iniciar novamente a historia!.

A culpa toda é de Inácia desde aquele dia – Oh! mal fadado dia! nunca mais consegui levar um caso a seu termino se que erra-se do princípio ao fim.

No inicio disse, que o fato se passava em 89, depois que em 1914.

Foi um ligeiro de minha parte, pois, naquelas datas, não participei de fatos de grande envergadura. E nem foi também o meu nascimento que marcou a importância daqueles celebres anos. Pelo contrário, eu notabilizei o ano de dez e seis, exatamente o dia em que se deu a batalha de Jutlandia, que foi outro

acontecimento de relativa significação. E o meu namoro com Inácia pese a minha fraca memória se deu, precisamente, em setembro de 28.

Outro engano meu foi dizer que se tudo tivesse acontecido em 1941, estaríamos casados. Pura mentira! uma, porque não dava tempo: duas, porque sou contra o casamento; três, porque mesmo que fosse uma nota de um conto, novinha em folha que se colocasse entre mim e Inácia, não me casaria com ela.

4

– Ora, meus amigos, esta historia deveria ser curta e bela... mais uma historia onde entra uma cédula de dez poderá ser breve e linda?

E, além de tudo, estou mentindo deslavadamente, a nota era de dois mil, absolutamente não desapareceu de meu bolso. O mais foi eu peitar Inácia se contentaria em tomar um sorvete simples. Porém ela amava as “especialidades de casa”...

Quando veio a conta, tive de dar, o de golpe do azar. Meti a mão em todos os bolsos, passei, repetidamente, a ponta dos dedos na raquítica cédula de dois e confessei – muito melancolicamente – que os deuses dos objetos perdidos e achados estavam contra mim.

Inácia pagou a despesa e não se esqueceu, mais tarde, relatara o fato, a suas amigas.

Riram-se de mim. Eu não ri de ninguém. Fiquei safado e soltei, baixinho muito nome feio.

Depois – oh memória que tudo esquece! – os tempos passaram aumentei a quantia para dez mil reis, perdoei Inácia, e hoje até tenho saudades dela.

Mas... e os nomes feios?. Não senti remorso de os ter pronunciado. Pois o que era xingamento em 1889, já não é mais em 1941.

Sim. Ah! agora lembro-me bem!

Hoje mesmo é 89. E a prova que foi é que nesse ano realizaram-se dois acontecimentos de decisiva importância. Caíram-me os últimos fios de cabelo e os meus primeiros dentes de leite.

*(Revista Belo Horizonte, set. 1941)*

## Og os dois olhos de Amelinha

E aquele, que se não achou escrito no livro da vida, foi lançado no tanque de fogo (Apocalipse, xx, 15).

– Nunca apreciei o café-com-leite nem as historias compridas...  
 – A razão? ora, a razão! é a mesma porque estou aqui há duas horas, tomando esta media e ouvindo a sua historia.

Og não me contestou, há nele um ódio congênito pelas controvérsias e pela poesia. Quanto às primeiras, considero um habito bem louvável. Porém, quanto á última só a justificaria se fosse pelos maus poetas. No entanto, não é. O seu horror ás estrofes, rimadas ou não, nasceu da mesma maneira como apareceram, á flor da terra, os pepinos e os tomates... e verdade que estes cresceram e amadureceram para que alguém neles descobrisse as vitaminas e conseguisse mais uma aplicação para o alfabeto. Com Og a coisa se passou de forma diferente: não cresceu (e ninguém pode afirmar que tenha amadurecido também), não descobriu nada no seu corpo desmurrado e amarelo, nem gastaram letras demais com seu nome.

Além de freqüentar uma escola de alfabeto morse – sua única afinidade com as vitaminas – vive-se queixando que a cidade está morrendo lentamente ante seus olhos.

Sempre que nos encontramos, ele me repete a mesma historia, enquanto sorbo [sorvo] a minha odiosa média de café-com-leite: – que ontem deixou de cumprir mais um compromisso; que tudo na sua vida vai se repetindo com uma precisão espantosa. Enquanto que, nos seus olhos vagos e sonhadores, os prédios altos, cada vez mais altos, da Avenida, vão se desenhando confusamente.

Ultimamente estava desaparecido, faltando aos nossos encontros habituais no café.

Disseram-me que andava a vagar pelos subúrbios da cidade, enchendo os pulmões de ar puro, deixando a sua imaginação trabalhar na construção de mundos imaginários... cheguei até [a] pensar que ele tinha abandonado o morse e andasse estudando semáfora. Logo depois soube que continuava fiel a sua “Escola de Telegrafia para Amadores”. Andava apenas fugindo. De que? Sei lá! apenas fugindo.

Enquanto isso ele me disse desolado que a cidade vai agonizando ante seus olhos crescendo sempre, cada vez maior o movimento nas suas ruas e Og sentindo que ele está morrendo.

Vive fugindo ás esquinas, onde se avolumam os transeuntes.

Porque cada cara lhe pode sugerir um compromisso não cumprido, o[u] mesmo um credor.

Não [,] as dívidas dele não são de caráter financeiro. Não. São de outra espécie. [era s]ó que faltava, ele que já é doente, feio e pouco inteligente, viver atormentado pelos agiotas!.

Os seus credores são de uma classe bem mais ordinária. São as pessoas que Og é obrigado a cumprimentar ou trocar com elas algumas palavras. Os compromissos, as visitas que promete fazer aos seus velhos conhecidos seus ou de nossa família e que nunca chegara a cumprir.

Desde que morreu Amelinha no[não] mais trocou uma palavra com alguém que não fosse eu.

E comigo, porque sou seu irmão e conheço todos os pormenores de seu romance com Amelinha. Leva o tempo todo pensando na namorada e quando

conversa é para relatar minuciosamente tudo o que já sei de cor: o primeiro encontro, o primeiro beijo, a última frase dela.

Pouco depois da morte de sua amada, quis que entrássemos juntos para a escola de telegrafia, porque – dizia – tão logo ele soubesse o alfabeto morse nunca mais pronunciaria uma palavra sequer. Conhecendo sua pouca inteligência, prometi-lhe que iniciaria os meus estudos depois que ele fosse um bom telegrafista. E lá vão dez anos que Og inicio o curso.

Agora ele está me falando da beleza de Amelinha. (“mesmo no caixão ela estava linda”). Pobre irmão! como bela era ela e horríveis seus cabelos! Pareciam feitos de barbante. A sua boca sem dentes, seu corpo anguloso, os olhos (um azul e outro verde). Só faltava ser caolha.

Vendo que eu estava longe, entregue aos meus pensamentos, Og, sem por nenhum rancor na voz, perguntou-me porque odeio as histórias cumpridas. – Pela mesma razão porque existem os escorpiões e as mulheres, respondi, impaciente.

– Mas eu não sei porque eles existem, retrucou.

– Ora, se não existissem os escorpiões onde iríamos encontrar o soro necessário à cura de suas picadas?

– Ah! bem... mas... e as mulheres? Indagou Og dando um acento triunfante a sua voz. Não poderiam existir somente homens?

Quis responder à sua pergunta com um sorriso malévolo. Mas sabendo que ele não entenderia e que, afinal, pouco sei a respeito do outro sexo, deixei de lado o sorriso e a má fé.

Por causa das modistas, resolvi explicar. Como viveriam elas se não houvesse alguém para usar os seus vestidos?

À minha explicação, Og desandou a rir desafinadamente.

– Seria engraçado!... muito mesmo... imagine a miséria em nossa casa com mamãe sem vestidos para fazer. E continuava a rir indefinidamente.

– Ora, não seja bobo! Se não existisse o sexo feminino minha mãe no [não]existiria também.

Por um instante ele deixou de rir para, em seguida, gargalhar ainda mais forte do que antes.

– Porque você ri perguntei, bastante agastado.

– O papai... (ria perdidamente) o papai... o nosso nascimento... aquele homem barbado e forte nos amamentado... costurando roupa para fora... ele que nunca trabalhou na sua vida!...

Encolerizado com a insensatez de meu irmão, engoli de um só trago, o café-com-leite, cerrei os punhos, e levantando-me, disse bem em sua cara: – “não estudarei telegrafia, nem mais ouvirei suas histórias!”

Todavia, ao ver a cara tristonha que ele fez, não me contive e falei, com muita ternura: –“Não, Og. Não falei nada disso, ouviu! enxugue as suas lágrimas... vá enxugue. Se ficar bonzinho eu até deixo você me contar de novo todo seu namoro com Amelinha”

E tamanha foi a sua alegria vendo que eu lhe perdoava que, naquela tarde, ele cumprimentou todos seus conhecidos, todos somos homens que tinham saído à rua para pagar dívidas que cada um de nós, a sua maneira contrai com a vida.

(Folha de Minas, Belo Horizonte, 28 set. 1941.)

## A arte de conquistar as mulheres

Quase cai da cadeira, quando, na redação do jornal, me apareceu pela frente aquele mulato feio, desengonçado, mal vestido, dizendo ser o proprietário de uma carteira que noticiamos ter sido encontrada em uma das ruas da cidade.

– Não é possível! Exclamei, com os olhos esbugalhados de espanto.

– Sou eu mesmo, respondeu, muito admirado por eu não acreditar na possibilidade de ser ele o proprietário da carteira.

Em seguida descreveu-a relatou com exatidão o que ela continha e disse chamar-se Josefino da Silva.

Não restava a menor dúvida: era ele mesmo o dono da carteira.

Era o seu proprietário e o autor de um crime horrendo: – matara o prestígio dos d. joões.

Sim era um assassino! imagino, caros leitores, que dentro de aquela carteira eu encontrara cinco retratos de mulheres, cada qual com uma dedicatória mais apaixonada e dirigida ao nosso Josefino.

Três delas eram mulatas e belas. As outras duas, brancas e lindas. Sendo que uma tinha os cabelos loiros e os olhos mais expressivos que eu já contemplei numa fotografia de mulher. E inda era mais expressiva a dedicatória: "Josefino você é ingrato e ruim; e mesmo uma peste mais gosto muito de você".

Sim, senhores! era de cair os queixos! no entanto, o que eu vi foi cair todas minhas teorias da arte de conquistar as mulheres.

Já tinha ouvido falar e, mesmo lido, que os maiores conquistadores do belo sexo não eram homens bonitos ou atletas. Byron, por exemplo, era coxo e, entretanto, foi um dos homens mais amados de seu tempo.

As mulheres, em geral, amam os homens ousados, aqueles que, estando a seu lado, servem de motivo de inveja a suas rivais ou companheiras.

Foi com muito acerto que os célebres irmãos Gouncourt, referindo-se às mulheres disseram: – freqüentemente elas resistem à juventude de um querubim, ajoelhando a seus pés, aos atrativos de um homem que seja o seu tipo ideal. Pode suceder que sejam fortes contra os perigos da beleza, da força, da graça, do gênio, contra todas as mil seduções que fizeram do homem um inimigo terrível para a mulher. Mas, há uma sedução da qual apenas se defendem francamente, uma fascinação de que elas não conseguem fugir: a de se verem cortejadas por um homem da moda. Quando aparece um[a] nessas condições, terá apenas que se abaixar e colher os corações... que se chame Richelieu, ou tenha outro nome, pouco importa. Não interessa o seu nascimento, sua hierarquia, seu estado. É suficiente para que elas o aceitem, que ele venha coberto pela fama. Que seja ator, cantor, que traga nas faces uma maquilagem do teatro, nada disso interessa. Se é famoso, será um homem, um vencedor.

Mas Josefino Alves fugia, de maneira lastimável, a qualquer das características que geralmente se emprestam aos homens procurados pelas mulheres.

Um tanto confundido, sem saber como explicar o fenômeno que eu tinha ante os meus olhos, fiz o último esforço para resolver o enigma.

– Então, senhor Josefino, o senhor é bem cotado com as pequenas...

– Ah! seu moço! elas são a perdição de minha vida! mal olho-as... adeus: ficam apaixonadas por mim e não me dão mais um instante de tranqüilidade.

– Mas o que faz para elas se apaixonarem assim pelo senhor?

– Num sei, seu moço. Uns dizem que eu tenho a bossa...

– Sim [,] deve ser a bossa, conclui o desolado.  
Se eu soubesse como adquiri-la, pensei com meus botões. Qual, e como diz o povo: quem nasce para dez reis não chega a vintém...

*(Revista Belo Horizonte, out. 1941.)*

## Mariazinha não voltou

Dez anos! tanta coisa aconteceu depois, que eu não me deveria lembrar de Mariazinha.

Mariazinha que brigava comigo, e dizia desaforos tinha quinze adoráveis anos.

Todas as noites, após enfiar meu terno número um eu me dirigia para a casa dela.

Dava um assobio longo, dois curtos e Mariazinha aparecia na janela: – já vou, viu, gritava lá de cima, ajeitando os cabelos.

E demorava dez minutos. Quando chegava, jogando os braços para os lados, dando pequenos pulos, encontrava-me amuado, doido de raiva pelos seiscentos segundos de espera.

Aos poucos a minha ira se desfazia e eu guardava o canivete, com o qual, todos os dias, tornava mais profundos os sulcos de um coração, desenhado por mim numa árvore de “jalão”.(dez anos passados e ela ainda lá está, com um “M” muito grande no centro. Mariazinha não sei onde estará. Foi um dia para S. Paulo e me escreveu que voltaria. Não voltou.)

Depois, meio hesitante eu olhava para a lua, dizia que a noite estava muito bonita. Ela olhava também, concordava comigo, me fitava nos olhos e as nossas mãos se encontravam...

2

Eu já falei que gosto de você!

– Pode dizer outra vez. É tão bom!...

– Gosto muito de você, viu meu bicharoco!...

– Porquê você gosta de mim?.

– Ora Porquê? Não me amole não, viu?. Se não em qualquer dias destes. eu fujo com o padeiro!...

– Com o padeiro?. Se eu fosse você, fugia com o carnicheiro... a carne é muito mais importante do que o pão...

– É, não é?! E o pão de cada dia?.

– O pão de cada dia são os meus beijos, minha grande tolinha...

3

– Cuidado com meu cabelo, viu!. Estive hoje uma hora no cabeleireiro e você quer agora num minuto, atrapalha-lo todo! Você não sabe me beijar sem passar as mãos pela minha cabeça!

– Prosaica... materialista...

– Bobinho... pretensioso...

– Cabecinha de vento...

– De vento, heim heim?! Vento e você a desarrumar os meus loiros cabelos...

– Loiros oxigenados?

– Idiota!

– Não acho!

– A falar a verdade, também não acho... Você se lembra a primeira noite em que conversamos: era uma noite fria e nos quase nada falamos um ao outro...

– Fica quieto! Você é o maior adepto de beijos que já conheci!

– Y conheceu muitos?

– Melhores do que você, não...



5

Ficou amuado, heim? Sorri, viu? Olha para mim... Não ficou zangado com o seu amorzinho, ficou?

- Não. Apenas estava pensando...
- Pensando em quê?
- Porque gosto tanto...
- De mim?...
- Não...
- Da vida...

6

Quando o relógio de São José anunciava dez horas eu me despedi de Mariazinha.

As vezes saia louco de raiva, jurando que nunca mais voltaria. Outras, satisfeito, olhando para atrás, para o céu inundado de astros...

Ao passar pela casa de d. Inácia, uma solteirona de cara simpática e cabelos grisalhos, ouvia dela as mesmas frases de todas as noites:

- Boa noite, Manoel!
- Vai feliz. Não vai? Olha que isso acaba em casamento...

7

- Como a senhora estava errada, d. Inácia!

(era voz corrente na vizinhança que ela tinha tido uma grande paixão na sua mocidade). Fora noiva de um médico que morreria tuberculoso num sanatório.

Por isso gostávamos muito dela. (Inclusive as mocinhas, que tinham uma vontade doida de ter um noivo tuberculoso).

Ah! D.Inácia! se a senhora no tivesse morrido de tifo, estaria hoje decepcionada.

A nossa historia não acabou em casamento, minha melancólica d. Inácia. Não. Acabou em saudade. Ou num reumatismo, que ainda hoje e a minha reputação mais insistente de todas as noites frias, que ao lado da Mariazinha, eu pensava trazer o mundo dentro dos meus olhos.

(*Revista Belo Horizonte*, dez. 1941.)

## Carta a Luzia

Minha amiga:

Há desejos que a gente retarda sem saber porque.

Mais eu sei perfeitamente qual a razão que me levou a adiar esta carta que já deveria ter sido escrita há vários anos. Ou melhor, não estou bem certo do motivo exato (um desses rapazinhos vazios que andam pela Avenida, diria: o “motivo batata”; porém esses pobres infelizes não tem direito de escrever a uma moça educada e fina como você), que retardou esta missiva.

Afinal – você perguntará certamente – eu sei ou não sei porque não escrevi há mais tempo?

