

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA

MISTÉRIO E ESTERILIDADE /

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA
MARIA DO ROSÁRIO DE FATIMA VALENCISE GREGOLIN

- 1983 -

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

A G R A D E C I M E N T O S

À Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber, pela orientação e apoio,

Ao escritor Murilo Rubião, pela cessão de exemplares de sua obra, e permissão para inclusão de manuscritos,

À CAPES e CNPq , pela concessão de bolsas de estudos durante parte da elaboração deste trabalho.

Talvez por saber-se apenas palavra, o desespero na obra de Murilo Rubião não torna o texto amargo. É este um dos seus mistérios. Sem gritos, sem dor, assim é a rebeldia do texto de Murilo Rubião. Sem pânico, sem alterar a voz, a linguagem ordena o absurdo, congela e imobiliza a dor. Impossível pedir que este texto misterioso e escorregadio desvende todos os seus enigmas para o nosso olhar crítico. Temos que tratá-lo como se trai o camaleão: na plenitude de suas cores, apanhar apenas alguns tons.

Í N D I C E

1. A HORA E A VEZ DO FANTÁSTICO MURILO RUBIÃO	1
1.1 O momento e a evolução do fantástico	1
1.2 O horror em Murilo Rubião	15
1.3 <u>O Bestiário</u> e outros monstros	18
2. MISTÉRIO E ESTERILIDADE	32
3. O TEXTO DE MURILO RUBIÃO, VEREDAS	42
3.1 A tirania epigráfica	42
3.2 O signo material do belo	46
4. O DISCURSO DO ILUSIONISTA MURILO RUBIÃO	52
4.1 O signo estranho	52
4.2 A palavra fingida, amnésia intratextual	60
5. NOS RASTROS DO REESCRITOR MURILO RUBIÃO.	66
5.1 Variantes: criar e rebuscar	66
5.2 A supressão da memória	77
5.3 O resgate da memória	80
6. A CRIAÇÃO COMO DESVITRIFICAÇÃO	89
7. ANEXOS	
ANEXO I . Quadro dos textos de Murilo Rubião	95
ANEXO II. As variantes de "A Flor de Vidro"	96
ANEXO III. Elaboração das variantes (manuscrito).	100
ANEXO IV . Eliminação de referências nas variantes	104
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

1. A HORA E A VEZ DO FANTÁSTICO MURILO RUBIÃO

"Não se entregue ao desespero, nem deixe de vir todos os dias à fábrica. O acaso ou uma inspiração feliz poderão remover os obstáculos. Siga o exemplo dos que há anos esperam sem esmorecimento a vez de serem recebidos." (Murilo Rubião, "A Fila".)

1.1 O momento e a evolução do fantástico

O escritor mineiro Murilo Rubião (1916), escreveu sua primeira obra, O Ex-Mágico⁽¹⁾ no final da década de 30, editando-a em 1947.

A década de 30 foi um momento decisivo para a sociedade brasileira, que, através das mudanças nas relações sociais, determinou um novo enfoque na produção literária do país. A literatura brasileira alcançou uma etapa de maturação, que se estende até o ano de 1945.⁽²⁾

A crise econômica mundial, que atingia a nossa produção cafeeira, acarretou o declínio da oligarquia rural e propiciou a vitória dos liberais na Revolução de 30. Isso refletiu na arte e na literatura moderna favorecendo o "desejo de descrever e esquadrihar a realidade social e espiritual do país"⁽²⁾. As modificações na divisão de poder, com o crescimento da classe média e o aparecimento da classe operária pela industrialização modificou a recepção da cultura imposta pela classe dominante. O Movimento Modernista⁽²²⁾ foi um primeiro momento da rebeldia artística a favor de uma renovação nas artes e literatura,

tentando romper com a transplantação do modelo estrangeiro para a nossa cultura. Esse processo se radicaliza a partir da década de 30, quando do acirramento da luta entre a classe senhoral, que busca retomar o seu domínio isolado, e a classe média que conseguira apoderar-se de parcela ponderável do poder⁽³⁾, orientando a busca de uma literatura nacional, que se volta para as peculiaridades da vida e do espaço brasileiros. Era a retomada do Naturalismo, mas com uma visão crítica das relações sociais, que fez surgir as obras de Graciliano Ramos (São Bernardo, 1934), Jorge Amado (Cacau, 1932), Érico Veríssimo, etc. colocando à mostra a transposição aguda da realidade social para a obra. Nelas aparece a relação do homem com o meio ambiente num mundo estagnado pelo colonial, onde o subdesenvolvimento degrada a condição humana. "Estava lançada uma das correntes mais poderosas da nossa literatura, que chamamos de regionalista para simplificar e nos conformarmos ao uso, mas que em muitos dos seus produtos se desprende completamente dos elementos pitorescos, do dado concreto, da vivência social e telúrica da região"⁽²⁾.