Ora, se sei! o diabo é a gente estar certo que está certo. O resto é fácil, como você verá pelas linhas que se seguem.

A culpa não foi bem minha nem de minha preguiça (até hoje não consegui descobrir a razão que leva a todo mundo me considerar um preguiçoso!).

Bolas! (são tantas coisas que não sei!). Não. A culpa foi das andorinhas. (aqui uma pausa. Peça-lhe dois minutos para pensar – foram mesmo as andorinhas?).

Louvado seja S. André! A lucidez voltou a espanar meu cérebro (não façam mal juízo a meu respeito, por favor! tenho certeza de que você pensou eu aproveitado os dois minutos para tomar um “grog” – não será um eufemismo esse “grog” que não tomei?). Agora que estou lúcido, sinto que os culpados foram por ordem cronológica: o Grão Mogol, os pardais e... (se eu não acertar desta vez, mordam-me os pardais)... as andorinhas.

Explico (porque eu tenho de lhe explicar tudo?). Você que é inteligente e lida, não deveria exigir de mim tanta minuciosidade.

Isso me atrasa muito. E eu tenho uma coisa muito importante para lhe dizer. Tão importante que se ela não for dita logo, a esquecerei –em todo caso, como é impossível vencer a teimosia das mulheres, eu me rendo e explico. A culpa foi de Grão Mogol. Porque me aconselho contemplar os pardais. Y estes, me fizeram recordar a minha infância (oh! infância querida!). Você nunca frequentou um grupo escolar?

Pois vale a pena. Tem horas que até penso em voltar para ele.

– No em que eu estudei existe uma árvore plantada por mim, o “dia da arvore” no “dia da arvore”.

Ela cresceu tanto e tem uma fisionomia tão cansada que, ao contemplá-la, sinto que já não tenho mais dez e seis anos.

Naturalmente você está achando, pelo que foi dito acima, que a culpa do atraso desta carta foi a minha infância, não? Muito se engana minha simpática amiga! Foram os riscos, esses insinuantes riscos que cortam, em linhas simétricas, os passeios públicos.

Eu estava na janela, observando os pardais, seguindo o conselho do meu amigo Mogol.

Nisto, fiquei arreliado com o barulho que os animaizinhos faziam, brigando por causa de logar no cimo das arvores (é verdade que os homens fazem muito mais ruído e são muito mais ferozes, na disputa do pão de cada dia. E quando esse trágico pão traz a marca de um batom – sei que há batons a prova de beijos – oh! Deus! – a vida chega a nos comover).

Bem, voltaremos aos pardais. Como eu ia dizendo, estava arreliado com os malditos passarinhos, quando pensei que seria muito melhor se eles fossem andorinhas.

Porque aqueles nunca fazem verão. Entra o inverno, sai a primavera, e eles continuam a nos amolar com uma insistência, que só encontro similar no judeu que confecciona os meus ternos.

Ao pensar nas andorinhas (que vão e voltam todos os anos, que não brigam nem dizem nomes feios), meus olhos foram de encontro a uma escolar que vinha, saltando de risco em risco, pelo passeio afora. Sem querer fui levado aos (dias felizes?) tranqüilos de minha meninice. Calças curtas (hoje só poderia envergá-las, como faz o dr. Chico Floriano de Paula, ou Jair Rebelo Horta, escrevendo-me num grupo de escoteiros), chuteiras tonitruantes nos pés, os bolsos e almadinha cheios de bolas de gude e de piões. Vinha pulando de risco em risco (nos dias de chuva tirava as botinhas e caminhava pelas poças d'água. "Menino, você pega um resfriado!" – qual ou que! Resfriado não vale nada.

(Hoje, conheço coisas bem piores).

E tolice, minha gentil amiga.

Enquanto eu não matar esses malditos pardais, não lhe posso escrever nem lhe contar uma coisa muito importante que lhe quero dizer. É necessário mata-los de qualquer maneira: com bodoque, espingarda ou torcendo-lhes o pescoço. Matá-los inexoravelmente e nada aproveitar deles. (a sua carne é muito pouco saborosa).

Porém, nossa sanha vingativa, não devemos confundi-los com as andorinhas. Estas vão e voltam; descrevem linhas curvas no ar, não brigam, não falam nomes feios como os pardais e os homens; não se envenenam com migalhas de pão manchadas de batom.

Nunca minha suave amiga, permita que alguém destrua, na sua frente, um desses pobres pássaros. Porque um dia eles voltarão em bandos para nos explicar todas as cartas que ficaram apenas em pensamento, todos as idéias que não tivemos coragem de mostrar ao mundo.

Nunca, torna a lhe pedir este sempre seu fiel amigo, A.S.G. Nota: – Não conheço o autor nem a destinatária desta carta. Encontrei-a na porta de um bar da cidade. Como estivesse aberta, não resisti à minha sempre mórbida curiosidade, e a li.

E se fui até ao seu fim não foi por gostar de estar vasculhando a vida alheia, não. Foi apenas por causa das andorinhas (que vão e voltam). Não contente em a ter violado, resolvi publicá-la... Um presente para os que vivam como esse confuso. a.s.g. e eu amam aqueles pássaros e odeiam os barulhentos pardais.

(*Revista Belo Horizonte*, nov. 1941.)

## Os foguetes virão depois

1

– Meus senhores:

(Não é discurso). Desejo apenas um pouco de sua atenção. Não lhes peço que me ouçam até o fim. Eu seria incapaz de torturar o meu próximo com uma história que só a mim diz respeito.

Pretendo somente explicar “certas atitudes” minhas, na noite de cinco de setembro deste ano, quando, sobraçando várias glozas de foguetes, sai pelas ruas da cidade, dançando ao som de meu próprio assobio.

Como nessa ocasião os comentários do vulgo fossem os mais descontraídos possíveis, resolvi esperar que o fato fosse esquecido, para depois, com mais calma provar aos incrédulos que a minha permanência aqui, no “Raul Soares”, não constitui absolutamente, pra mim, um atestado de loucura, mais uma fuga de alguém que o mundo teimava em perseguir.

Sim, meus senhores. Uma fuga!

Naquela noite as coisas ficaram pretas. E o pior é que ninguém compreendeu o simbolismo poético da minha vigorosa reação.

Houve quem dissesse que meu assobio estava desafinadíssimo (justamente o meu!) então não vale nada um diploma, conquistado com a distinção na faculdade nacional de assobio?

Outros afirmaram que eu dancei pessimamente. Opinião, naturalmente, de alguns despeitados. Porém o que me fez mais raiva, foi me tacharem de louco. Somente porque soltei uns foguetes de lágrimas!

Não. Uma injustiça dessa dói.

Dói muito. Se meus detratores soubessem a tristeza que me ia no coração e as tentativas contínuas que fiz para derramar lágrimas verdadeiras, perdoariam os inocentes fogos que eu lancei aos ares, naquela sombria noite.

Perdoariam. Afinal a humanidade não é tão ruim assim. Depois –que diabos! – foram muito apressados em me julgar. Não seria possível – eu que sou demasiado distraído – que me tivesse esquecido do mês em que estava e apenas andasse comemorando a data de São João?

Sim, eis uma hipótese plausível.

2

– Ninguém ignora – aqui começa a história – que, há dois anos, eu e Emilia nos amamos.

Gostamos um do outro, como só os grandes apaixonados de todos os tempos o souberam fazer.

Não entanto – o mundo se movimenta em razão dos contrastes (Ex: a água existe para apagar o fogo e este, para ferver aquela) – não [no] entanto, nós divergimos inteiramente no tocante a certas minúcias de o nosso futuro em comum. Enquanto ela é uma ardorosa partidária do matrimônio, eu sou um defensor acérrimo do celibato.

Foi justamente por causa dessa mínima divergência, a única coisa a empanar a nossa grande afinidade afetiva, que sobreveio o primeiro incidente entre nós, em junho do corrente ano. Dessa desinteligência, tive oportunidade de falar, pormenorizadamente, em um dos órgãos da imprensa local. Na entrevista em questão, contei que uma noite, sem mais nem menos encontrei Emília afobada, dizendo-me que sua família me esperava para um pedido oficial de casamento.

Também relatei toda a minha inútil argumentação, mostrando a minha amada os graves inconvenientes do casamento. Argumentação, muito bem feita e, estribada na Bíblia, no Alcorão e em outros livros tidos como sérios.

Como não conseguisse convence-la, foi necessário que eu apelasse para a filosofia do Grã Mogol e implorasse o auxílio de suas noventa mulheres.

O que aconteceu em seguida, é do conhecimento de todos, através dos noticiários dos jornais, que estamparam em suas páginas fotografias da minha passagem pelas ruas da cidade, seguido do enorme cortejo formado pelas mulheres do meu mestre Mogol e por uma notável orquestra do circo Olmecha.

3

– Outra mulher, que não fosse Emilia teria rompido definitivamente comigo, naquela ocasião. Mas não era. Logo voltamos às boas e não se falou mais no incidente, nem em casamentos.

Tudo tornou a ser flores em nossa vida. Era carinho para lá e para cá. Elogios, palavras doces, juras de amor. Eterno amor!

Os meses correram céleres com uma velocidade igual à de um vencimento de letra promissória.

Tão rápido eles caminhavam que cheguei a temer a morte.

4

– Todavia a morte ainda seria preferível àquela escura noite de setembro!

Na véspera ainda sonhava. Tínhamos ido à Praça da Liberdade ver as primeiras rosas que a primavera nos enviava. Lá nós permanecemos por muito tempo, embriagados pelo perfume das flores e das nossas frases de amor.

Quando tornei à pensão, ainda envolvido pelo sonho, tive um sobressalto: no meu delírio sentimental, prometera a Emilia jantar com a família dela no dia seguinte. Entretanto, não quis aprofundar nos desígnios ocultos do convite, que se me afigurava como a uma cilada.

Estava tão feliz! No outro dia, pensaria melhor no assunto e arranjaría uma desculpa qualquer para não comparecer ao jantar.

5

– Mais uma vez os meus amigos me traíram. Na tarde do dia fatídico, após tomar uns chopes, consultei aos meus companheiros de mesa se deveria aceitar o convite, o que responderam ser uma indelicadeza de minha parte não aceitá-lo.

E por confiar no coração dos homens, eu fui. Fui e assisti à maior tragédia do século!

6

– Não sei se foram os vapores alcoólicos que me empanaram o raciocínio. Talvez, em meu estado normal, vendo aquelas crianças com cestinhas de flores nas mãos e dispostos em duas filas, nos degraus da escada, eu tivesse tido noção da catástrofe que me aguardava.

Mais o álcool e os meus amigos me traíram.

Subi resoluto as escadas, sem pensar no risco que corria a minha pele a até um pouco vaidoso pelas pétalas de rosa e pelas palmas com que fui saudado, logo à entrada.

Ao atravessar os umbrais da casa, o pai de Emilia, muito comovido, abraçou-me exclamando: – querido genro, este é o dia mais feliz de minha vida!

Quis protestar, porém já uma verdadeira multidão me assaltara, dando-me abraços e parabéns.

7

Terminado o jantar, com uma aliança na mão direita, sai em busca do meu amigo Mogol.

la a passos incertos, a cabeça cheia de pensamentos confusos (resultado, não só da tragédia como do vinho que eu ingerira em grandes quantidades, numa tentativa malograda de acreditar que tudo aquilo não passava de mero pesadelo).

Cambaleando, abracei o mestre e lhe contei minha desgraça, pedindo-lhe, mais uma vez o seu auxílio.

Assas emocionado, as lágrimas inundando os seus olhos muito azuis, ele rompeu o silêncio que se fez ao termino de minhas súplicas: – meu velho nada posso fazer por você. A nossa seita proíbe qualquer amparo, por parte da nossa caixa de auxílios contra o casamento, aos noivos, casados e viúvos. Enquanto você estava solteiro, a coisa era diferente...

Agora, meu filho, na sua situação, só uma coisa resta a fazer...

Ansioso, perguntei-lhe qual era essa última tábua de salvação.

– Soltar foguetes, respondeu-me sentenciosamente.

8

Foi o que fiz e o que todos vocês viram. Somente andei mal em pegar aquele bonde, correndo dos moleques que me acompanhavam, e ter gritado para os outros passageiros: “sabem de que este mundo está cheio? – de loucos. Sim, de loucos barridos!”.

Todos me olharam espantados e um guarda, que a princípio, muito delicadamente pedia-me que me acalmasse, levou-me para a delegacia mais próxima.

Na delegacia, compreendendo o perigo que a liberdade, lá fora, me oferecia, implorei, de joelhos, ao delegado, que me enviasse ao hospício.

Fui atendido. Talvez pelo terror que os meus olhos demonstravam ou pelos modos bruscos dos meus gestos desordenados.

9

– O que se passou mais tarde não interessa a ninguém. E o que me levou a escrever estas linhas não foi de maneira alguma – como pode parecer – uma toda [tola] vaidade de relatar episódios de minha vida. No. Move-me o desprendimento dos grandes homens, quando, ao se verem injuriados pela população, apelam para a justiça da história.

Só uma coisa quero deixar bem patenteada: a minha reclusão no “Raul Soares”, foi uma mera fuga a um casamento que me queriam impor.

Sim, meus senhores. Podem dizer que eu fui covarde e que fugi.

Fugiu, não resta a menor dúvida.

Mas não traia minha crença em Grã Mogol e nas suas noventa fiéis esposas.

E, se há por aí alguém que ainda duvide da verdade destas minhas declarações, o põe em duvida os meus dotes de dançarino ou autenticidade do meu diploma de assobiador, que tome cuidado com este aviso de Antônio Conselheiro, um dos primeiros discípulos de Grã Mogol: “em 1898 haverá muitos chapéus e poucas cabeças”. E, quanto aos foguetes não tenham pressa, eles virão depois.

(*Folha de Minas*, Belo Horizonte, 23 de nov. de 1941.)

## Memórias de um calígrafo

Aconteceu pois que no ano nono do seu reinado, no décimo dia do décimo mês, veio Nabucodonosor, rei da Babilônia, e ele e todo seu exercito contra Jerusalém, e lhe pôs cerco: e levantaram trincheiras ao redor dela (“Reis”, Livro 4; XXV, 1).

1

Em todos os estágios da minha já um tanto longa existência, não me faltaram os amigos.

Se alguns aparentavam uma amizade que nunca me chegariam a dedicar, outros – em número mais avultado – fizeram-me sofrer um pouco do desprezo congênito que sempre nutri pela humanidade em geral.

O meu primeiro amigo, que acompanhou de perto o despontar desse sentimentalismo que me tem arrastado aos mais ridículos disparates, tornou-se culpado, com os seus elogios, por um caderno de versos que ainda possuí, trancado numa velha canastra. Não contente, me incentivou numa paixão quase idiota por uma loira lânguida, cuja maior ambição – segundo a sua própria confissão – era passar os dias deitada na cama comendo “marrom glacê” e lendo folhetins (desses que distribuem brindes, no final da serie).

Recordação mais insistente que guardei dessa Venus oxigenada, foi um segundo volume de poemas. Do amigo, que ele ficou com a loira.

2

Anos mais tarde, assolada por onda suficientemente densa de burrice, fui levado a publicar alguns versos, tão comoventes no silêncio da velha canastra (uma preciosa herança que me lego a minha velha e sonolenta avó Guilhermina).

Pouco depois, Eusébio Malaquias, um leal companheiro meu, dado á critica literária e ao jogo de xadres, comento-os, dizendo ser eu um “rapaz de qualidades apreciáveis, muito delicado, extremamente sincero e bondoso”, coisa que muito me comoveu.

Todavia, quiseram outros que eu rompesse definitivamente com esse meu inteligente amigo, – pois de acordo com argumentação deles – nunca, em época alguma, alguém fora tão ironizado, como eu naquela critica.

E se ao cabo, me dispus a fazer o que o que me aconselhavam, não foi absolutamente por aceitar as acusações que faziam a Eusébio, mas porque ele cometera uma falta grave, omitindo em seus elogios os panegíricos da minha caligrafia, ainda hoje reputada como uma das melhores do país.

De todas as lições que a vida me tem proporcionado, uma me calou fundo no espírito: “a precipitação é a mãe da inconsciência” (frase atribuída ao meu falecido mestre Eliziario Duarte). E assim, que agora arrependo-me do que fiz. Como poderia Eusébio elogiar os meus talentos de calígrafo, se os versos estavam em letra de forma?

3

Desolado com o incidente, abandonei a poesia.

Porém a minha paixão pela arte fez com que eu derivasse a minha devoção poética para o teatro.

Entretanto, a ribalta não me prendeu por muito tempo. Ou melhor, não cheguei ao segundo espetáculo.

Não que me sentisse derrotado na carreira teatral. Pelo contrário. A minha estréia no palco, foi um verdadeiro triunfo, apesar de me terem dado para fazer apenas “uma” ponta na representação. Assim, participei somente do último ato;

integrando um coro de pescadores, com a única determinação de abaixar e suspender um caniço, enquanto, cantavam os outros artistas.

E, para se aquilatar do brilho que prestei ao meu desempenho, basta dizer que, mesmo escondido na última fila, entre uma dezena de cantores, fui enxergado por um amigo, que na saída, disse cheio de entusiasmo: – você esteve maravilhoso! Foi a maior figura em cena.

Jamais vi alguém levantar o anzol com tanta elegância e naturalidade. Nem um pescador consumado!

4

Do teatro, que logo se me apresentou como profissão pouco rendosa, passei a escriturário (ordenado de duzentos e cinqüenta mil reis, de uma poderosa companhia de seguros de vida).

Pelo percebendo essa insignificante quantia que me dão em troca de oito horas de trabalho, penso fazer desta a última ocupação de meus dias.

Tenho muitos amigos e admiradores no escritório e a minha caligrafia é tida por todos eles como uma das mais perfeitas do mundo. Tão arraigado está esse conceito na opinião dos meus íntimos, que as minhas horas de folga são insuficientes para todas as poesias e cartas que me pedem para passar a limpo.

E a admiração dos meus companheiros de trabalho pela minha letra é tamanha que, amiude ouço de Geraldo Liborio, um dos mais brilhantes espíritos poéticos de que já tive conhecimento: “com essa caligrafia, rapaz, você devia ser o chefe da firma!”.

5

Sim às vezes, em virtude dessa mórbida modéstia, que desde a infância me persegue, pergunto a mim mesmo, com ansiedade, se não sou um fracassado.

Mas, em seguida, olhando para atrás e, lembrando-me da admiração espontânea que os olhos dos meus amigos demonstram, vendo-me escrever, não posso deixar de concordar com o Liborio:

– Com este meu talento de calígrafo, eu merecia ser pelo menos gerente da companhia!.

(*Folha de Minas*, Belo Horizonte, 06 fev. 1942.)



## Confidências de Natal

E aquele, que se não achou escrito no livro da vida, foi lançado no tanque de fogo (“Apocalipse”, XX, 15)

1

Nesta noite de Natal, leio a Bíblia e, não sei porque razão, me vem à memória a primeira namorada.

Quinze anos! tanta coisa aconteceu depois, que não me deveria lembrar de Mariazinha. Mariazinha que brigava comigo, e me dizia desaforos e tinha quinze adoráveis anos.

Todas as noites, após enfiado o melhor terno, me dirigia para a casa dela. Dava um assobio longo, e dois curtos e Mariazinha aparecia à janela:

– Já vou, viu, gritava lá de cima, ajeitando os cabelos.

E demorava dez minutos.

Quando chegava, jogando os braços para os lados, dando pequenos pulos, encontrava-me amuado, doido de raiva pelos seiscentos segundos de espera.

Aos poucos a ira se desfazia e eu guardava o canivete, com o qual, todos os dias, tornava mais fundos os sulcos de um coração, desenhado por mim, numa árvore de jalão. (quinze anos passados e ele ainda lá está, com um “M” muito grande no centro).

Mariazinha não sei onde estará.

Foi um dia para São Paulo e me escreveu que voltaria. Não voltou.

Em seguida, meio hesitante, esticava os lhos para a lua, dizia que a noite estava linda. Ela olhava também, concordava comigo, me fitava, muito mansa, e as nossas mãos se encontravam...

2

– Já falei que gosto de você!

– Pode dizer outra vez. Ta bom. E ta bom!

– Eu gosto muito de você, meu bicharoco!

– Porquê você gosta de mim?

– Ora, porque! Não me amole não, viu?. Se não em qualquer dia destes fujo com o padeiro...

– Com o padeiro? Se fosse você, fugia com o carnicheiro.

– A carne é muito mais importante que o pão.

– E não é?! E o pão de cada dia?.

– O pão de cada dia são os teus beijos, minha grande tolinha.

3

– Cuidado com o meu cabelo.

– Estive hoje uma hora no cabeleireiro e você quer agora, em um minuto, atrapalha-lo todo!

– Não sabe beijar sem passar as mãos pela minha cabeça?

– Prosaica. Materialista.

– Bobinho. Pretensioso.

– Cabezinha de vento.

– De vento, hein?! Vento e você a desarrumar meus louros cabelos...

– Louros ou oxigenados?

– Idiota!

4

Você se lembra a primeira noite em que conversamos?. Era uma noite fria e nos quase nada falamos um ao outro...

- Fique quieto! você é o maior adepto de beijos que já conheci!
- Conheceu muitos?
- Melhores que você, não.

5

- Ficou aborrecido, hein?
- Sodá, viu. Olhe para mim.
- Não está zangado com o seu amorzinho, está?
- Não. Estava apenas pensando...
- Pensando em que?
- Porque gosto tanto...
- De mim?
- Não... da vida.

6

Quando o relógio de São Jose anunciava dez horas, eu me despedia de Mariazinha.

Às vezes saía louco de raiva, jurando que nunca mais voltaria. Outras, satisfeito, olhando para o céu inundado de estrelas.

Ao passar pela casa de d. Inácia, uma solteirona de cara simpática e cabelos grisalhos, ouvia dela as mesmas frases de todas as noites: boa noite Manoel!, vai feliz, não? Olha que isso acaba em casamento...

7

Como a senhora estava enganada, d. Inácia!

(era voz corrente, na vizinhança que tivera ela uma grande paixão na mocidade. Fora noiva de um médico que morrera tuberculoso num sanatório. Por isso gostávamos muito dela. Inclusive as mocinhas, que tinham uma vontade doida de ter um noivo tuberculoso. Tão romântico!).

Ah! d. Inácia! se a senhora não tivesse morrido de tifo, estaria hoje decepcionada.

A nossa historia não acabou em casamento, minha melancólica d. Inácia. Não. Acabou em saudade. Ou num reumatismo, que ainda hoje é a minha recordação mais insistente de todas as noites frias em que, ao lado de Mariazinha, eu pensava trazer o mundo dentro dos olhos.

8

Sim. Acabo de engolir a Bíblia.

(Alterosa, dez. de 1944)

## Cordisburgo

Ao que se sabe, até agora.

Dois cidadãos descobriram Cordisburgo: eu e o Dr Lundt. Com diferenças apenas de detalhes de profissão – fui lá em missão jornalística – ambos nos cansamos, percorrendo a gruta de Maquine.

Nem pó [por] isso achei a coincidência feliz, porque o cavalo que me levou à gruta ainda era o mesmo de que se servira o sábio dinamarquês. E o animal já deveria ser lerdo naquele tempo.

2

Pobre Lundt! Pobre Lundt! Descontadas todas as tuas infelicidades, ainda fostes feliz: o teu cavalo não poderia ser mais desconforto do que o trem que nos levou a Cordisburgo!.

3

A excursão era promovida pelo Touring Club e todos estavam ansiosos por contemplar as maravilhas de Maquine. Menos os jornalistas (éramos três) que, sonolentos, tinham grandes esperanças nos quatro dias de descanso que o passeio prometia e um desejo imenso que o assunto para a reportagem fosse escasso.

Os turistas – semblantes espelhando felicidade no começo acreditaram encontrar em Cordisburgo um grande hotel, com água corrente e loiras hóspedes...

Mas, em meio à viagem, apareceu um cidadão que pela segunda vez fazia o passeio e nos revelou que hotel era pensão, a água pouca e as loiras inexistentes.

Apesar dessa recepção inicial, consolou-nos a idéia de que se o nosso informante voltava lá mais uma vez, pelo menos o clima deveria ser bom.

4

Na pequenina estação os cordisburgenses nos esperavam ao lado de seu prefeito. Pela fisionomia deste, vimos logo que o clima era mesmo bom.

Minutos depois, quando entramos solenes, com pose de turistas (roupas sujas de poeira e cara de quem quer repouso), na pensão S. Pedro, ficamos convencidos que os costumes de Cordisburgo eram ainda melhores que o seu clima: pois até aquela hora não aparecera nenhum orador local para nos saudar.

Um olhar satisfeito foi trocado entre os jornalistas, já inteiramente fãs da cidade e de seus habitantes. Apenas o dr. Josaphat Pena não parecia muito contente com a recepção: gastara toda a viagem preparando o improvisado “com que iria agradecer as boas vindas do prefeito”.

5

Fatura – uma velha papuda, que tem dez filhos e um marido paralítico – apesar de não fazer parte do comitê de recepção também nos esperava na porta da pensão. Ou esperava as nossas esmolas... (o detalhe é insignificante).

Um turista estendeu-lhe duzentos réis e perguntou se ela conhecia o Dr Lundt.

Fatura mexeu os olhinhos miudos e disse que o atual farmacêutico era o dr. Inácio, um precursor da aviação de Cordisburgo.

Ante a nossa curiosidade “turística”, ela desceu a história do farmacêutico-voador:

– Um dia, dr. Inácio resolveu ir para o céu. Para isso vestiu camisolão branco, onde se viam duas enormes asas de “anjos” de igreja. Nos ombros levava uma sacola contendo presentes para os habitantes do céu: uma ferradura para o burrico da sagrada família, um pegador de chaves para S. Pedro, um par de sapatinhos de

lã para o Menino Jesus, um serrote para S. Jose e ainda outros presentes para outros santos menores.

Reuniu a família, despediu de todos e trepou num mamoeiro do quintal.

– E ele conseguiu voar Fartura,?

– Nem um tiquinho “nem um tiquinho”... os pecados não deixaram ele “aluir”...

Depois, onde já se viu gente “aluir”...

– Mas avião “alue” Fartura.

– É porque tem “tempero” de aluir.

6

Feliz, Fartura! Explica todas as coisas do mundo pela presença ou ausência de “tempero”!

– “O trem anda porque tem “tempero” de andar. O homem caminha porque tem “tempero” de caminhar”...

Quem nos dera poder explicar tudo dessa maneira – mesmo a maldade dos homens! Talvez encontrássemos um pouco deste “tempero” de felicidade que a vida deu, em boa dose à pobre e feliz Fartura.

7

O vigário de Cordisburgo é um frade holandês, corado e progressista. Com um chapéu de boiadeiro na cabeça, monta todos os dias o seu burrico bem nutrido e sai atrás das “ovelhas desgarradas”...

Frei “sinfonia” – esse é o nome que Fartura lhe dá – traz sempre nos lábios um sorriso bom, espelhando toda a grande simplicidade de sua alma pura e santa de fiel servo de Deus.

Talvez não acredite tanto nas artes do diabo, pois, com dinheiro de seu bolso, deu aos Cordisburguenses um cinema e um teatro e não proíbe bailes na cidade.

Pelo contrário, no baile que nos foi oferecido, ele apareceu por alguns minutos e pude comprovar mais uma vez que as festas em Cordisburgo ainda são os passa tempos mais inocentes do mundo... nelas dançasse apenas polcas e masurkas...

8

Na inauguração da rodovia que liga a cidade á gruta de maquine, houve um discurso. O discurso foi bom e sincero. O orador absolutamente não mentiu quando disse que a estrada era modesta... Não estranhamos a ausência de outros, mas somente que o orador comesçasse a sua oração dizendo estar “muito acabrunhado”. Até o momento não sabemos a causa de seu acabrunhamento.\*

Afinal caminhavamos para Maquine. Os cavalos que tinham olhado medrosos para o porte gigantesco do Sr Hugo Salgado, ficaram tranquilos quando viram o simpático e inteligente gerente da Phillips tomar um dos automóveis.

Já dentro da gruta os excursionistas morriam de fome, pois a hora do almoço passara há muito.

Não obstante as frases feitas, engatilhadas com grande antecedência, foram soltadas: “que obra prima da natureza”! “que maravilha!”, etc, etc.

Porém, na volta os olhos incendiados (por tanta beleza e um pouco pela luz intensa dos fogos de artifício), o estomago gritando valentemente, sorrimos delicados ante a mesa, cheia de bebidas e comestíveis, que víamos na nossa frente.

Ah! que decepção! Não fosse o vinho, os jornalistas teriam chorado amargamente: durante o “churrasco” foram feitos nada mais, nada menos que duzentos discursos!

---

\* Nesta mesma linha existe uma parte escrita com caneta que não dá para ser lida com precisão.

Quase que foram por água abaixo os bons costumes do hospitaleiro povo de Cordisburgo.

Mais tarde nos explicaram que aquele insólito acontecimento tinha desculpa no excesso de álcool bebido pelos presentes.

A explicação partiu do bondoso frade que, ao falar, já trazia nos olhos e no rosto o perdão por tão mortal pecado.

10

Regresso. Há tristeza e alegria nas fisionomias. As cidades vão cantando em nossos ouvidos: Sete Lagoas, Santa Lucia, Pedro Leopoldo...

– “Numa ocasião namorei uma pequena de santa Lucia”.

– “Dizem que em Sete Lagoas existem oito lagoas...”

Os excursionistas já se conhecem bem e conversam animadamente, uns com os outros.

Uma senhorita, que cursa o último ano do conservatório, olha espantada para um dos jornalistas que gosta de Bach e de Debussy e considera Picasso e David os dois maiores pintores do mundo.

Mas, ao termino de uma viagem, todo se concilia. A pequena achou o rapaz excêntrico por não gostar de Chopin e fica admirada por ele ter dito que prefere sambas do morro ao “Noturno” do famoso compositor.

Enquanto a discussão divide as opiniões, o representante de “O Diário”, A Neiva Tudor\*, comete pecados veniais, lembrando, scismativamente da pequena que deixou em Cordisburgo; ao cabo, ainda comete um mortal, jurando que lá voltara um dia a fim de rever a loira cordisburguense.

(*Revista Belo Horizonte*, out. 1940.)

---

\* Parte incompreensível.

Anexo C

**Contos**

## ANEXO C - CONTOS\*

### SUMÁRIO

1. Noemia e o arco-iris
2. Os lábios de Isaurinha
3. Reflexões de um zero
4. Os dois mundos de João Catorze
5. Elvira e outros mistérios
6. O mundo termina na Rua das Magnólias
7. O Mundo tem duas faces
8. Margarida e outras reticências
9. O outro José Honório

---

\* O conto “Eunice e as flores amarelas” não foi aqui transcrito por ter sido publicado em 1995. Cf. MORAES. *Mário e o pirotécnico aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo, p. 140-151.

## Noemia e o arco-iris

– Por longo tempo enxerguei tudo em “marrom” e já não era tão desgraçado (essa côr tem a vantagem de atenuar a infelicidade). Contudo, sentia um cansaço, um tédio imenso. Perturbava-me a ausencia das outras côres, principalmente, do amarelo. O que me dava uma nostalgia tremenda das tardes ensolaradas. Mesmo assim continuava viajando por países desconhecidos, onde as manhãs se confundiam na monotonia do “marrom”. E, para onde eu ia, sempre a me perseguir a ansia de encontrar solução para o enigma.

– Às vezes, quando me esmagava o tédio, tinha vontade de voltar, de abandonar tudo. Mas, á lembrança do rosto convulsionado de minha mãe, quase morrendo, e a gritar desesperadamente, pedindo-me que matasse o dragão, que procurasse a côr salvadora, dominava a minha momentânea covardia.

Parei um pouco, olhei a tarde, tão avermelhada quanto o rosto de Inácio e as casas que se perdiam ante os nossos olhos como uma grande mancha de sangue. (Ultimamente tudo me aparece em colorações sangüíneas. Daí a minha crença que estou na derradeira etapa para decifrar o mistério do dragão).

Relutei em continuar a minha digressão, porque senti que os olhos do meu amigo tinham tomado um tom de dolorosa desaprovação.

Pobre Inácio!. Pensa que estou demente e, no entanto, há muitos anos não conhece um instante sequer de lucidez!

Se ele não tivesse ficado louco, teria nele um excelente colaborador para as minhas pesquisas, pois foi, anos atrás, notável físico. Talvez agora eu já pudesse anunciar para o mundo a descoberta mais espantosa destes últimos séculos.

Há ocasiões em que tenho vontade de procurar outra pessoa para discutir comigo os meus estudos e reflexões. Mas, desde que deixei de viajar, não consigo pôr-me em contato com os outros homens. É por essa razão que me utilizo de Inácio. Não me seria nada agradável ter que conversar sozinho.

– A felicidade humana, Inácio, é bem mais complexa do que você pensa. A côr marrom, por exemplo, evita em parte a infelicidade.

Todavia, tem dois graves inconvenientes: traz o tédio e é difícil, para nós, darmos a todas as nossas impressões visuais essa tonalidade. Requer uma grande força de vontade, ou uma delicada operação no centro visual.

– A um resultado já cheguei – aliás bem satisfatório para os estudos que empreendo: Descobri que vários indivíduos – especialmente os dotados de genialidade – são obrigatoriamente infelizes. São os seres “ímpares”. Não conseguem, através da matemática humana, combinar com número algum. São infelizes no amor e não lhes é possível encontrar em outro ser ressonância para os seus anseios. Passam pelo mundo incompreendidos pela humanidade, que de resto é formada por números “pares”. E, não encontrando o número que os completaria, vivem à margem da vida, por esta desesperadora destinação de estarem sempre fora e acima de sua época.