O regime de força instalado a partir de 1937, apesar da repressão, não chegou a dismantelar a renovação que estava se processando na literatura brasileira. E ao seu término, em 1945, coincidindo com o final do conflito mundial, a sociedade brasileira via-se diante de uma nova conjuntura social, econômica e política, cujo processo acelerado de industrialização mudara a configuração das relações entre as classes sociais.

A década de 40 refletiu na literatura as profundas mudanças ocorridas nas estruturas e relações capitalistas de todo o mundo. Foi nesta época que se desmascarou o neocolonialismo africano, asiático e latino-americano: colônias se libertaram, ao lado de outras que caíram em poder de uma metrópole. As relações

econômicas, antes dominadas pela Europa, passaram a ser efetuadas dentro da própria América, via Estados Unidos. A guerra recém terminada deu lugar à "guerra fria", e a dependência da América Latina aos polos americanos e soviéticos ficou evidente vislumbrando a "era de todos os absurdos"⁽⁴⁾.

Com a publicação, em 1946, de Sagarana, Guimarães Rosa inaugura um novo caminho para a literatura brasileira, construindo uma obra como "a alquimia dos minérios extraídos das mesmas fontes que serviram aos demais narradores"⁽⁵⁾, ou seja, a brasilidade reconquistada através de uma nova linguagem. Estava aberto o caminho para a renovação das técnicas narrativas, e livre o espaço para a imaginação conquistar, pelo regional, o universal.

Dentro deste panorama, a obra de Murilo Rubião, enveredando pelo fantástico, cria no texto uma realidade que se norteia por uma lógica diferente da aristotélica, e se coloca no centro da reflexão sobre a linguagem. Ela revela a existência de uma realidade não ordenada, impossível de ser apreendida através de um discurso textual linear e lógico. O escritor, que usa a palavra como instrumento de alcance do mundo, reconhece a sua impotência diante da reconstrução do real - ele não pode mais criar a ilusão da unidade do mundo, e deve expor sua fratura.

A opção de Murilo Rubião pelo fantástico, segundo ele próprio devido à convivência com o fantástico desde a infância pela leitura de contos infantis e a Bíblia⁽⁶⁾, reflete uma disposição de sondagem do mistério penetrado na vida cotidiana. Sua produção nasceu ao mesmo tempo em que o gênero fantástico surgia em todo o Continente Latino Americano: data de 1940 a publicação da Antologia de la literatura fantástica⁽⁷⁾, elaborada por Borges, onde se lançavam as bases do gênero fantástico moderno. Esse an-

tologia, que reuniu o que os elaboradores consideravam o melhor dentro do gênero fantástico (*), bastante heterogênea, com autores de diferentes épocas e estilos, mostra quão frágil é a conceituação do gênero. A crítica do continente buscou, durante algum tempo, um discurso que conseguisse dar conta da efervescência cultural daquele momento; mas o descompasso do discurso da crítica e a produção literária fez surgir um emaranhado de rótulos. Conceitos como "real maravilhoso", "real mágico", "fantástico", foram utilizados para englobar obras de características díspares, e só fizeram aumentar o abismo entre a crítica e a produção literária.

Ao mesmo tempo em que Uslar Pietri falava de um "realismo mágico", Alejo Carpentier abordava o "real maravilhoso americano" e Borges se referia à "literatura mágica" ou "literatura fantástica".(17) A diferença entre os três conceitos, parece estar na diferente maneira de olhar a matéria prima que dá origem às narrativas: o "realismo mágico" seria a reelaboração dos mitos pré-colombianos, casados com o imaginário surrealista que ocorre, por exemplo, na obra de Miguel Angel Asturias; o "real maravilhoso" pretende denunciar a falsidade do insólito surrealista, substituindo-o por uma visão do "real maravilhoso americano" que circunda o homem do continente. A diferença entre estes dois conceitos e o "fantástico" estaria na convivência harmônica que estabelecem com o real, enquanto o fantástico desequilibra o sistema lógico do real em confronto com o irreal.

(*) O termo fantástico moderno é utilizado para designar as características que o gênero adquiriu a partir da obra de Kafka. A este termo se opõe o fantástico tradicional, muito próximo do conto de terror, tendo suas origens no romance gótico europeu.

este desequilíbrio, na obra fantástica, deve manter a ambigüidade entre o que é real e o que é fantástico, despertando no leitor uma emoção, que não se resolve ao final do relato. Para Todorov⁽¹⁹⁾ deve haver uma inquietação intelectual (hesitação) no receptor; já outros autores, como Louis Vax⁽²⁴⁾ e Irène Bessière⁽²²⁾, a fantasticidade é obtida através do efeito discursivo de medo de desestabilização, criado pelo texto. A partir deste traço de desestabilização da lógica do leitor, as diferenças entre as obras do mesmo gênero fantástico, cria um elenco de "sub-gêneros" que tende ao infinito. Vax⁽²⁴⁾ traz, no final do seu trabalho, uma extensa bibliografia de e sobre a obra fantástica, onde ele divide as obras por motivos, temas e esquemas, classificando-as em inúmeros sub-gêneros: fantástico acadêmico, fantástico pré-romântico, fantástico romântico, fantástico barroco, fantástico moral, "demi-fantastique", etc. Dentro do fantástico barroco, Vax coloca obras de Borges e Cortázar.