– Talvez com o “branco” eu consiga torná-los “pares”, isto é, facilmente compreensíveis e maleáveis às idéias do seu tempo.

– Detive-me outra vez, porque Inácio está tentando “acalmar-me” segundo a sua maneira habitual de se expressar.

– Não consigo dominar a minha irritação, quando o vejo tomar esta atitude. Que fique calado, com ar de dúvidas, vá; que pense e diga que sou louco, não me importo. Não tolero, porém, de forma alguma que bata nas minhas costas e implore que eu fique calmo e não me exalte. Ora, sim senhor!. Se o louco é ele!



Recentemente descobri um estratagema engenhoso para me livrar dele, nessas ocasiões. Afirmo-lhe que, se continuar a me irritar sairei dando berros pela rua. O resultado é infalível. Logo que eu lhe digo isso, como agora o fiz, Inácio, sai depressa e vai chamar a sua irmã Noemia que também é louca (na sua família a demência é hereditária). Ele pensa que Noemia consegue restituir-me a calma. Mas, a verdade é que a loucura dela é menos importuna e faz com que ouça, sem me perturbar, tudo que eu lhe vou dizendo (sem compreender, é claro). E, além do mais, me faz bem com seus olhos doces e melancólicos.

Noemia, antes que eu empreendesse a série de viagens que fiz, era minha noiva. Gostava imensamente dela. Pois sempre foi linda e de uma meiguice quase estranha (hoje vejo que era mesmo estranha).

Ao regressar, teria sofrido muito, encontrando-a possuída pela sandice, se não fosse a grande missão a que me propús, visando salvar a humanidade e, conseqüentemente, a propria Noemia.

Parece inexplicável: tão logo ela chegou, comecei a sentir os benefícios de sua presença. A tranqüilidade já me tomou, estou vendo tudo cor-de-rosa.

– Ah,! você também está vendo tudo em rosa, Noemia? (Talvez esteja nessa cor a solução).

– Lembra-se do nosso noivado? lembra-se? (Ela está curada, meu Deus! Há muitos anos que não se recordava de nada do nosso passado. Descobri! Foi a cor!).

– Recorda-se dos passeios que fazíamos ao Parque? Você gostava de sentar-se debaixo de uma árvore frondosa e eu nos bancos à beira do pequenino lago... E o bondoso guarda, embevecido com as nossas pequeninas rusgas, olhando-nos com a cara de quem dizia: “Não passa deste ano!”.

– Vamos passear no Parque, Noemia. Você vai repetir para mim tudo que gostava de dizer naquele tempo. Falar dos seus planos de construirmos uma casinha à margem de um pequeno rio, cheio de trepadeiras... Dos nossos filhinhos louros e rosados...

– Por que está chorando?– Não se chora de felicidade, Noemia... Vamos, enxugue as lágrimas. Sim, vamos sentar-nos debaixo da árvore frondosa, não fique zangada. Nunca mais viajarei por países desconhecidos, nem brigarei com você por causa dos bancos à beira do lago.

– Ah! descobri! É o arco-íris. Nós precisamos dele. A harmonia das cores dará aos homens a felicidade!. É o arco-íris. Nós necessitamos dele, Noemia!

– Não me segure, Noemia. Vamos, estanque as lágrimas, que eu quero gritar para todo o mundo que a humanidade nunca mais será feliz.

– Traga a escada, que eu vou trepar no arco-íris e de lá jogarei um pedacinho dele para cada homem.

– Não, não quero, dr. Otto! Chame o Inácio, que agora eu sou o dono do arco-íris!.

(*Belo Horizonte*, set. 1945.)

## Os lábios de Isaurinha

Meu Deus!. Fui eu que pedi e não devia ter pedido! Mas a gente faz tanta coisa sem pensar! (Não. Não acho que meus pais fizeram mal em se casar e nem de me terem posto no mundo. Absolutamente não penso assim. Este casamento era muito necessário. Sem êle eu não teria conhecido Isaurinha).

Isaurinha, ah! Isaurinha! Uma ternura diabólica me invade os olhos quando me lembro de Isaurinha (e isso se repete a todo momento). Os lábios dela – que lábios, santo Deus! – forçavam-me a procurar na memória os melhores adjetivos do professor Amadeu “Caveirinha” e a acreditar nas maiores e mais deliciosas mentiras do mundo. Um dia – estávamos ainda no grupo escolar– ela me contou que o seu tetravô tinha sido um macaco e que, com certeza, também o meu. Fiquei muito indignado, mas acreditei. Como prêmio de minha credulidade ganhei um longo beijo, o que me fez, por instantes, esquecer a nossa triste ascendência.

Tudo estava muito bem, mesmo os enganos constantes pelos quais a imaginação de Isaurinha me fazia passar e as suas amiudadas traições com o maricas do Enock. (Um bobalhão que necessitava do auxílio da mãe até para lhe dar o nó na gravata). Sim, tudo. Menos aquele pedido. Ainda hoje não consigo saber porque o fiz.

Nem a desculpa de ter ingerido alguns chopes a mais, nada disso.

Agora, quando muitos anos já se passaram, e só me resta o arrependimento, tento reconstituir os fatos, e fico na mesma. Apenas uma coisa se me afigura bem clara: não devia ter pedido.

Recordo-me que foi numa tarde e eu estava um tanto zangado com Isaurinha. Soubera que, na véspera, ela fora ao cinema com Enock, aproveitando a minha ida à casa de uns colegas, onde estudávamos, febrilmente, as matérias do vestibular de Direito.

A briga não foi longa. Disse-lhe uma porção de desaforos, Isaurinha me respondeu outro tanto e acabei por aceitar a mentira que ela me apresentou à guisa de desculpa. Não recebi o beijo do costume, que era o termo de todos os nossos arrufos.

Era de dia e algum vizinho poderia ver.

Antes o tivesse ganho! Os meus lábios teriam permanecido fechados e eu não formularia o maldito pedido. (Não. Não lhe fiz qualquer proposta indecorosa, nem a pedi em casamento.

Gostávamos muito um do outro e nos contentávamos com o nosso amor, sem perdermos tempo fazendo planos para o futuro. Pensávamos – ou nunca pensávamos – que tudo caminharia naturalmente para um fim, independente do nosso arbítrio).

Lembro-me também de que ela fechou muito a cara antes de me lançar aquela torrente de insultos. Em nenhuma outra ocasião a vi tão incisiva e tão dura. Teve para mim expressões as quais nunca pensei que uma pequena soubesse. (Hoje sei que elas conhecem algumas bem peores). Engraçado: não reagi, nem ao menos senti vontade de replicar.

Contentei-me em rir às bandeiras despregadas. E não era para menos. Aqueles lábios, que eu sempre admirei (vermelhos e bem feitos) tornaram-se de repente grotescos e ridículos.

Tinham contrações rápidas, estavam salpicados de saliva. E para tornar mais risível o seu aspecto, descia de um dos cantos um fio tênue de baba, que me faziam recordar um passeio de barca que eu empreendera com alguns companheiros, no

Rio das Velhas. Não nos afastáramos muito da margem, quando o barco virou e tivemos que nos lançar à água. Todos sabiam nadar, menos o maricas do Enock, que deu um trabalhão medonho para ser salvo. Quando o tiramos para fora, meio desmaiado, escorria de seus lábios o mesmo fiozinho de baba.

Essa lembrança fez com que eu me dobrasse em novas gargalhadas.

E, completando o grotesco da cena, me veio ao cérebro o pensamento mais absurdo do mundo: quem sabe aqueles dois fiozinhos não seriam um ponto de união entre seus destinos? (Vejam só: o idiota do Enock casado com Isaurinha!. Tinha graça!)

E tinha mesmo.

Segurando um pouco o riso e não me contendo por mais tempo, exclamei:

– Imagine você casada com Enock! Que parzinho notável! Digno de uma exposição de animais...

– De animais, não é? De animais, não é, seu borra-botas! Pois fique sabendo que eu me casarei com ele, viu seu... seu... seu coisa!

Como são teimosas as mulheres!

No dia seguinte, já o meu lugar junto de Isaurinha estava ocupado pelo quase afogado do Rio das Velhas.

(Por que não o deixei afogar-se?)

A princípio calculava que o capricho de Isaurinha passasse logo, e até me divertia vendo os dois conversando, à noite, encostados no portão da casa dela, localizada bem em frente á minha.

Às vezes, por alguns segundos, ficava nervoso, à idéia de que eles podiam estar se beijando. Mas logo me voltava o bom humor: que mal poderiam fazer àqueles lábios – maravilhosos lábios! – os beijos do inofensivo Enock?

Com o decorrer das semanas, porém, fui ficando apreensivo, e tratei de arrumar um jeito de me aproximar novamente de Isaurinha. E, sob os mais ridículos pretextos, procurava-a constantemente. Isaurinha, por seu lado, não me recebia mal e mantinha palestras compridas comigo, permanecendo numa atitude de indiferença condescendente, capaz de exasperar a qualquer um.

Outras vezes, deixava de conversar com Enock, para aceitar um convite de irmos juntos ao cinema. Então eu me punha mais animado e lhe fazia propostas de paz, que ela repelia sem mostrar nenhum desagrado, deixando-me entrever alguma esperança longínqua de voltarmos ao nosso antigo namoro.

As coisas estavam neste pé, há dois meses, quando um dia fui procurado por Enock. Após um longo rodeio, temendo magoar-me (tenho certeza de que ele acreditava na flagrante diferença que existia entre os meus rijos braços e os seus descarnados membros), pediu-me humildemente:

– Olhe, Zé, por favor... Não fique zangado não... Nós somos amigos... mas você compreende, não compreende? Eu sou o namorado da Isaurinha, você sabe? Sei que você é mais simpático. Ela gosta de passear. E eu... e eu... Pode parecer ridículo, mas não é não. E... muito sincero. E eu... me casarei com ela...

Penalizado com seu tom humilde, e mais para mostrar a minha superioridade, atalhei o discurso:

– Está bem rapaz. Você deseja que eu não ande tanto com a sua namorada, não é assim? Pois fique tranqüilo. Eu já tinha pensado nisso mesmo. Você não ignora que tenho muitas admiradoras. Todo mundo sabe. Não que eu ligue muito para elas, mulher comigo, é na batata.

Mas, que diabo! Não tenho o direito de desgostá-las. Vá sossegado. Não sairei mais com a sua doce pombinha.

Ele se foi arrebetando de alegria, enquanto eu ficava a engendrar um plano seguro de lhe roubar a pequena. E acabei por acreditar que outra namorada é que resolvia. Mas não resolveu não. Isabelinha, uma pequena simpática de voz fina, não despertou ciúmes em Isaurinha. Nem Eudóxia – que dentes feios eram os dela! – nem Lourdes, nem Inácia, nem ninguém.

Desanimado, já com as esperanças bem minguadas, dei para beber, fazer farras tremendas. Esperava que ela se comovesse com os meus desatinos. E se comoveu? Nem sequer comentou. Não se dignou (mesmo seu desprezo eu desejava) a ter uma expressão de piedade por mim.

Um ano mais tarde, durante um baile, onde, sob os olhares inquietos e súplices de Enock, dansamos várias vezes seguidas, abri meu coração a Isaurinha. Conte-ihe todos os meus sofrimentos, impostos pela nossa separação. Disse-lhe (que entonação comovida eu dava à minha voz!) que a amava desesperadamente, que não podia viver sem ela. Disse tudo que um homem apaixonado sabe dizer nessas ocasiões.

Em vão. Ela se limitou a dizer, quando terminei:

– Outra mulher poderia aceitar como verdadeiro o que você acaba de dizer. Eu prefiro crer somente no meu Enock, com quem me casarei um dia.

Por mais que lhe afirmasse serem sinceras as minhas palavras, que o seu namoro com Enock não podia deixar de ser mero produto de um despeito, não fui bem sucedido no meu intento.

Ela respondia com sorrisos incrédulos aos meus argumentos, até que a verdade me saltou aos olhos: Isaurinha estava mais do que certa da minha sinceridade, apenas não lhe interessava acreditar-me.

Depois desse baile, renunciei para sempre a qualquer tentativa de aproximar-me de Isaurinha, sem que, no entanto, a esquecesse.

Quando, anos após, eles ficaram noivos, fiz o possível para me convencer de que aquilo ainda era um capricho da minha antiga namorada.

Contudo, tive que viajar, procurando distrair-me um pouco daquela obcecante paixão que me ia tornando excessivamente neurastênico.

Viajei. Utilizei-me dos mais diversos veículos, desde o cavalo, a carroça, o automóvel, o trem de ferro, o navio até o avião. Amei mulheres de raças esquisitas, de lábios de todos os feitios imagináveis. Porém, os lábios de Isaurinha permaneciam diante dos meus olhos, fixos, fazendo que, como louco, eu beijasse desesperado o ar.

E somente eles. A figura dela já se apagara totalmente para mim.

Eram uns lábios bem feitos (para que descrevê-los mais?). Bem feitos e mentirosos. Mas que importância havia serem eles mentirosos? Os lábios feios, secos, é que precisam dizer somente verdades. Além disso nunca me importaram as mentiras.

Também já mentia demasiadamente e, entretanto, nunca achei que devesse molestar-me por esse motivo.

Quando, dez anos depois do início de minhas viagens regresssei, encontrei-os casados. Enock não mudara em nada e era o mesmo bobalhão de sempre. Só Isaurinha sofrera transformações no seu físico. Perdera os dentes, em consequência de uma desapiedada piorréia. Trazia o rosto marcado pela varíola e o corpo estragado pelos filhos que brotavam anualmente do seu ventre.

Todavia, os lábios eram os mesmos. Belos e mentirosos. O marido nem notava esse pormenor, preocupado com conquistas fáceis e amargurado com uma feiúra que ele pretendia ver na esposa.

A minha chegada causou bastante reboliço na vizinhança, sempre desejosa de novidades. Recebi visitas de todos os moradores da rua, que ainda eram do meu tempo, inclusive do Enock, muito interessado em saber algo sobre os costumes dos europeus.

De Isaurinha, nem sombra. Passava-se depressa pelo alpendre da casa (onde tantas vezes nos beijamos) atarefada com os filhos, sem olhar para mim que, da janela do meu quarto, ansioso, esperava que ela me visse. (Infelizmente, a minha vida continuava a girar em torno dos seus lábios). Agoniado por aquela brutal indiferença, que eu sabia ser simulada, enviei-lhe vários bilhetes (pela minha cozinheira), propondo-lhe que fugíssemos para um país distante.

Prometi-lhe a felicidade e o universo, sem que obtivesse uma única resposta. Isaurinha mantinha-se fiel ao que dissera vinte anos antes.

Não esperei que ela respondesse ao último bilhete. Numa madrugada, sem me despedir de ninguém e sem saber para onde ia, resolvi embarcar no primeiro trem que saísse da cidade.

Enquanto aguardava o automóvel que me levaria à Estação, fiquei a contemplar as flores do meu jardim.

Lembrei-me, vendo uma palmeira que não dava mostras de envelhecimento, de a ter plantado. Ao meu lado, Isaurinha também a vira nascer. Participara do meu enlevo, dos cuidados e do carinho com que eu assistia ao seu crescimento.

Caía uma garoa fina e a casa de Isaurinha, cheia de trepadeiras, as paredes de um tom vermelho desmaiado, com um alpendre comprido, de grades de ferro, aparecia na minha frente envolto pelas brumas, como um bloco massivo, a tolher meus pensamentos.

Senti-me, repentinamente, transportado para uma noite fria e brumosa de muitos anos atrás.

Voltávamos do cinema, coladinhos um no outro, esquentando-nos mutuamente com o calor de nossos corpos.

Isaurinha chupava um “pirulito”. De vez em quando ela levava o doce aos meus lábios, voltando-o em seguida, aos seus. Aquele ir e vir da bala, deu-me a sensação de que, durante toda a nossa existência, caminharíamos ao lado um do outro, repartindo-nos nos mesmos desejos e pensamentos.

Ao transmitir-lhe o que estava pensando, Isaurinha, num transbordamento de ternura, beijou-me nos olhos. Foi o suficiente para que, sentindo-os melados de açúcar, eu me zangasse demoradamente com ela.

Depois disso, ficamos uma semana sem conversar, sem contemplarmos juntos a palmeira que continuava a crescer, indiferente aos nossos amúos e às nossas pequenas alegrias.

A buzina do automóvel arrancou-me dos meus devaneios. Por anos a fora eu iria ouvir aquele mesmo barulho, em manhãs nevoentas como aquela, manhãs douradas, cheias de sol, empoeiradas e sem cor.

Iria ouvir sons de sirenes, apitos de locomotivas, todos os ruídos que são festivas despedidas para muitos, tristeza para outros, indiferença para os que, como eu, não sabem o que procuram ou que apenas estejam fugindo a um fantasma.

Recomecei as minhas viagens. Percorri caminhos e estradas cujas paisagens não me comoviam mais. Travei novos conhecimentos com pessoas que não me contavam nada de novo, nem deixavam transparecer nenhuma tragédia íntima: Desses conhecimentos de alguns dias e mesmo de horas, que fazem os que viajam por profissão, prazer, tédio ou, como no meu caso, para escapar a uns lábios vermelhos e bem feitos.

Muitas vezes, no tombadilho de um navio, ou num bar de uma cidade qualquer, assusto um eventual companheiro, que conheci minutos antes, com a minha pergunta de sempre: Por que fiz aquele pedido?

Quase sempre olham-me com espanto e ficam esperando que eu me explique. No entanto, permaneço em silêncio, olhando, muito atentamente, qualquer coisa no ar, que bem pode ser a miragem de uns lábios mentirosos, ou pode não ser nada, como esse nada que eu procuro inutilmente encher, nas minhas correrias pelo mundo.

*(Revista Alterosa, jan. 1944.)*

## Reflexões de um zero

“A mulher, que tu me deste por companheira, deu-me da árvore e eu comi.”  
 (“Gênesis”, III, 12.)

1. Embora tenha nascido um zero, desde logo senti uma poderosa atração pelos outros números. Sabia, por instinto, depender de um deles, para que, colocado na minha frente, eu chegasse a ser alguma coisa no mundo.

Na minha infância... Antes devo dizer, nasci. (É verdade: os zeros nascem!) Mamãe – um zero muito grande, de peitos enormes – era uma ótima pessoa e chorava constantemente.

Papai, um elegante número, usava roupas bem feitas e até um automóvel. Por isso não o conheci e nem ficou sendo meu pai.

Mas, na minha meninice, a atração que eu possuía pelos outros números tinha um alcance muito limitado. Ia, quando muito, às maçãs, brilhando nos mostruários.

É excusado dizer que continuei zero, com a bôca sempre cheia d’água, sem que tivesse, uma só vez, provado uma das ambicionadas frutas.

Afinal, a água secou e sobrou-me o consolo de que muitas das maçãs que eu vira, em luxuosas vitrines, eram feitas de massa.

Este foi meu primeiro engano e último consolo.

2. Um dia acordei rapaz, sem mãe (a coitada estrebuchara em conseqüência de um nó nas tripas), recebendo descomposturas de meu patrão, português desbocado. Nos intervalos do trabalho e dos insultos, freqüentava um ginásio noturno.

Nessa fase de minha vida não desejava tanto os outros números. Pelo contrário: sonhava, noites a fio, com os dois zeros de uma bicicleta que eu admirava todas as manhãs na vitrine de uma importante casa comercial. Entrementes o português continuava a me xingar, entre um e outro bofetão, e o professor de latim a me encher de zeros.

3. Com o ginásio acabaram-se os tabefes e as descomposturas de meu patrão. Por muito tempo tive saudades dêste, ser ter nenhuma daquele. Pobre português, fora o meu segundo equivoco. Em seu testamento, deixou-me dez contos de réis e umas linhas de carinhosa despedida. Delas esqueci-me logo, sem que, todavia, deixasse nunca de me recordar com ternura dos dez contos.

Notadamente quando me veio o terceiro engano: uma loura esguia, separada do marido que, entre outras coisas, até passar fome a deixava. E o apetite dela era tão bom que, em alguns meses, comeu a minha primeira e única herança.

Não me lamentei muito, nem passei a preferir as morenas. Resignei-me com facilidade. Logo me deram um emprego de contínuo num jornal e me foi possível matricular, gratuitamente, na Faculdade de Medicina. Nesta última descobri outro engano meu que, pela ordem cronológica, deveria se situado entre o primeiro e o segundo: o nó nas tripas que matara minha mãe era apendicite. Nem por isso lembrei-me demasiadamente dela, nem desejei ser médico naquela ocasião para salva-la. A memória de um zero não é das melhores e eu já estava de olho bem aberto num grande número que todos os dias passava pela frente da redação.

4. Chamava-se Mariazinha e era caixeira da casa dos “Dez Mil Réis”. (Não era esta a razão de ser ela um grande número. Mariazinha estava acima de qualquer cifrão e era proprietária dos maiores olhos da cidade. Grandes e castanhos. Além do mais, tinha umas tranças compridas e um dente de ouro.)

A princípio contentei-me em esticar, furtivamente de longe, o meu olhar para ela.

Depois... Foi um baile no Calafate. O dono da casa, tio da caixeirinha, sentiu-se muito honrado com o meu título de estudante de medicina e, olvidando – não sei se propositadamente – o meu emprego de contínuo de jornal, fez questão que eu dançasse várias vezes seguidas com a sobrinha que, ao mesmo tempo, era sua filha adotiva.

Uma dança, duas, três... não sei se foi a cerveja, ou a embriagues que me provocavam aqueles dois olhos grandes e castanhos, que me fez perder a conta das vezes que dançamos. Também não me recordo o que me levou a sair da minha timidez, e dizer aos ouvidos de Mariazinha, versos que eu tinha escrito para ela.

Foram os meus derradeiros poemas. Quatro meses decorridos era noivo, mais quatro casado e ainda contínuo de redação.

Pela primeira vez na vida tinha realizado alguma cousa, onde o equívoco maior não tinha sido o meu. Alguns meses após o casamento, (já desistira do curso de medicina), meu sogro, tio e hospedeiro, descobriu que cometera o maior erro de sua existência ao confiar nos zeros do meu ordenado. O seu amor de tio e de pai adotivo, não resistiu a tamanha decepção e nos botou no olho da rua.

5 A minha esposa, depois desse inesperado acontecimento, teve que trabalhar novamente. Não por muito tempo. Pois logo um pequenino zero lhe foi despontando no ventre.

Nunca vi um zero crescer tão rapidamente. Tanto cresceu que, meses depois, em vez de um, nasceram dois.

Durante um ano lutamos desesperadamente para manter os malditos zerinhos que, quando não estavam doentes, consumindo remédio como o diabo, comiam alucinadamente.

Nem assim brigávamos lá em casa. A harmonia continuava presidindo a nossa vida em comum. Apenas, à noite não conversávamos. Como sempre foi meu hábito não pensava muito e levava as horas contemplando as estrelas, sem desejo de fazer versos.

Mariazinha abria muito os olhos – já grandes demais – e ficava olhando para dentro. Enquanto isso os diabretes olhavam um para o outro, alheios a nós e a tudo.

6. Certa vez, dada a nossa falta de crédito – devíamos até ao padre que há muito não via as nossas esmolas na missa das oito – o nosso jantar se limitou a feijão e angú. Os pestinhas choraram, eu olhei estrêlas e Mariazinha olhou para dentro com muito mais intensidade do que nas outras noites.

Ao acordar, na manhã seguinte, para ir para o trabalho, me vi só, no mundo, com os dois pequeninos zeros.

Em cima da mesa da sala de jantar encontrava-se um bilhete lacônico: “Me vou com Chico Padeiro”.

Ainda daquela vez, o engano não seria meu. Mariazinha se enganara no pronome e o Chico Padeiro com a vida: três meses depois da fuga, por causa de minha mulher, matou um companheiro de trabalho. Ganhou pelo feito trinta anos de cadeia, enquanto Mariazinha ganhava o dono da padaria “Bom Jesus”.

Assisti tranqüilamente aos acontecimentos, como quem assiste a um filme cinematográfico. Emocionei-me tanto na parte culminante da tragédia e, ao cabo, fui o mais beneficiado com o final. Não paguei entrada para o espetáculo e, ainda por cima de tudo, fiquei livre dos dois diabinhos, que foram para a companhia do padeiro. A estas horas, devem estar se fartando de pães ou sendo tratados de alguma indigestão.



7. Tudo ia indo muito bem, como sempre, quando em certa ocasião fiquei excessivamente melancolizado com as estrêlas e quis amortecer um pouco a minha tristeza com uns goles de cachaça. Como nos dias subseqüentes votasse a me entristecer pelos mesmos motivos, continuei a beber.

Devido às bebedeiras contínuas a que eu me entregava, tiraram-me o emprego e tive que dormir nos jardins, comer o que a caridade alheia me dava. Mas não perdi a calma. E nisto fiz bem, porque tempos depois fui descoberto por uma viúva, proprietária de pensão, o que me valeu a ser promovido a dono de pensão honorário.

Porém a felicidade não durou muito. Depressa a mulherzinha, que era bastante volúvel, descobriu outro príncipe consorte e fui amargamente despedido do melhor emprego que a vida me deu.

Doce e suave dona de pensão!. Antes de me despedir, arranjou-me um lugar de contínuo numa das Secretarias de Estado.

8. Durante algum tempo remoí uma saudadezinha insistente da viúva. Mais do leite de penas de ganso e dos bons quitutes que a cozinheira da pensão fazia especialmente para mim, do que propriamente da minha terna e inconstante companheira.

Não me demorei muito a consolar-me. Verifiquei que ser contínuo de Secretaria é a função mais cômoda e brilhante para um zero sem preocupações metafísicas.

Felizmente, o homem tem uma grande ternura pelo Demo. Ou pela metafísica, que é a mesma cousa. Ao mesmo tempo que lobrigava a minha um tanto tarda vocação, assaltavam-me umas ideiazinhas filosóficas.

A princípio meu bom senso fez com que reagisse contra elas. Contudo não foi bastante longe a minha resistência. Capitulei e me deixei levar pela curiosidade de saber a origem de muita cousa que um zero, infenso às delegacias de polícia, deve ignorar.

Passei noites e noites devorando livros que talvez a Igreja condenasse.

Li demais. Quis saber porque havia tantos zeros no mundo. Mas ai! Um zero nunca deve pensar!. Somente após a minha demissão (“a bem do serviço público”) vim a ter conhecimento desta amarga verdade.

Demitido, tornei aos bancos dos jardins, à caridade do próximo, à minha infância. Sim, à minha infância, já que retornara o meu antigo vício de namorar maçãs nos mostruários das casas de frutas.

9. O meu retorno à infância começou outro dia, ao deparar-me com os meus filhos, bem vestidinhos, devorando gulosamente vermelhas maçãs. É certo que não me incomodei por não me terem reconhecido, nem tive inveja dêles, Apenas custei a me livrar de uma pergunta torturante: por que os produtos de um simples zero podem chegar a ser grandes números?

Todavia a pergunta não se demorou na minha cabeça. A fome, que é inimiga dos grandes raciocínios, fez com que eu desculpasse a minha incapacidade para responder a pergunta, considerando que a matemática humana é bem diferente da que aprendemos nos bancos escolares.

E dêsse dia em diante fugi aos livros e aos pensamentos, pois retornara aos primórdios da humanidade. Sim, senhores. Eu sou a segunda vítima da maçã.

(*Revista Leitura*, Belo Horizonte, out. 1943)

## Os dois mundos de João Catorze

“E haverá um dia conhecido do Senhor, que não será dia nem noite, e na tarde desse dia aparecerá a luz.” (“Zacarias”, XIV, 7.)

Não. Nunca mais beberia. Daquela vez o juramento era definitivo.

João Catorze sentou-se na cama, puxou o travesseiro para as costas e acendeu a luz. O coração incomodava terrivelmente, batendo frouxo, parecendo, a todo instante, que ia parar definitivamente. Sentiu um medo atroz de morrer. Levou a mão ao coração, batendo longe, acendeu um cigarro e balbuciou, entre baforadas medrosas, uma Ave-Maria. Quando.

Quando chegou ao fim, teve que recomeçar novamente, porque saltara de “entre as mulheres” para “Santa Maria”. Custou-lhe encontrar o pedaço que faltava. Mas, ao cabo, sentiu-se mais aliviado.

Buscou, com os olhos, na estante de livros, um romance e viu, desolado,, que nenhum servia para o momento. Todos relatavam fracassos, misérias. Êle precisava de alguma coisa agradável, alegre. Voltou-se então para os seus sonhos de todo dia. Mas o desejo de ser milionário, um grande escritor, um homem público, não conseguiu apaixoná-lo naquêle instante.

Olhando o relógio de bôlso, dependurado na parede, viu que eram ainda oito horas. O tempo deslizava devagar. Às nove, d. Lindoca deveria trazer-lhe o chá. Era tão bôa a d. Lindoca! Passara o dia todo tratando daquela malsinada ressaca que o assaltara tão violentamente. Sentimental e inútil, João Catorze de Azevedo vivia oscilando entre dois mundos igualmente estéreis.

À noite, enquanto repousava o seu magro corpo, nos duros colchões da pensão de d. Lindoca – uma quarentona ainda bastante desfrutável – não dormia. Debatia-se em problemas insolúveis. Cria e descreia em Deus, desesperava-se de encontrar a “mulher amada”, pesava as vantagens e desvantagens do matrimônio e, com um sorriso cético, que a escuridão do quarto apagava, julgava-se irremediavelmente perdido para o casamento.

Quando o cansaço vinha, já o encontrava nos problemas econômicos, administrativos e financeiros do país, sem que tivesse ainda encontrado solução para as suas angústias noturnas. Então dormia e tinha sonhos agitados, onde mulheres brancas ou não (êsse “não” seria, por certo, a Joana, uma mulatinha pernóstica, copeira da pensão) se misturavam com bandeiras, canhões, homens enormes de barbas brancas. E mesmo com os dôces olhos da respeitável d. Lindoca.

Durante o dia, após a leitura dos jornais, ia para a Secretaria, onde perpetrava alguns versos, entre a leitura de um romance sentimental – o “mel da vida”, como êle costumava denominar êsse gênero de literatura – ou de um tratado de filosofia.

Tudo ia muito bem (mesmo quando passava as noites completamente em claro) até o momento em que, fazendo um gesto trágico e olhando fixamente o azul do céu – também às vezes, branco, êle trazia suas idéias céticas para a realidade. Isso acontecia algumas vezes por mês, quase sempre quando, em seguida a algumas noites de meditação sobre os problemas insolúveis da vida – principalmente a maneira de contentar certos credores impertinentes – chegava à conclusão de que o mundo fôra criado apenas para atormentar o homem.

Nêsse ponto uma angústia de fugir, de desaparecer, de largar tudo, de não pensar mais em nada, tomava conta dêle. E apenas conseguia beber algumas

cachacinhas e pensar melancolicamente nos olhos verdes da misteriosa menina da rua Pernambuco.

Ah!. Os olhos verdes de menina da rua Pernambuco! Sempre ao seu alcance, quando vinha da Secretaria. João Catorze sabia muita coisa a respeito dela. Menos o nome que se tornara difícil encontrar um que calhasse à sua figura, exótica e esguia.

Em vão tentava saber o que o prendia àquêles olhos. Tinha uma vaga certeza dela ficar, todas as tardes, plantada no meio do jardim, apenas para vê-lo. Talvez não fossem somente os olhos que o atraíam, mas o mistério que a rodeava e, sobretudo, o contraste de sua figura esguia e melancólica com a suave alegria do jardim.

Porém o seu enigma não existia para João Catorze. Já tinha conhecimento de toda a sua história e cada vez a aprimorava mais, acrescentando um detalhe ou tirando outro, conforme a sua momentânea disposição de espírito.

Confortava-o a certeza de que ela era uma mulher diferente, acima da frivolidade tola do seu sexo. Mas esta convicção não o satisfazia plenamente, porque alimentava o temor de ser impossível aproximar-se dela. E se tal acontecesse – ele desejava ardentemente que não – tinha receio que, depois de analisá-la melhor, a achasse banal e fútil como todas as mulheres. Ao chegar a esse extremo, embarafustava-se pelas suas rôtas teorias adentro, e se odiava, imprecando contra o pensamento que o levava a exigir do mundo exterior a reprodução perfeita das imagens criadas no seu confuso mundo interior. Sentia necessidade de viver, de amar, como todos os seres normais e, ao mesmo tempo fugia ao sentimento dos homens, por achá-los rudes e sujeitos à corrupção das contingências.

João Catorze de Azevedo não compreendera ainda até onde poderia ser levado pela sua improvisada intelectualização, nascida do seu desequilíbrio entre dois mundos que não entendera suficientemente.

Restava-lhe comprazer-se em imaginar histórias problemáticas para a menina de olhos verdes – símbolo de sua tortura, querendo o mundo à semelhança de suas idéias – e olhar, às furtadelas, para os braços brancos e macios de d. Lindoca – a única realidade palpável que se lhe deparava ao olhar cansado pela monotonia de paisagens inexistentes.

– D. Lindoca! João Catorze, sentiu uma estranha suavidade nos olhos.

Soletrou o nome dela de mansinho, sorvendo as sílabas com prazer, quase delirando.