Todos estes rótulos se debatem na questão crucial de tentar definir definitivamente um gênero que se alimenta da sua paralogia. Essa narrativa, chamada fantástica por oposição a uma narrativa não-fantástica, estabelece um universo regido por uma lógica não-aristotélica, mas que no entanto se organiza de acordo com a lógica aristotélica de desenvolvimento do relato. É desta forma que o receptor consegue ler e entender a narrativa fantástica: a organização e a linguagem no enredo obedecem ao repertório de elementos que o receptor possui - as formas simples da oralidade que ele possui internalizadas, e que lhe dão a capacidade de entender o texto.

A marca de fantástico no texto está na quebra da expectativa do receptor, quando, ao invés de colocar a conseqüencialidade da ação dentro de uma causalidade lógica-aristotélica, a narrativa rompe esta estabilidade, sem repor no seu lugar nada, a não ser uma relação dialética entre a lógica conhecida do receptor e a lógica desco-

nhecida que o texto instaura. Nesta maneira, quando o leitor se depara, no texto fantástico, com a metamorfose dos personagens, a inversão do movimento horário do tempo, ou o estreitamento e expansão do espaço onde ocorre a ação, ele se vê diante de uma lógica "mágica" que rege a causalidade dos eventos, e que quebra a sua expectativa regida pela lógica aristotélica do real. Se a internalização das referências do real estiverem cristalizadas no recetor a ponto de não permitirem uma transgressão deste tipo, toda a "verdade fantástica" estabelecida pela narrativa será rejeitada - o que resultará na rejeição do texto como um tofo.

Com o distanciamento do momento de produção, no final da década de 60, a narrativa fantástica da América Latina passou a ser alvo de um estudo mais aprofundado. Mais ou menos nesta época, também Murilo Rubião começou a ser descoberto pela crítica em geral, e seus livros editados em tiragens maiores.

A corrente da literatura hispano americana ligada ao fantástico, que se firmou a partir das obras de Borges e Cortázar, teve um longo caminho ficcional anterior. Ana Maria Barrenechea⁽⁸⁾ aponta como precursores da literatura fantástica na Argentina, desde os primeiros poemas narrativos do país; e David Arriagucci⁽⁹⁾ considera Leopoldo Lugones e Horácio Quiroga como os primeiros narradores ligados ao fantástico moderno (onde os elementos fantásticos se centralizam no homem, no seu espaço moderno, com a aceitação total do conflito entre o real e o irreal), mas ainda com influências do fantástico tradicional (onde ocorre o demoníaco, o indeterminismo, o horror e os ambientes macabros).

No Brasil, o fantástico aparece frequentemente na tradição de nosso fabulário, na nossa bem pouco estudada literatura oral, com

seus mitos, lendas e alegorias. Esta narrativa oral tem bastante influência sobre alguns escritores brasileiros, especialmente a partir do Modernismo, conformando o Macunaíma, atravessando a obra de Guimarães Rosa e muitos outros prosadores. Por outro lado, há um elenco de autores brasileiros que chegaram a produzir obras ligadas ao fantástico tradicional europeu, como Machado de Assis (Brás Cubas) e Álvares de Azevedo (Noite na Taverna, Macário), mas não se pode dizer que haja uma tradição literária do gênero entre nós.

A obra Noite na Taverna⁽¹⁰⁾, de Álvares de Azevedo, escrita em 1855, apresenta um tratamento do terror que a torna bastante interessante do ponto de vista da consolidação do gênero fantástico no século passado. Nela encontramos as características que dominaram a literatura fantástica européia do século XIX, chamada de "tradicional" por Todorov⁽¹⁹⁾.

O que marca realmente a obra de Álvares de Azevedo é sua estrutura e a linguagem, que a define como uma obra de ruptura dos moldes ultraromânticos, dentro do panorama literário brasileiro da época.

Os contos, narrados por amigos à mesa da taverna, se entrelaçam, para no final corporificarem personagens da narrativa dentro do espaço físico do relato. Este procedimento dá a "prova de verdade" que legitima o fantástico, criando um espaço de tensão entre o insólito e o real.

Os personagens e ambientes dos contos são europeus, impregnados de imagens byronianas e shakespearianas, narrando histórias como "um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!" (Pág.32).

O efeito de fantástico na obra de Álvares de Azevedo se realiza através de procedimentos de linguagem, mais pela armadura que realta a ação com artifícios e volteios dirigidos para a criação do negro,

do que propriamente pelo fato narrado. Despida da armadura da -
linguagem, restaria apenas o conto de terror, onde a obsessão -
pela morte e o trágico são a causa e consequência da ação.

A prosa de Álvares de Azevedo se coloca nos limi-
tes de sua poesia, e nela a palavra cumpre sua função poética
antes de tudo. Nesta forma, não há porque espantar-se com o dis-
curso direto de personagens bastante familiarizados com os gran-
des nomes da literatura, citando Bocage, Dante, Sêneca, Shakes-
peare, Byron, etc. A fala dos personagens é extremamente rica
em figuras de retórica, nada há de coloquial, porque eles têm
status de personagens-de-ficção puras, sem qualquer verossimi-
lhança com simples mortais.