Tão bela, a d. Lindoca! Parecia ter somente trinta anos e já conhecera uma geração inteira de estudantes e funcionários públicos! Sempre doce, suave, uma mãe a d. Lindoca! A cuidar de seus hóspedes como se eles fôssem os seus próprios filhos

Agora mesmo ela viria com o chá. Só de pensar nisso, João Catorze sentiu-se melhor. Teve impressão que, sentada em sua cama, ela estava ajeitando os cobertores. Sentiu nos seus, os olhos doces de d. Lindoca. E, enlaçando o seu pescôço, os braços brancos, brancos... Brancos como o quê?. Fugia-lhe o têrmo. Não importava.

Já não se preocupava em cumprir a promessa que fizera à menina de olhos verdes. A Elisabete (arranjara, enfim, um nome para ela).

Esquecera os seus projetos de fugirem juntos para Marte, ou para outro planeta qualquer, para onde seriam arrastados por uma força desconhecida. Onde, longe da terra cheia de miséria e dos homens, corruptos e insinceros, dariam origem

a uma geração sadia e feliz. Não pensava nas praias brancas que contemplariam abraçados, cheios de tranqüila ventura. Nem nas campinas verdes, nos montes azulados... Deus existia, não podia deixar de existir. Não eram rudes os sentimento dos homens. Muito menos corruptos e insinceros. A vida não era miserável, tudo era bom. Só eram execráveis os medonhos tratados de filosofia, que em vão tentara entender. Cheios de Kant, um velho cacete e presumido, que levava a existência inteira pensando se devia casar ou não e reduzira toda sua vida a uma série de hábitos cansativos.

Ouviu passos, uma voz doce, perguntando se podia entrar. Estava tão comovido, tão ansioso, que d. Lindoca repetiu a pergunta e entrou com a chávena de chá na mão, sem mais esperar pela resposta.

Fez-lhe perguntas. Si estava melhor, si queria mais um travesseiro, si não era preferível chamar o médico. Respondeu ofegante, a tôdas as perguntas, balbuciando, sentindo o coração oprimido, os olhos incendiados, esperando uma pausa, para dizer qualquer coisa importante a d. Lindoca.

Quando ela fechou a porta de mansinho, João Catorze cerrou os cílios e dormiu por muito tempo, sonhando, delirando... Brancas praias, montanhas azues, dois belos braços acenando de longe, com um planeta que ainda não incluía nos seus planos.

Nessa noite, em seus sonhos, não apareceram canhões, tôdas as mulheres eram brancas. Brancas também eram as bandeiras. Enfim, descera sôbre o seu corpo a paz das noites infinitamente tranqüilas.

*(Revista Grifo, out. 1943.)*

## Elvira e outros mistérios

“Todas as coisas são difíceis; o homem não as pode explicar com palavras. Os olhos não se fartam de ver, nem o ouvido de escutar” (“Eclesiastes”, I, 8.)

Às vezes a vida não tem nenhuma paisagem.

– Chamava-se João e tinha herdado o nome do pai, um bêbado.

O Sênior gostava de álcool e odiava todas as crianças do mundo, inclusive o filho; o júnior amava Elvira e detestava os mistérios.

Os outros meninos preferiam matar passarinhos, brincar de pique e gritar à sua passagem:– Olha o idiota! Olha o idiota! Não se incomodava.

Aprendera com o pai que cada ser pensa à sua maneira e gosta de alguma coisa na vida. Ou aprendera com esta, porque aquele sempre se zangava quando ouvia a pirralhada gritando: – O bêbado tá chegando... Depois tinha Elvira, os passeios que faziam todos os dias à beira do lago, e este era lindo, tão lindo como a relva que o cercava e os cabelos loiros de Elvira, que às vezes acariciava, outras o vento, que ele não sabia de onde vinha e nem procurava saber. Havia tanta coisa que João não tentava decifrar! Mesmo os olhos de Elvira que se punham tristes ou alegres de súbito, sem nenhuma causa aparente. Quando partiu do lugarejo em busca de dinheiro para o casamento, não foi triste. Ela lhe dissera que o esperaria, E Elvira nunca mentia.

O tempo escorria rapidamente e continuariam a ser sempre um do outro. O pai não dissera nada, ao saber da sua resolução. Não bebeu menos naquele dia e não se esqueceu de dizer para a menina da vizinhança: – Macacada indecente! Cada um faz o que gosta e é com o meu dinheiro que eu bebo.

Disse ainda muitos nomes feios, mas o filho já se fôra.

Do trem não trouxera recordação alguma. Não se assombrara com o engenho e nem com os apitos da locomotiva, que até então desconhecia. Apenas achara o maquinista um pouco gordo para viver num lugar tão quente. Mas ele devia gostar da profissão, principalmente de puxar a corda do apito.

Os anos fugiram céleres, e o dinheiro continuava escasso. Todavia, nem por isso, odiava os patrões como os outros operários. Quando estes vinham doutriná-lo para a “Grande Revolução”, contentava-se em repetir o seu aforismo: – “Todos os homens são bons, a seu modo, e gostam – de maneira diversa – de alguma coisa. O tempo nada vale ante o ideal. Nesta ocasião o seu apelido oscilou entre “João-alguma coisa” e “João-ideal”. Porém, ele continuava a respeitar a maneira de agir dos outros e a odiar os mistérios.

Aos domingos lia o jornalzinho da sua terra natal, sem reparar que era sempre a mesma coisa: Ninguém matava, ninguém roubava, não havia baile, as mulheres e os homens andavam direitinho. Somente o Padre teimava em escrever contra a dissolução dos costumes.

Não reparava, por que dentro daquelas páginas brancas, cheias de pontos pretos, vinha apenas o lago, a relva e o vento, desmanchando as ondas dos cabelos da sua amada.

Naquele domingo, lia pela primeira vez o jornal. Os seus olhos já tinham crescido demasiadamente ante a notícia que ele tudo fazia para não acreditar. Só existia uma Elvira Soares em Manacá. Mas devia ser outra, aquela que iria casar com Adolfo Correia.

“Seria mentira ou os homens se tinham tornado maus”?.

Por algum tempo se esqueceu de odiar os mistérios e quis negar o direito que cada um tem de fazer o que bem entende

Mas, ao cabo, tudo se esvaneceu ante o seu olhar: era rico enfim. Possuía automóveis, tinha o respeito dos homens, criados, vassalos, colares, anéis, uma grande coroa de diamantes para depositar na loira cabeça de Elvira.

Não foi longa a viagem. Os seus ouvidos se embriagaram, o tempo todo, com uma música suave e longínqua; seus olhos fitaram docemente os homens que de longe vieram para lhe jogar pétalas de rosa.

Nada perturbava a suavidade do seu pensamento. Mesmo a meninada, que na rua central gritava, infernalmente, para alguém que ele não via: – Olha o louco! Olha o louco!

Caminhava a passos lentos em direção ao lago, onde encontraria a sua amada.

Uma senhora, ao passar por ele observou-o atentamente. Franziu a testa, abanou a cabeça e caminhou rapidamente para a companheira que, mais adiante, a esperava.

– Pensei ser alguém que conheci... (falava mais para si do que para a amiga)  
– Não sei o que estará fazendo agora... Foi um capricho... (deu uma risadinha, enquanto a outra senhora olhava para ela, sem nada entender).

– Adolfo tem razão: sou muito caprichosa... Era um idiota, e, no entanto, não consigo odiar-me por ter dito a ele que um dia o esperaria.

João encontrou o lago, a relva e o vento.

Ainda era dia e via o céu juncado de estrelas e luas. Um punhado de luas. Elvira vinha num bote, remando em sua direção. Depois vieram outras. Havia tantas Elviras no lago! Tantas quanto as estrelas.

Quando o crepúsculo penetrou no seu pensamento, povoado de sonhos, João ainda não abraçara a última Elvira. Mas o lago, a relva, o vento lhe pertenciam para sempre. Tudo se eternizara dentro dele.

Enquanto o mundo, longe, já muito longe de seus olhos, continuava a dar aos homens o martírio das horas que destroem e fecundam vidas.

*(Anuário Brasileiro de Literatura de 1942, jan. 1943.)*

## O mundo termina na Rua das Magnólias

Quando d. Eudóxia entrou esbaforida, com o rosário e a cesta nas mãos, no armazém do senhor Nicolau, encontrou as outras velhas da rua das Magnólias possuídas de grande ansiedade.

As comadres, como de costume, já se encontravam lá, desde o fim da missa das seis, tratando das ocorrências da véspera. Se sobrasse tempo, depois de muito regateados os preços, era possível que comprasse alguns mantimentos. Como d. Eudóxia fosse sempre a primeira a chegar às reuniões matinais, imaginaram logo que as novidades que ela trazia eram de encher a boca.

Nenhuma das presentes conseguira ainda descobrir a razão daquele inesperado rompimento.

Era verdade que todo mundo sabia que aquilo não podia durar muito. Mas, talvez que, nos comentários e murmúrios dos vizinhos, existisse mais inveja do que sabedoria. Tão exuberante a alegria e a felicidade dos dois esposos! E não há cousa para incomodar mais aos outros do que o excesso de ventura do próximo.

Apesar de muito esperada aquela separação, os moradores da rua das Magnólias não deixaram de ficar surpresos, quando viram o automóvel levar as malas e a figurinha espreitada de Arlete.

A preocupação de atinar com a causa do acontecimento, fez com que não fosse notada a indiferença e a calma que iam na fisionomia da mulher do Cardoso.

Sem esperar que alguém perguntasse qualquer cousa, d. Eudóxia, em tom misterioso de quem vai fazer uma assombrosa revelação, porém antes quer gozar a curiosidade dos ouvintes, começou: – Vocês não podem calcular a razão da briga. – Não... não foi por causa do rapaz da “barata” amarela, não... Quem me contou toda a história foi a empregada deles, aquela preta sem-vergonha que pus para fora de minha casa por viver assanhada com os soldados da cavalaria...

“Disse-me ela que foi por causa do Alexandre, o cachorrinho belga.”

D. Eudóxia regalou-se com o “oh!” que saiu, ao mesmo tempo, de todas as bocas. Fez uma longa pausa, revirando os olhinhos cheios de alegria pela admiração que as outras demonstravam.

– “Sim. Tudo por causa do diabo do cachorrinho preto, que na semana passada me rasgou uma meia novinha em folha... Também como se pode viver em uma casa, onde um animal quebra tudo, come tudo? Imaginem que o raio do animalejo come até papel.

‘Si come ! Não duvido que até cacos de vidro. Ontem, o Alexandre... Adivinhem o que ele comeu ? Uma nota promissória! Uma nota promissória! E no valor de dois contos. Dois contos de réis!. Passada pelo Dr. Alarico.

“O Cardoso, como vocês bem sabem, vive de emprestar dinheiro a juros. E, a cinqüenta por cento ao ano que o usurário empresta. Um roubo!... como eu digo sempre, um verdadeiro roubo.

Si não fosse pelo dr. Alarico, um canalha, um d. Juan, casado com uma mulher tão boazinha como a Filó e que vive arrastando a asa com a desbriada da Rita do Zuca Padeiro... Si não fosse por esse monstro, eu aprovaria até a atitude do Alexandre. Se bem que aquela minha meia custou vinte mil réis na loja do Felipe Turco. Apesar dele ser um ladrão, foi uma pechincha. Em qualquer casa da Avenida não se encontra igual por menos de trinta “bagarotes”. Mas o fato é que o Alexandre comeu o papel e o Cardoso deu-lhe um bom ponta pé nas ventas. Arlete – nós sabemos a história danada que ela tem com o cachorro – vendo aquilo, aprontou uma choradeira infernal. Chorou o dia inteiro, negando-se a almoçar e a jantar.

“À noite, quando as coisas serenavam, o Alexandre, que estava mesmo de veia, deu uma dentada na perna do Eusébio, aquele mandrião que dizem ter vindo de S. Paulo, escorraçado pela polícia como vadio e chantagista... ”A senhora me desculpe, d. Margarida, ele é seu parente...

E que o Eusébio é mesmo uma peste... A senhora sabe disso...

“Talvez em outra ocasião o Cardoso não ligasse muita importância ao fato. Mas, à lembrança da nota promissória, cheia de lindos zeros, não pensou muito: sapecou uma dúzia de correias no Alexandre.”

“O resto vocês sabem. Houve mais pranto e Arlete tomou o rumo, deixando o Cardoso triste e jururú. Dá pena ver o abatimento do homem com a partida da esposa.”

As velhas que, excepcionalmente, tinham permanecido caladas, sem interromper a história, aproveitaram seu final para falar todas ao mesmo tempo.

Foram feitas perguntas apareceram outros detalhes, novas conclusões, dividiram-se em partidos as respeitadas matronas da rua das Magnólias.

Enquanto isso, o senhor Nicolau, que não se enfiara na conversa, abanava ceticamente a cabeça, tirando silenciosas baforadas de seu cachimbo.

Estava contente. Muito mais do que as suas freguezas. Pela primeira vez no ano fumava tranqüilamente, sem que d. Maricota, sua estimada mulher, demasiadamente interessada no que contava d. Eudóxia, lhe mandasse guardar o seu precioso cachimbo.

Durante toda a história, apenas abanara a cabeça. Hábito muito seu, quando ficava entregue aos pensamentos.

Aquele caso, em que aliás não prestara grande atenção, trouxera-lhe recordações longínquas.

– Devia ter feito como Arlete e nunca transigiu. Estavam casados apenas há um ano, quando veio a primeira imposição de Maricota – o cachimbo. Entre o cachimbo e a esposa, caiu na asneira de ficar com ela.

A primeira concessão tinha sido a sua desgraça. Outras imposições vieram depois: a leitura à noite, o cinema aos domingos, até o “pocker” na casa do Dutra, que era a última coisa que ainda lhe causava algum prazer.

Aceitou todas as exigências da esposa sem nenhuma reação. Inclusive as conversas daquelas velhas carolas, sempre a falar da vida dos outros e não comprando nada, no final das contas.

Arlete fizera bem trocando o marido pelo cachorro. (Um cachimbo ou um cachorro ainda valem mais do que o melhor dos seres humanos). Cardoso, que tinha o mesmo gênio açambarcador de Maricota, acabaria por reduzi-la à escravidão.

Ante a coragem daquela mulherzinha frívola e que, aparentemente, seria incapaz de um gesto tão decisivo, ele teve arrependimento de não ter agido da mesma maneira quando, após a proibição do cachimbo, veio para sua casa, passar uns tempos com eles, uma prima de sua esposa.

Moça bonita e instruída, Silvia, em pouco tempo era dona de todos os seus segredos e compreendia toda a sua infelicidade.

Gostava de ficar conversando horas e horas com ela, ouvindo o que dizia da vida nas grandes ruas, onde as cousas eram maiores, sem as futricas e as baixesas do subúrbio.

Fizera mal. Devia ter aceitado a proposta de Silvia, levando para um apartamento pequeno do décimo andar de um prédio da Avenida, o amor que aqueles dois meses fizeram nascer neles.



Porem o terror que possuía pela opinião pública, as convenções idiotas que o subúrbio impunha a seus moradores, o medo da mulher – principalmente o medo que nutria pela sua mulher – enfim toda a sua covardia, fizeram com que ele ficasse. Reduziram-lhe a simples espectador daquelas conversas imbecis que se prolongavam pelo dia adentro, matando-o de tédio e de uma saudade medrosa de alguém, que certa vez mostrara-lhe que o mundo não se confinava na rua das Magnólias, mas que ia muito mais longe, onde existiam prédios imensos, onde o céu era mais amplo e os homens viam, através dos livros, novos mundos, novas culturas...

D. Maricota que tinha voltado à vida – com o final da lenga-lenga das velhotas, tirou-o das suas cogitações: “Oh! Estafermo! Larga esse imundo cachimbo e atende a d. Eudóxia “.

– “Um quilo de manteiga...Nove mil réis é caro! O seu Joaquim vende por oito... e olhe que manteiga “Leão”!... Não é manteiga vagabunda!” O senhor Nicolau sentiu um baque imenso. Teve impressão de que acabava de ser atirado ao chão do décimo andar de um lindo prédio de apartamentos da Avenida. Compreendeu que a rua das Magnólias era a única rua existente no mundo e que a Avenida era um mito, uma história inventada pela bondade de Silvia...

*(Revista de Belo Horizonte, ago. 1945.)*

## O Mundo tem duas faces

1. Começara esquecendo as datas, fugindo aos fatigantes calendários de paredes. Depois quebrara o relógio, quasi propositadamente.

E por pouco conseguia o equilíbrio perfeito que tanto ambicionava. Pois os dias e as horas começaram a passar despercebidas ante os seus olhos distraídos e vagos, enquanto os outros homens tentavam, desesperados, segurar o tempo a escoar inexoravelmente.

2. Attendia por Agammenon, sem que ninguém soubesse o seu nome de baptismo ou se interessasse em saber.

Encerrara a sua história no tédio de uma casa de subúrbio, onde outros trapos humanos tinham anseios iguais aos do resto da humanidade. Porém não encontrava encanto algum na tragédia. O que lhe permittia ver, todos os dias, sem piedade ou rancor, subindo a ladeira, creancinhas magras e esfarrapadas, mastigando pedaços de duros pães, dados a ellas pela caridade do próximo.

Nunca accudiu ao seu pensamento a estranheza daquellas creanças não possuírem paes e ainda existir caridade nos subúrbios.

Talvez apenas porque uma mulher, um dia, lhe prometera esperar num lugarejo distante de Minas e se casara com um velho de setenta annos e várias propriedades.

3. Do compromisso não cumprido adquirira uma resignada ojeriza pelas datas. Somente por ter aguardado, com ansiedade, a ocasião em que voltaria para a sua terra natal empunhando solemne o canudo de bacharel.

Como compensação sobrou-lhe o consolo de não ser preciso concluir o curso de direito, já que Madalena comprehendera a inutilidade de um esposo sem rendas.

Também era certo que praguejara ao saber a notícia. Não tanto pela mulher perdida pelo amor próprio maltratado, mas devido ao tempo gasto decorando phrases latinas.

4. Agora suas recordações atingiam a uma distância demasiado curta. Não pensava com alegria ou tristeza em Madalena, que sabia exhibir a sua decadencia numa pensão quase alegre da Lapa.

Deixava-se ficar, cigarro ao canto da bocca, olhando da janela de sua casa o pobre e inútil scenario da rua, enquanto os dias se transformavam em tardes e noites.

Às vezes pensava em seu cachorro, estirado na sala de visitas, a morrer de velhice. E se pudesse soffrer, teria soffrido vendo a desdita daquelle esquisito animal que fugia a todos os princípios de inferioridade da sua nobre raça. Nunca lhe fôra reconhecido. Pelo contrário. Aos carinhos de suas mãos, respondera sempre com ferozes dentadas.

Agammenon admirava profundamente a comprehensão exata que elle tinha dos homens e da vida. Aquella faculdade superior de odiar os que faziam o bem e de não amar os que lhe faziam soffrer.

Principalmente esta última.

Era por isso que chegava a temer a perda do cão, que há quinze annos, como um exemplo vivo, mostrava-lhe um caminho seguro para as suas relações com o mundo.

Ignorava, por outro lado, ser a sua indifferença ao soffrimento e ao amor dos homens, nada mais do que um ódio surdo a toda a humanidade.

Razão por que pensava ter, no seu desequilíbrio, atingido o equilíbrio perfeito, passando a um estado superior, de onde podia ver o mundo sem desejos de condenar ou perdoar.

6. Mas naquela noite, começava a sentir prenúncios de grave intranquilidade de espírito.

Inadvertidamente a sua criada pregara na cozinha uma “folhinha”. E por um revoltante acaso, ao encontrarem os seus olhos, na parede, o “um” vermelho do calendário, não conseguiu fugir ao pensamento de que sua mãe pudesse ter sofrido, ha quarenta e cinco annos atrás com o seu nascimento. O medo de pensar que ela poderia ter sofrido ainda mais nos annos que vieram depois, principalmente nos últimos quinze, em que não sabia nenhuma notícia d'elle, fez com que Agammenon procurasse a rua e buscasse um bonde.

7. Ao se encontrar em frente à pensão de Madalena – e vendo, pelo sorriso comercial que lhe dirigia, não ser reconhecido por ela, quiz revoltar-se contra a coincidência. Mas inexplicavelmente já estava possuído por um dilemma. E entre o ódio de humilhá-la com seu dinheiro e o desprezo por aquella cara empastada de vícios e rugas, um pensamento doloroso apossou-se de Agammenon. A sua mãe também poderia ter chegado àquele extremo si tivesse preferido um velho de setenta annos a um provável bacharel. E o horror de pensar ser a dignidade de sua mãe um mero acaso, fez vê-la em todos os rostos empastados de tintas e pomadas, em todos os olhos cansados que foi encontrando pelo caminho.

8. Uma chuva tênue e monótona caía sobre a sua cabeça descoberta. Nos seus olhos, fitos num rosto enorme, coberto de tintas e rugas a encher toda a noite, mudamente refletiam indecisas estrelas, bairando no céu.

9. Quando os seus passos o levaram novamente à sua casa e viu, sob o sol que começava a furar a madrugada, as creancinhas magras e esfarrapadas descendo a ladeira para a busca diária de pedaços de pães, lágrimas grossas desceram pela sua face.

Sentiu que não poderia evitar a miséria daqueles fragmentos de seres humanos, onde a fome seria o menor dos males, quando, em vez de pão, procurassem amar uns aos outros.

Então haveriam de sentir o martírio das horas em que o amor os levaria a odiar o objeto amado e a tragédia do tempo, a fugir rapidamente, fazendo-os amar com delírio a existência com todas as suas torturas e misérias.

10. Agammenon voltara ao mundo. Em seu coração a vida tinha perdido todo o sentido lógico que em vão lhe tentara dar.

Compreendera afinal que não passava de uma repetição. Uma repetição da vida dentro da própria vida. E a angústia de sentir nos olhos e as lágrimas de todos os homens, fez com que curvasse a cabeça e buscasse no passado a sua meninice, envolvida por um olhar carinhoso, a explicar a origem de seus males, a origem do seu ilimitado amor pela existência.

(*Revista Belo Horizonte*, jul. 1940.)

## Margarida e outras reticências

Da janella de sua casa, Margarida contempla timidamente a rua entristecida pelo crepúsculo que vem descendo sobre as casas.

Seus olhos grandes e assustados, num rostinho quase ingenuo, onde as tranças dão um ar de collegial, procuram alguém que já devia ter passado pelo passeio de sua casa. Odorico está tardando. Todas as tardes, quando batem cinco horas no relógio da igreja, a sua figura desajeitada aparece na esquina.

Margarida faz supposições sobre o atrazo do seu tímido enamorado, enquanto na rua das Magnólias, àquella hora transformada em um vasto campo de futebol, a meninada discute com ardor a validade de um “goal” duvidoso.

Somente o moleque Desidério, sentado na calçada, não se interessa pela discussão, esperando que os dois bandos entrem em acordo para que seja reiniciada a partida.

Cousa estranha: elle, que todos os dias chefia as arruaças, está hoje melancólico. Olha, desolado, para as lampadas dos postes, cinco “bodocadas”. e não quebrou nenhuma! E agora o 106, plantado numa esquina, na sua solemnidade de guardião da ordem pública, é um respeitável estorvo para o seu esporte predileto. Mas amanhã Desidério promete a si mesmo, quando o guarda chegar, não encontrará uma lâmpada sequer nos postes...

A partida recomeçou. O ponto valeu. Mas o semblante de Margarida continua pensativo.

Há uma sedução envolvente na tarde e na paisagem, para os que têm alguma cousa a recordar no passado.

Mas o passado de Margarida é confuso e tedioso. Ella não comprehende porque é obrigada a seguir um destino que não escolheu. Em nada de sua vida encontra explicação. Mesmo a razão por que se entregara ao João Carniceiro, nunca lhe fora desvendada. Continuava passando de mão em mão, sem saber para onde era levada. E a sua timidez não permittia mais do que uma leve esperança num amor que estava custando a chegar.

Todos os homens – de poucos lembrava o semblante – que passaram por sua casa, deixaram apenas o carinho de um momento. Quando deixavam... Muitos promettiam voltar. Mas estes ella tinha certeza que nunca voltariam. Nunca se volta a um credor.

Às vezes Margarida pensava em uma outra rua da cidade, onde as mulheres vestiam roupas bonitas e custosas. Onde, em certas casas grandes, havia música e bebidas. Tudo isto ouvira dizer repetidas vezes, mas a vontade de ir para lá ficava apenas num sonho que ela mesma sabia irrealizável. Como poderia ir?

Depois, talvez não existisse aquella rua. Contavam-lhe tantas mentiras!

Os seus olhos pousaram novamente na esquina. Odorico, já estava lá, sobraçando as suas ferramentas de jardineiro.

Há dois mezes tinha por hábito ficar espiando para a sua casa por algum tempo, sem que, todavia, nella entrasse.

Margarida, todos os dias, esperava que ele se enchesse de coragem e se aproximasse dela. Mas era tão tímido! Ou, quem sabe, pensava que ela fosse outra cousa.

Os seus olhos se illuminaram de repente, sentiu um tremor no corpo, um receio ainda não experimentado. Odorico caminhava em direção a sua janella. Aproximou-se sem jeito, trêmulo, os olhos inquietos, entrou no jardim, olhou para todos os lados e lhe lançou um cumprimento embaraçado.

Ela também ficou constrangida, poz a mão no peito para comprimir o coração que disparara inexplicavelmente.

Odorico olhava para Margarida, para o jardim, para os pés, torcia as mãos e, por mais que quizesse, não conseguia articular uma phrase.

Margarida quiz ajudal-o, mas não lhe foi possível expressar nada que fosse conveniente ao momento.

Deixou-se ficar quieta, querendo convidal-o para entrar, desejando sahir daquelle constrangimento que a oprimia.

Com muito custo, ele conseguiu dizer uma phrase, que sahiu arrastada dos seus lábios seccos.

– O seu jardim... d. Margarida... está... está mal cuidado... Deixa que eu... trate delle?

Sentiu-se ridículo, quiz que o mundo desabasse na sua cabeça e foi embora cheio de angústia. Ia com a certeza de que nunca mais teria coragem de passar por aquela rua.

Margarida acompanhou-o de longe, com os olhos Uma lágrima medrosa desceu pela face, avermelhada pelo crepúsculo. Compreendera, enfim, que Odorico era mais um pedaço daquelle seu sonho irrealizavel de morar um dia em certa rua da cidade, onde as mulheres vestiam roupas bonitas e custosas.

A partida de futebol fôra novamente interrompida. Mas desta vez ella não seria novamente reiniciada. Porque ao fim da discussão, a noite já teria cahído sobre a feliz e pacata rua das Magnólias...

*(Revista Belo Horizonte, jun. 1940.)*

## O outro José Honório

Ora, o meu amigo Zé Honório também tem uma história... – Conta a sua história, Zé Honório.

– Não. Não quero história de fada. Você sabe que eu não tolero a fantasia. (São tantas as crianças que lhe pedem uma história, que elle ia começando a sua por um “castello, onde morava um príncipe”. Tão lyrico o meu amigo Zé Honório!). – Começa de novo: As crianças estão gritando tanto! E o coitado nem se incomoda com os rapazinhos que não mais acreditam em duendes e príncipe encantado e lhe chamam: “idiota”, “velho vesta”, “Zé Bode”, “Zé Louco”. No entanto ele não é nada disso. Si acredita no que conta, há outros que acreditam em idéias, filosofias, doutrinas, amor, mulheres... – Ah! Joan Crawford? Como vocês amaram? Eu pensei que ela morasse em Hollywood... deve ter-se mudado... E ele desafia uma história longa e complicada. Tudo muito louco, mas possível. Agora tornou a cair no “príncipe encantado”. A sua figura, magra o seu olhar incerto, já desapareceram. Ficou apenas o heróe, na sua difícil tarefa de salvar a princeza.

– Mas Zé Honório, não havia auto-omnibus naquela época!.

Elle coça a cabeça, dá uma cusparada e continua. O espaço e o tempo já se confundiram na sua imaginação. Enquanto as crianças da vizinhança, rodeando-nos, acompanham ansiosas a morte do dragão. (Ainda não compreenderam que o príncipe sempre vence).

A historia já não me interessa. Porque a moça do “chalet” da frente chegou á janella e me olha séria, como se não flertasse comigo. Mas sei que ela é assim mesma Há um mêz que mora no “chalet” e sou o único homem desta rua que ela gosta de olhar.

É certo que seus olhos, um tanto vagos, me incomodam e que eu preferia um olhar sorridente. Mas sei que sua phisionomia foi sempre triste e desencantada assim.

Todo o dia me ponho a arranjar uma historia para a moça triste e fico pensando porque prefere os meus quarenta annos aos rapazes novos da rua. Tão interessado estou em architetar a sua historia, que não sei o seu nome e nada sei de sua vida.

(Naturalmente ella soffreu muito na meninice. O seu pae, aquele homem severo, de preto, cara também triste, a maltratou muito. A sua phisionomia não me engana, é de um homem mau. A coitadinha perdeu a mãe cedo, não conheceu os encantos e a comprehensão de um afago materno.

Nunca encontrou um homem que a amasse. Morou em muitas cidades, sempre triste e à espera do amado que nunca vinha. E aquele pae monstro. Ele já era ruim, antes da morte da esposa.

Depois, quando esta morreu, ficou pior ainda. Quem sabe não a matou num acesso de ciúmes?. Porque ella devia ser tão linda quanto a filha...)

Parei nas minhas conjeturas, porque vi entrar no jardim do “chalet,” um homem circunspeto, de óculos. Todas as tardes apparece infalivelmente a esta hora, com a mesma solenidade de sempre. E a menina triste, vendo-o, sae da janella. Quando elle vae embora, ella toma o seu lugar e continua a me olhar com a mesma expressão seria e vaga de antes.

José Honório começou uma nova historia. Desta vez elle é o dono do mundo.

Eu o interrompo para perguntar – como acontece todos os dias – quem é o atual presidente da república e si são os aliados que vencem a guerra. Como nunca espera por esta pergunta, elle se atrapalha um pouco e diz que é o fallecido Pedro II

e que a guerra será ganha “pelos homens de boa intenção que pensam na justiça e no bem das criancinhas”. Como é lyrico e feliz o meu amigo Zé Honório!

Não. Hoje eu venço minha timidez e pergunto ao homem de óculos quem é a minha melancólica vizinha.

Louca? Não pode ser.(A minha alma está em frangalhos).O homem circunspeto e solene que se diz médico disse que a moça triste todos os dias pergunta a ele si eu sou o “dono da cidade”.

Zé Honório, conta uma história de fadas...

– Não.Não quero a sua história... Eu não acredito em histórias verdadeiras

– Mas naquele tempo não existiam trens de ferro, Zé Honório!

– Ah! Sim. Foi então uma maldade da bruxa. Eu bem sabia que o trem de ferro só podia ser uma maldade de bruxa.

– Uma bruxa também, Zé Honório, inventou um médico.Você não sabe o que é um médico. É um homem mau que sempre revela à gente cousas que não queremos saber.

– Também eu amei e fui amado por uma princesa. Mas a minha história é diferente das suas. Eu sou o dono da cidade e, no entanto, não posso casar com a minha princesa. Porque existem médicos, Zé Honório!...

Ele não se importa com a minha história e nem se incommoda com as lágrimas de meus olhos.

Espera que eu acabe, para começar tranqüilamente com os casamentos de seus heroes.

Como você é lyrico e feliz, meu amigo Zé Honório!

(*Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, maio 1940.)

Anexo D

**Textos Inéditos**



## ANEXO D - TEXTOS INÉDITOS

### SUMÁRIO

1. “O esgoto (Manoel)”
2. “Cogumelos de metal”
3. “O elefante”
4. “A diáspora”
5. “A ilha”

Há no acervo do escritor várias narrativas inacabadas – “O esgôto (Manoel)”\* “Cogumelos de metal”, “O elefante” e “A ilha”, além de várias pastas com originais de “A diáspora”, donde concluímos que o autor tinha para ela um projeto bem maior, mas o material resultou num conto, publicado postumamente, graças à iniciativa de sua sobrinha Sílvia Rubião. Como estes textos são inacabados e há várias versões dos mesmos trechos, foi-nos impossível transcrevê-los num todo, resultando daí a necessidade de elaborar deles apenas uma síntese argumental com a transcrição, em alguns momentos, de palavras textuais e notas do autor.

---

\* Os textos entre aspas são transcrições de Murilo Rubião.