O procedimento mais marcante desta linguagem é o
símile, que aproxima qualquer coisa narrada, sempre, do horrível,
do monstruoso. Através deste processo, o narrador cria o ambien-
te macabro de sua narração.

A estória de "Bertram" envolve o leitor nessa teia
de linguagem já na introdução da narrativa propriamente dita. Ao
descrever o primeiro personagem, a mulher que o levou à perdição,
ele nos prepara a todo momento para o horror através da reitera-
ção e obsessiva repetição de adjetivos ligados à morte: "tez bran-
ca", "pálida"; para completar o pensamento com o símile:

"Foi ela, vós o sabeis, quem fêz-me...sentir-me
só e abandonado no mundo como a infanticida que matou o seu fi-
lho, ou aquele mouro infeliz junto à sua vesdémoma pálida." (pag
76)

A esta preparação, segue o relato no qual se con-
cretiza realmente o infanticídio: tendo ele partido, ao regres-
sar encontra a amante casada, e esta, para ficar com ele, mata o
marido e o filho.

A narrativa prossegue, com a sucessão da fatalida-
de de Bertram, que leva à morte as sucessivas pessoas com as -

quais se envolve. A última parte da estória é o clímax do horror. Resgatado por um navio, após tentar o suicídio, Bertram se envolve com a mulher do comandante, uma "criatura pálida que parecera a um poeta o anjo da esperança esquecido entre as ondas". O navio naufraga, e - após vários dias sem alimentos, restando apenas Bertram, o marido e a esposa, a solução para a sobrevivência é a antropofagia.

Sorteado, o marido é devorado, e então a "fome de fera" - leva Bertram a matar a amante já enlouquecida:

"Apertei-a nos meus braços, oprimi-me nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo - sufoquei-a. Ela era ainda tão - bela!"(pág. 48)

Nesta passagem, a linguagem mascara a ação - a sucessão de verbos vai num crescendo de violência, para só no final da oração desvendar o assassinato da mulher. A ironia recobre a ação: os gestos do amante são revertidos para o ritual da morte, terminando com a cínica constatação byroniana da beleza da morta. Essa ironia tem o seu auge a seguir, quando Bertram constata que uma onda lhe arrebatara o cadáver - a mulher assume status de coisa, perdendo a identidade de amante.

A ironia que aflora na linguagem de Álvares de Azevedo em meio ao tom solene da narrativa, exerce uma espécie de quebra da expectativa em relação ao molde do conto de terror puro. Esse artifício de linguagem - a "malandragem"(*) - além de desequilibrar o universo negro da narrativa, ela retira do personagem a característica de super

(*) Esta característica de linguagem de Álvares de Azevedo foi analisada, dentro da sua produção poética, por Marisa P. Lajolo⁽³²⁾ que considera esta marca como evidência da modernidade e brasilidade do autor.

heroísmo- o herói de Álvares de Azevedo tem alguma consciência da inutilidade do seu heroísmo : ele falha, comete enganos, possui fraquezas, é, enfim, um herói que critica o heroísmo quando afirma sua venibilidade.

Essa malandragem de Álvares de Azevedo é a marca mais importante na sua obra, que a coloca como precursora do Modernismo, rompendo o estereótipo ultra-romântico através da ironia e do sarcasmo.

Outro procedimento marcante do texto é a interrupção da narrativa, na qual o narrador traz a ação para o presente da taverna, interpelando os companheiros ou a taverneira, pedindo vinho. Esse corte, exatamente em pontos de tensão narrativa, além de preparar o engate para o elo seguinte da corrente - do relato (cada conto é formado por histórias autônomas dentro - da história, que se ligam por uma causalidade extremamente determinista), serve à suspensão da catarse. O narrador sustém o fôlego do leitor, brinca com seus nervos, mantém a sua expectativa através da burla. Nestes momentos em que a ação fica suspensa, e o "real" da taverna se impõe, o texto parece adquirir uma consciência de "literário", de criação de ilusão:

"Solfieri encheu uma taça e bebeu-a. Ia erguer-se da mesa quando um dos convivas tomou-o pelo braço. - Solfieri, não é um conto isso tudo?" (pág. 40)

entretanto, a seqüência da ação a seguir repõe o clima da história dentro da história.

A narrativa de "Bertram" finaliza com esta interrupção - "Olá, taverneira bastarda de Satã, não vês que tenho sede, e as garrafas estão secas, secas como tua face e como nossas gargantas" - para dar a palavra a Solfieri, próximo narrador.

Também a narrativa de "Solfieri" deixa à mostra o caráter da linguagem-armadura no fantástico de Álvares de Azevedo.

Ela narra o caso de amor, em Roma, entre o narrador e uma estranha mulher morta dentro de um templo. Após o relacionamento sexual com o cadáver, Solfieri percebe que ela estava cataléptica e a leva para casa. A mulher enlouquece, e acaba por morrer dentro de alguns dias. Enterrada sob o leito do amante, em seu lugar é esculpida uma estátua, que passa a jazer sobre a cama de Solfieri.

A narrativa, aparentemente linear, é recoberta pelo discurso do narrador-personagem, através de metáforas que problematizam o pan-determinismo das ações. Através do discurso há a criação de uma atmosfera de conflitos, onde o ambiente ambíguo se cola ao desenrolar da estória.

A fusão entre ambiente e ação macabra é conseguida no discurso, através de metáforas que personificam o espaço, lhe dão marcas de mistério e sensualidade. O narrador se refere aos "suspiros do leito do Tibre" e à "lua que de sonolenta se escondia no leito de nuvens", interpenetrando o discurso e a estória, criando o discurso narrativo da sensualidade e da morte. A "sensualidade do ambiente" é, desta maneira, uma metáfora viva, que se constitui.

O discurso, colado à ação, num movimento espiral, antecipa, através de índices e imagens, e ao mesmo tempo retarda o desenvolvimento da narrativa. A antecipação se dá através da reiteração de certos signos esparsos no discurso que, no desenrolar da estória tomarão seu lugar na ação. O retardamento se dá devido aos volteios da linguagem, e cria o suspense e a surpresa.

Há, por exemplo, no primeiro momento da narrativa, a aparição de um vulto de mulher à janela, cuja face era como "uma estátua pálida" (pág.33); mais adiante, quando Solfieri encontra o suposto cadáver no templo, diz: "era mesmo uma estátua, tão branca era ela" (pág. 35); e finalmente, quando a moça morre realmente, Solfieri a transforma em estátua. Desta forma, os três signos estão interligados, referem-se aparentemente à mesma mulher, mas como ter certeza disto? A repetição do signo interliga os personagens, mas os ambigüiza ao mesmo tempo, pois a leitura deve ser retomada.

Também nesta narrativa, o símile é um processo bastante utilizado: espaço e personagens são caracterizados através de comparações com o terrível e a morte:

."a face daquela mulher era como uma estátua pálida à lua." (pág.33)

."aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios" (pág.34)

."eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão (pag34)

."gemendo ainda nos sonhos, como na agonia voluptuosa do amor" (pág.35)

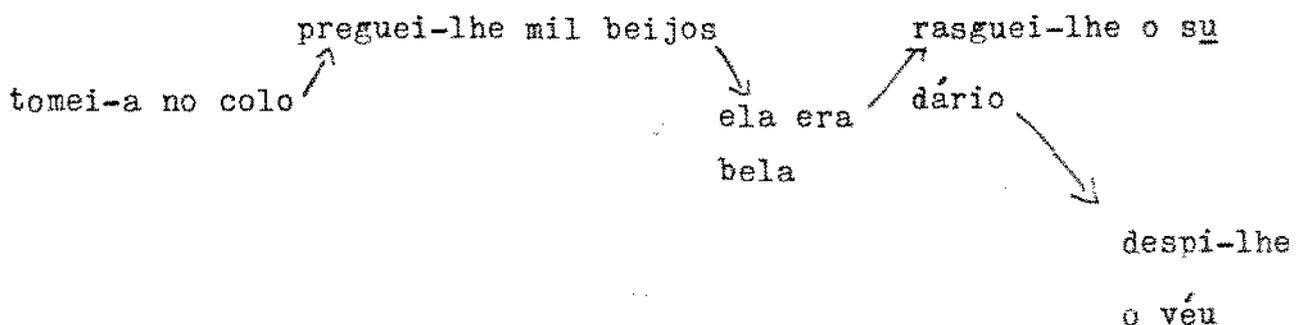
."ria de um rir convulso, como a insânia, e frio como a folha de uma espada" (pág.39)

O discurso de Álvares de Azevedo possui uma tensão entre o solene e o irônico, e como consequência oscila entre duas normas, de lógicas diferentes. Ele está a todo momento se policiando

do, e não admite a ingressão completa no absurdo e na loucura. O relacionamento sexual com a morta é velado: no primeiro caso, o narrador se utiliza do álibi da embriaguês, e, no segundo momento, a mulher estava com catalepsia. Este segundo momento, dentro do templo, é belíssimo:

"Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo os despe à noiva...O gôso foi fervoroso - cevei em perdição aquela vigília"(pag.35)

a situação criada pelo discurso normaliza o horrível. As imagens são as de uma noiva no himeneu - o branco da mortalha, o véu, a capela, são signos com duplo sentido: vida e morte. A intensidade semântica dos verbos alterna carinho e violência:



Esse policiamento ao nível do discurso cria polos de tensão que aventuam o caráter fantástico da narrativa. Isto porque, em certos momentos, a linguagem se liberta e enuncia a ironia e o sarcasmo. No mesmo momento do encontro do cadáver no templo, o narrador relata:

."Cerrei as portas da igreja, que, ignoro porque, eu achara abertas. Tomei o cadaver nos meus braços para fora do caixão. Resava como chumbo ." (pag. 35)

e mais adiante:

." Caminhei. Estava cansado. Custava a carregar o meu fardo ." (pag. 36)

O final da narrativa apresenta a "prova de verdade" do texto, também carregado de ironia:

"Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço, uma grinalda de flores mirradas. - Vêdes-la? Murcha e seca como o crâneo dela." (pag 40).

e o horror toma dimensões absurdas - neste momento não há dúvidas de que o relato ocorrera realmente, e de que a mulher não está mais cataléptica. Ela foi substituída por coisas (grinalda, estátua) sem vida, murchas e secas, como ela.