## “O esgoto (Manoel)”

“O esgoto (Manoel)” é uma novela inacabada<sup>1</sup> escrita entre 26/01/47 e 10/10/49. e da qual o autor elaborou, além de um roteiro, o seguinte índice<sup>2</sup>:

1. O nascimento
2. A reunião
3. O comprador de quadros
4. Na secretaria
5. Yolanda (minha amante) (?)<sup>3</sup>
6. A paixão de minha irmã
7. A guerra (Final da guerra)<sup>4</sup>
8. O serviço militar
9. O grupo escolar
10. O comício (Eleições)<sup>5</sup>
11. Não sou promovido
12. Yolanda rompe comigo
13. Abandono o emprego –O campo – O grande mistério
14. Voltamos à cidade
15. Faço as pazes com Yolanda
16. A traição de Yolanda (Despeito de Amelinha, minha irmã)
17. O mar
18. A morte de Manoel
19. Tento me reconciliar com Yolanda
20. Sou acusado ( A suspeita – a denúncia )
21. A busca

Como depreendemos deste índice, trata-se de um esboço de novela cujo foco narrativo está centrado num protagonista, de nome não definitivamente escolhido – André Quinto ou José Frederico – que é um funcionário público e pintor amador que um dia, ao voltar para casa de madrugada, feliz por ter conquistado Yolanda, vê mover-se a tampa do esgoto, donde sai Manoel, que lá nascera adulto e sem pais, gritando: “Incêndio! Incêndio!” A estranha personagem sabe o que é um incêndio, mas não, o que é o sol. Mais tarde virá a demonstrar que desconhece para que servem papéis, chefes e guerras.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> O texto está datilografado em papel ofício do GABINETE DO INTERVENTOR FEDERAL DO ESTADO DE MINAS. Há uma redação resumida de cada um dos capítulos. Em papel mais fino com timbre do SERVIÇO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS – CÓPIA, os capítulos são redigidos. A história nasceu de uma notícia de jornal, pois está anexado aos originais um recorte amarelado com data de 19/03/44, escrita com caneta preta, sem especificação do nome do jornal. Na manchete lê-se: FUGINDO À PRISÃO, O LOUCO SE PERDEU NUM DOS GRANDES BUEIROS DO ARRUDAS. O fato ocorreu com um andarilho, possivelmente um demente, que desceu pelo paredão do Arrudas e foi deitar-se para dormir na estreita faixa de cimento, a dois palmos da água do ribeirão. Importunado por um guarda civil, ele tirou a roupa e se atirou na água. Com a chegada do Corpo de Bombeiros, ele se meteu num dos grandes bueiros que deságuam no córrego e desapareceu.

<sup>2</sup> Neste índice está escrito com caneta: Belo Horizonte, 26/01/47.

<sup>3</sup> A interrogação, entre parêntesis, está escrita a lápis.

<sup>4</sup> A observação, entre parêntesis, está escrita a lápis.

<sup>5</sup> Palavra, entre parêntesis, escrita a lápis.

<sup>6</sup> Numa anotação do autor, em papel de bloco de notas, lê-se: “Esse fenômeno se repetirá. Manoel conhece coisas difíceis e ignora coisas simples.”

Manoel, que é um puro, irá corromper-se no mundo dos homens que vivem à luz do sol e, um dia, voltará para o lugar de onde saíra. Ele conta histórias mentirosas sobre o mar e sobre seu nascimento, como podemos detectar de palavras suas e do protagonista respectivamente: “Nasci entre lírios e havia luar.” (“Desminto. Dizendo que ele nasceu no esgoto, horrorizado com a desfaçatez dele.”) A despeito das tentativas de um funcionário que, constatando que Manoel foge da rotina, tenta fazer dele um homem sem os defeitos dos outros, acaba se corrompendo e sendo inserido no mundo de erros e de burocracia, como se deduz da seguinte anotação do autor: “Contudo, aos poucos o outro vai se viciando; ficando demagôgo. Toma a amante dele, etc. A tristeza, a agonia, a tortura da vida, penetram nele.”

Há versões diferentes para o final. Numa, Manoel é atirado de volta ao bueiro por causa do roubo da amante, e noutra é ele próprio que volta ao seu lugar de origem. O protagonista, levando em conta o roteiro elaborado pelo autor, é acusado de seu desaparecimento e sai a sua procura.

Há nos manuscritos uma alusão a “Nove Pontes” que não fica bem clara, pois o autor faz a seguinte observação: “Haverá uma preocupação de ‘Nove Pontes’ em Manoel. Um pouco antes de ser atirado ao bueiro, exclama: ‘Você ainda alcançará as Nove Pontes, José [...]’”

## “Cogumelos de metal”

Em “Cogumelos de metal”<sup>1</sup>, um recém-nascido é abandonado numa floresta, debaixo de uma árvore, perto de um córrego. As mãos que o depositam naquele lugar, espetam alfinetes nos seus olhos. Uma porca do mato, ouvindo seu choro, o leva para junto de sua ninhada e o amamenta.

Como ele não enxerga, anda segurando a mãe-porca pelo rabo, quando esta é abatida, passa a ser guiado pelo rabo do irmão.<sup>2</sup> Ele é um menino negro que, a despeito dos dois cogumelos de metal cravados nos olhos, cresce subindo em árvores.

Quando um caçador atira na porca, “o estrondo da arma apavorou o menino, que sobe rápido uma árvore acima (o primeiro contato com a morte, os porquinhos grunindo). Por seu turno, o caçador também foge aterrorizado por ver aquele monstrinho de cogumelos metálicos nos olhos”.

A criança passa a ter terror dos caçadores, pois cada vez que surgem, desaparece algum de seus companheiros da floresta. Ela teme até chegar ao córrego para beber água, pois sabe que, mais dia, menos dia, vão atirar nela.

Por outro lado, as pessoas da aldeia que já viram o menino-bicho, sentem medo dele, que nunca fizera mal a ninguém: “Diziam que o sol batendo nos cogumelos espetados nos olhos, cegava.” As calamidades que aconteciam – “roubo de galinha, menino afogado, epidemia de gastroenterite, seca, etc.” – são atribuídas ao monstrinho e a floresta, passando a ser evitada, por algum tempo fica livre dos matadores.

Um dia atiram no menino e um dos caçadores se aproxima e retira os cogumelos dos olhos dele (tão fácil!). Mas ele está à beira da morte e, naquele momento, pensa: “Será que acontecia o mesmo com as porcas? A luz, o céu, seriam o preço da morte?” No seu raciocínio de menino-bicho, cogita que talvez a morte não seja tão ruim e nem os homens tão maus. “Aos poucos os olhos se habituaram com a luz e ele agradeceu aos seus algozes por ver as coisas e o céu. O tempo de vida foi curto, mas valeu a pena.”

---

<sup>1</sup> Os originais deste texto estão manuscritos em tiras de papel pardo, com caneta azul e sem numeração de páginas, o que nos impediu de estabelecer a seqüência exata em que foram redigidos. Mas há datas ( 08/12/66, 06/08/68 e 03/08/72) em algumas páginas, que nos informam que, no espaço de pelo menos seis anos, o autor voltou esporadicamente à história que pretendia escrever, mas que acabou abandonando. Como são rascunhos escritos com letra que, em alguns pontos, está ilegível, conseguimos fazer apenas uma sinopse da história, mas transcrevendo palavras textuais do autor, entre aspas, em alguns trechos.

<sup>2</sup> Como a letra está ilegível, foi-nos impossível saber por quem o menino era guiado após a morte do irmão porco.

## “O elefante”

O texto<sup>1</sup> gira em torno da aquisição de um elefante branco, constituindo-se numa crítica clara à burocrática. Um diretor novo, não encontrando razão para a compra, tenta interromper a transação, mas a máquina burocrática, quando é acionada, não pode ser detida.

A compra é considerada de interesse público, pois destina-se ao Suplemento literário, que será o primeiro no mundo a ter um elefante como redator (ou colaborador). Há a proposição de “que o Suplemento literário fosse feito pelos funcionários do Departamento de elefantes e não mais impresso nas oficinas do ‘Minas Gerais’.” O próprio Murilo Rubião é personagem da história na qual é um aposentado do Suplemento e está internado no Hospício Raul Soares. Os interessados vão saber a opinião do escritor, que diz ser o elefante o escritor por excelência. Quanto a seu depoimento, assim se expressam aqueles que o consultaram:

[...] nos deu [Rubião] sábias razões sobre a influência dos elefantes na literatura e importância deles no progresso do Estado e mesmo no país. Além de ter ocupado alguns cargos no Estado, é membro da Academia Belorizontina de Letras e publicou um manual sobre Dragões, livro muito instrutivo que trata da educação e integração social desses animais atualmente inexistentes na sociedade. Nos prometeu o referido Senhor nos fazer um resumo do estudo comparativo que está fazendo no momento, entre dragões e elefantes.<sup>2</sup>

Efetuada a aquisição do elefante, ele se mostra triste e apático e não manifesta interesse pelo trabalho., Como é necessário que a secretaria mande o relatório sobre a alimentação do elefante, passa-se algum tempo e a comida do elefante não é liberada. Ele acaba comendo um volume encadernado do Suplemento, o que é visto como sinal de seu interesse por tal publicação. Ele morre. Está cheirando mal e a máquina burocrática não o retira do recinto. No final, após a polêmica de espera de relatórios sobre a alimentação e liberação de verbas, que culmina com a morte do animal, chega a resposta através de um relatório de trinta páginas do técnico que estudou na França”, declarando que elefante se alimenta de alfafa”, razão de fácil aquisição.

---

<sup>1</sup> Texto manuscrito com caneta, em tiras de papel, na sua maioria, pardo.

<sup>2</sup> Trecho manuscrito com letra de difícil compreensão.

## “A diáspora”

No acervo do escritor há várias pastas numeradas com o nome de “A diáspora”, que levam a concluir o projeto do escritor em torno desta narrativa. Como temos a história publicada na forma de conto, vamos transcrever anotações do escritor em torno dela, que gira em torno de uma ponte, que é construída enquanto os habitantes caem num sono profundo e que só conseguem avaliar o tempo transcorrido pelo crescimento da barba e das plantas.

“A cidade adormeceu um certo tempo. Muitos quiseram explicar o acontecimento como derivado de uma máquina que, à noite, quando todos estavam adormecidos, passara soltando gases (letárgicos ?)

Mas o fato é que a ponte estava lá. Luminosa e brilhante. A preocupação maior não era a causa, mas o tempo em que estiveram adormecidos.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Observação manuscrita em 07/12/77, com caneta e em papel de bloco de anotações. Antes dela está escrito entre parênteses: (Dar, inicialmente, para publicação em revista ou jornal, o título – A PONTE) e, no final, também entre parênteses, a palavra “behaviorista” escrita de forma quase ilegível.

## “A ilha”

Em “A ilha”<sup>1</sup>, um homem chamado Haran<sup>2</sup> viaja num trem<sup>3</sup> e seu vizinho de banco repisa frases que fazem alusão a Gatam (marido da amante do protagonista, que esfaqueara a mulher na véspera) e Elifás (pai do sádico marido). O companheiro de viagem, cuja fisionomia lhe parece vagamente familiar, na verdade dirige-se para si mesmo ou para um interlocutor invisível.

Quando a personagem se prepara para mudar de banco, Tersa, a amante, aparece a sua frente. Ela veste apenas uma capa, que abre silenciosamente, mostrando o corpo mutilado, com feridas de onde brota sangue que lhe escorre pelas pernas e chega até o solo. A mulher afasta-se deixando perplexo o amante que soubera, na véspera, que o assassino se suicidara após o crime.

Após o impacto que o deixou sem reação, ao movimentar-se o comboio, ele resolve ir atrás da mulher. Ao chegar ao

último vagão-dormitório, estranhou a ausência de cortinas vedando os beliches, onde homens pálidos e nus jaziam inertes. Deteve-se, intrigado<sup>4</sup> diante da desordem do interior do carro: lençóis sujos, os colchões esburacados, uma poeira densa e escura cobria o assoalho. Ia prosseguir, contudo, a uma parada brusca da composição, desequilibrou-se, enquanto dos leitos superiores despencavam-se sobre ele os corpos flácidos dos desconhecidos.

Levantando-se aflito, Haran reencontra Tersa no carro-restaurante e a leva para uma mesa. Ele lhe faz um brinde com conhaque, mas ela, indiferente, abre novamente a capa e lhe mostra as “feridas sanguinolentas”. Irritado com a muda acusação e temendo que Elifás estivesse no trem e concluísse a tarefa de Gatam, ele foge e se tranca no sanitário, de lá saindo para desembarcar numa pequena estação. Segundo seu ponto de vista, Elifás se compraz com o sadismo do filho, porque não podia compartilhar do leito do casal.

Desejando retomar a viagem naquele mesmo dia, Haran dirige-se ao guichê, mas ele está fechado e não há funcionários para dar informações. O protagonista não tem outra alternativa senão dirigir-se para a cidade, que está semi-arruinada, invadida por capim e com os postes tombados. Nela só vivem velhos, pois houve uma diáspora dos jovens: “Nenhuma criança, rapazes ou moças.”<sup>5</sup>

O protagonista entra num bar onde também só há velhos e, ao perguntar sobre os horários dos trens, informam-lhe que a estrada de ferro foi desativada, que a estação foi abandonada, não havendo linhas de trem há muitos anos. Devido a

<sup>1</sup> Originais datiloscritos, com várias versões das mesmas páginas e muitas observações, correções e acréscimos feitos com caneta e com lápis. Há várias datas encimando as páginas, que se situam entre 15/09/80 e 05/12/85, sendo que a maior parte das páginas foi escrita de maio a setembro de 1981. Como no texto anterior, fizemos um resumo da história, que está inacabada.

<sup>2</sup> Há três opções de nomes para o protagonista: Haran, Abiron e Baruc.

<sup>3</sup> O autor levanta possibilidades para justificar o fato de a personagem embarcar num trem que, como se verá mais adiante, é imaginário, pois o caminho de ferro, que o levará até uma ilha, está desativado há muitos anos: um trem atrasado que não parte; tomara o trem quase involuntariamente; tinha perdido o trem ou chegara atrasado e já pensara em ir para casa, quando anunciaram um trem especial para daí a quatro horas; achou que era melhor voltar para casa e viajar no dia seguinte. A presença de uma bela mulher e a atração por seu perfume é que o fazem embarcar.

<sup>4</sup> A palavra “intrigado” está substituída, a lápis, por “perplexo”.

<sup>5</sup> Parte manuscrita com caneta: “O barco com roupas, remédios e mantimentos é mandado pelos jovens que saíram, mas aceita passageiros na ida e volta.”

isso ele só poderia ter chegado à ilha por água, após ter subornado o barqueiro, que estava aposentado e impedido de utilizar o barco.

O proprietário do estabelecimento, ante o desabafo do forasteiro de sair o mais depressa possível daquele lugar maldito, simula indignação e, acreditando ser ele um fugitivo, diz que vai silenciá-lo a respeito de suas suspeitas e ensinar-lhe o caminho para safar-se da ilha. Confirmando a desconfiança a respeito da orientação recebida, Haron encontra a ponte tombada após a passagem do trem onde estivera anteriormente, com vagões e corpos entre as engrenagens emergindo das águas.

No hotel, onde não lhe pedem documentos, surpreende-se por ser chamado ao gabinete do prefeito Samuel Godolias ou Godô. Antes de se avistar com ele, é informado de que o barqueiro, João Macongo<sup>6</sup> admitira tê-lo transportado, e já estava preso em decorrência do delito do suborno.

Ao avistar-se com o prefeito, depara-se com o luxo exagerado das instalações, contrastando com as ruínas da cidade. Ele é um homem precocemente envelhecido, que está sentado numa cadeira de rodas, acompanhado de uma pessoa (ou duas), enfermeiro ou vigilante. Reconhece nele seu antigo companheiro de trabalho. Haron “cuidava da correspondência e dos discursos do Governador, enquanto Godolias – era o seu nome – exercia as funções de datilógrafo”.

Godolias<sup>7</sup> lhe fala ter ouvido no noticiário seu envolvimento no “crime da chácara”, mas acredita que seja uma coincidência de nomes. Diz-lhe que as vítimas eram três, mas que só se lembra do nome de uma – Tersa – porque este era o nome da amante que Haron tinha no tempo em que eram companheiros de trabalho. Ele acrescenta que o assassino levava com ele o corpo da mulher e do sogro dela.

Godô não pode cumprir sua missão porque morreu antes, a você cabe a tarefa de enterrar o último velho.<sup>8</sup>

O protagonista afirma ter viajado com Tersa, mas é acusado do(s) assassinato(s). O texto inacabado mantém a confusão quanto ao número de vítimas. Num trecho escrito com caneta, o autor redige um diálogo:

E Gatam e Elifás foram mortos também ?! Não, a vítima era uma só. E devia ser um sádico, pois levou o corpo consigo. O que não acontecia no seu caso.

– Como podiam saber que houve assassinato se não havia o corpo da vítima?

– Sabem.

Albiron estava aflito, como poderia explicar que ela estava viva no trem?!! Se o corpo desaparecera?

Nesse texto inacabado e não suficientemente ordenado para que possamos formar um todo e compreender o final da história, tudo indica que o prefeito tinha uma missão que, com a sua morte foi delegada ao protagonista, pois, num determinado trecho o autor escreve com caneta: “Godô não pôde cumprir sua missão porque morreu antes, a você cabe a tarefa de enterrar o último velho.”

<sup>6</sup> O sobrenome está quase ilegível, não sendo possível determinar se o reproduzimos corretamente.

<sup>7</sup> Trecho manuscrito: Godolias pensa que ele é um foragido da justiça.

<sup>8</sup> Trecho manuscrito com caneta.