Em Noite na Taverna aparecem as características que dominaram a literatura fantástica do século XIX, em que o conto de terror - gótico era o esquema fundamental. O ambiente macabro e a morte são temas obsessivos para a construção da fantasmagoria. A evolução do gênedeterminou o abandono deste horror centralizado no ambiente, para descobri-lo dentro do próprio homem. A linha evolutiva do gênero fantástico seguiu os debates do tempo, no início centralizando-se no aspecto religioso (onde o tema predileto é o pacto demoníaco), para depois passar às questões de caráter científico e para-científico. seu ciclo se fecha em fins do século XIX, quando a psicanálise passa a tratar de seus temas, e explicá-los à luz do pandeterminismo da atividade psíqui

ca. Isto, segundo Bessière⁽²²⁾, foi um passo determinante na evolução do gênero, pois lhe abriu caminho para o contacto com o antropocentrismo e as modalidades do avanço tecnológico.

Apesar da não existência de uma tradição do gênero fantástico no Brasil, Murilo Rubião produziu uma obra ligada à modernidade do gênero, desenvolvendo uma especificidade de ruptura, que cria uma nova maneira de narrar. O texto muriliano se centraliza no espaço urbano moderno, colocando o absurdo relacionamento entre o homem e seu ambiente, com a preocupação em delatar e reinvidicar uma realidade diversa. O fantástico nasce do deslocamento do homem pela sua alienação do espaço e da história, e o horror se localiza dentro do próprio homem.

Os elementos fantasmagóricos aparecem na coletânea de O Convidado⁽¹⁴⁾, em 1974, quando há a radicalização do fantástico em Murilo Rubião. Isto vai em sentido contrário à evolução do gênero fantástico apontada pela crítica. Ocorre que Murilo Rubião dá um tratamento moderno a estes temas, refletindo-os no conjunto de reflexões sobre o relacionamento do homem e do espaço modernos.

1.2 - O horror em Murilo Rubião

Nos contos de Murilo Rubião, o horrível recebe tratamento completamente diverso daquele dado por Álvares de Azevedo. Poucos textos têm como tema a morte. Em "O Pirotécnico Zacarias"^(1,13,15), a morte serve como reflexão para a vida, pois, à maneira do Brás Cubas, o pirotécnico está morto e vivo.

O horrível em Murilo Rubião não é a morte, mas a deformação do corpo vivo, o súbito aparecimento de uma anomalia que mutila o corpo do personagem - Galateu, em "O Lodo"⁽¹⁴⁾ vê brotar uma "ferida de pétalas rubras nos mamilos" que, extirpada, volta a brotar; Aglaia⁽¹⁴⁾ tem partos incessantes e pare monstros.

Talvez seja no texto "Petúnia"⁽¹⁴⁾ que Murilo Rubião mais se aproxima do terror. O conto narra a estória de Éolo e Cacilda (casados sob pressão da mãe dele) que têm três filhas. O retrato da mãe, colocado por insistência desta antes de morrer, no quarto do casal, vive derretendo e sendo recomposto. Cacilda estrangula as três filhas e as enterra no jardim. Éolo, toda noite, vai até os túmulos, desenterra-as, deixa-as brincarem, e as enterra novamente. Uma flor negra brota do ventre da esposa toda noite, e, não podendo extirpá-la, Éolo mata a mulher e a enterra no jardim. Isso não impede que as flores negras continuem a crescer e a invadir a casa. Ele passa então a gastar todo o seu tempo entre refazer o retrato da mãe, desenterrar e enterrar as filhas, e arrancar as flores do túmulo de Cacilda.

Esta estória, tratada por Álvares de Azevedo, certamente adquiriria um caráter macabro e sombrio, porque cada -

ação seria recoberta por um clima tenebroso construído pelo discurso. Murilo Rubião faz o contrário - a linguagem clara e natural clarifica o que seria negro. Os personagens, apesar de terem atitudes insólitas, são pessoas normais, casam-se e têm até uma sogra autoritária e egoísta - podem mesmo deitar-se no divã e - desvendar algum complexo não resolvido. Eles vivem num mundo pequeno burguês, apenas perturbado por alguns pássaros e cavalos marinhos que só os dois enxergam.

Os fatos insólitos ocorrem sob a mais aparente normalidade, de repente, sem que nada se modifique no ambiente dos personagens. Eles não pretendem ser personagens de uma verdade apenas literária como os de Álvares de Azevedo, com suas ações grandiloquentes e heróicas.

O horror condena Éolo a um ritual repetitivo e estéril que o destrói como indivíduo e o faz morto em vida. A morte não existe para os personagens de Murilo Rubião, eles estão condenados a não morrer - numa relação dialética entre a morte e a vida, o horror se instaura pela repetição infinita da vida estéril.

O mais horrível nesta morte em vida, é que o corpo não putrefaz, e se recompõe sem parar, sob uma nova forma. A linguagem que narra este horror dissipa o macabro em Murilo Rubião, ao passo que Álvares de Azevedo instaura o horror pela linguagem.

Apesar de toda a diferença filosófica, temporal, temática e discursiva entre Murilo Rubião e Álvares de Azevedo, há um ponto fundamental em que eles se contactam: a ironia, a malandragem do discurso. Em meio à mais excitante descrição da tragédia e do horror, ambos incrustam a observação sarcástica, de humor negro. Em "Petúnia", no momento em que Éolo encontra as filhas estranguladas, esta característica aparece com violência:

"Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade, quando sentiu o corpo tremer, afrouxarem-lhe as pernas, a náusea chegando à boca : jogadas no sofá, as três Petúnias jaziam inertes, estranguladas. Cambaleante, deu alguns passos. Depois retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado."(pag.20)

em outro trecho, já no final da narrativa, após matar a mulher, Éolo leva o corpo para o quintal:

"Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco fundo, jogando nele o corpo." (pag. 23)

Nos dois autores, a ironia é um procedimento crítico de linguagem, através do qual ingressam na agudeza da percepção do caráter ilusório do literário e da vida .

Evidentemente, neste século que separa a obra de Álvares de Azevedo da de Murilo Rubião, houve uma completa transformação no mundo, e apesar de essencialmente a natureza humana continuar a mesma, a leitura do homem mudou. A literatura brasileira adquiriu novas feições, desvencilhou-se das marcas européias, e criou um rosto brasileiro. Tudo isso determina a comparação da produção fantástica de ambos através das diferenças, que apontam a evolução do gênero, mesmo dentro de um país onde não há uma tradição literária.

1.3 - O Bestiário e outros monstros

Se tomarmos a produção fantástica contemporânea a Murilo Rubião, encontraremos marcas que separam os procedimentos e os temas dos diversos autores, e criam a identidade de cada obra singular.

Comparando textos de Murilo Rubião com algumas narrativas de Cortázar, do livro Bestiário⁽¹¹⁾, produzidas no primeiro momento do reaparecimento do fantástico no continente latino americano, podemos chegar a delinear alguns traços distintivos, que caracterizam a realização do fantástico em ambos.

Tanto Murilo Rubião como Cortázar possuem certos temas obsessivos, como a circularidade do tempo, a existência do duplo, a anomalia que irrompe do cotidiano, a expansão ou restrição do espaço, e outros. Mas os procedimentos de escritura, o tratamento dos fatos fantásticos são diferentes.

A narrativa O Bloqueio⁽¹⁴⁾ de Murilo Rubião apresenta - certas reflexões características de sua obra:

Gérion dormia no pequeno apartamento de um edifício, quando ouviu os primeiros ruídos da máquina. Apesar do pânico, ele preferiu ficar ali do que voltar à casa e à família que abandonara. À tarde, o silêncio voltou ao edifício e Gérion se animou a sair ao terraço para ver a extensão dos estragos: encontrou o céu aberto, pois quatro pavimentos haviam sido reduzidos a pó. Resolveu descer para averiguar o acontecido: de repente, a escadaria terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo e caiu para trás. O fio telefônico cortado, fechava-se o bloqueio e Gérion sentiu a plena solidão. Depois de algumas horas de absoluto silêncio, em que ele já se sentia a salvo, a máquina voltou: ruidosa, mansamente,

surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, quase música. Ela se avizinhava. Cerrou a porta (teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?).

A narrativa de "O Bloqueio"⁽¹⁴⁾ se desenvolve a partir de um crescendo de expectativa da destruição do personagem, encerrado em um espaço que vai fechando o cerco, até isolá-lo completamente. O confronto entre Gérion e a máquina que engole o seu espaço, caminha pela narrativa de forma ritmada, construído através de artifícios de linguagem em que o narrador alterna o silêncio e o barulho da máquina.

A narrativa em terceira pessoa, dá ao conto o tom necessário de distanciamento que resulta em um relato onde a normalização do espanto encobre o susto do personagem Gérion. O narrador utiliza-se dos verbos no pretérito, criando uma oscilação de tempo narrativo, ao introduzir o discurso direto do personagem plasmado no presente. Essa alternância de tempos pulveriza a omnisciência do narrador, e cria um efeito de dúvida sobre o desenrolar da narrativa.

As emoções do personagem evoluem gradativamente do espanto à aceitação do absurdo, conforme a eminente aproximação do confronto com a máquina, mas o final do conto suspende o desenlace e repõe a dúvida. Gérion se coloca frente à frente com o invasor fora do espaço da narrativa, pois o bloqueio se fecha tão completamente, que o isola mesmo do leitor.

A estrutura da narrativa é montada através de itens, semelhantes a outros contos de Murilo Rubião ("D. José não era", "Aglaiá"), que correspondem a um corte brusco entre um bloco narrativo e outro, suspendendo a ação e quebrando o desencadear linear

do relato. Entre o início e o final do conto, a intensificação do conflito se dá de forma gradual, de acordo com a intensificação dos ruídos da máquina, à medida em que o cerco vai-se fechando, o personagem vai-se limitando ao espaço que lhe resta, e o espanto inicial dá lugar à curiosidade em conhecer o invasor e desvendá-lhe as luzes.

Irene e o irmão viviam dentro da casa que fôra de seus bisavós, espaçosa e antiga. Às vezes, pensavam que ela não os deixara casar, e, o simples e silencioso matrimônio de irmãos seria o fim necessário da genealogia fundada pelos avós na casa. Irene passava os dias tecendo, e o irmão lendo. De repente, o barulho, e os invasores tomaram a parte do fundo da casa. A partir, daí, eles se acostumaram a viver na parte que lhes restava, e só de vez em quando sentiam falta de algo que ficara na parte tomada. Uma noite, sentindo sede, o irmão vai à cozinha, e ouve novamente o ruído dos invasores, que aumenta segundo após segundo. - Não tiveram tempo de apanhar nada. Ao irmão sobrou somente o relógio, e ele pôde ver que eram onze horas - saíram os dois abraçados, e ele teve pena, ao fechar a porta e jogar a chave, de que alguém pudesse entrar para roubar a casa tomada.

A narrativa de "A Casa Tomada", publicada em 1951 por Julio Cortázar e considerado um dos primeiros contos fantásticos do autor, mantém muitos pontos de contacto com a narrativa "O Bloqueio" de Murilo Rubião. Mas a temática semelhante, recebe tratamento estrutural e linguístico diferente nos dois autores.

Em "A Casa Tomada", o narrador em primeira pessoa é personagem do relato, e, ao narrar não deixa espaço para que o espanto desestruture o efeito fantástico da narrativa. Ele faz questão de frisar que é da casa que lhe interessa falar, da casa e de Irene, "já que eu não tenho importância nenhuma". Desta maneira, a casa passa a ser personagem, personificada pelo discurso do narrador que a todo momento se refere a ela como a um ser animado.

Cria-se assim um estranho triângulo, alimentado pela dependência entre os três personagens. Para Irene e o irmão, a casa é o espaço de suas vidas, e eles se bastam dentro dela. Quando os invasores se apoderam de partes de seus domínios, estão na verdade transgredindo a ordem que a rotina da casa criara para seus habitantes - afastando-os para fora do triângulo, retiram dos personagens toda a sua lógica cotidiana.

Ao contrário da narrativa de Murilo Rubião, onde o invasor é nominado (a máquina), os invasores são desconhecidos. Eles surgem bruscamente no meio da narrativa, interrompendo alguma ação rotineira dos personagens. É interessante notar como o discurso engole a intromissão no meio do relato minucioso do cotidiano:

"Fui pelo corredor até chegar à porta entreaberta de carvalho, e dava volta ao cotovelo que levava à cozinha, quando escutei algo na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como um tombar de cadeira sobre o tapete ou um abafado murmúrio de conversação. Também o ouvi ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daquelas peças até a porta. Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando o corpo; felizmente a chave estava do nos-

so lado, e além disso puzei o grande ferrolho para nos dar maior segurança. Fui à cozinha, aqueci a chaleirinha, e, quando voltava com a bandeja de mate, disse a Irene: - "Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos." (pag.9)

A intromissão do absurdo é rapidamente neutralizada pela ação do personagem: eles se acomodam novamente ao espaço que lhes resta, até que os invasores apareçam novamente, e, desta vez no final da narrativa, os empurre para fora.

Isto dá à narrativa um ritmo quase uniforme, onde as ações se desenrolam em uma seqüência insistentemente linear: o discurso do narrador, extremamente preocupado em descrever cada detalhe da casa e cada gesto dos personagens, imprime ao relato um ritmo intencionalmente lento. Cada ação é descrita em minúcias - a lenta rotina que os envolve cola-se ao discurso, como Irene tricotando e desmanchando coletes, o irmão lendo e relendo livros, em câmera lenta. A rotina imperturbável da casa, como o discurso sobre esta rotina, segue sem percalços. Não há em "A Casa Tomada" o retroceder e avançar que imprime ritmo musical ao conto "O Bloqueio" de acordo com o ritmo crescente da narrativa - o conto de Cortázar parece mais uma pintura, uma escultura, imobilizada pela rotina.

Distinto também é o tempo da narração nos dois relatos. Enquanto o tempo em "A Casa Tomada" flui naturalmente através das descrições rotineiras dos personagens (almoço, jantar, limpeza da casa) como um tempo lógico; em "O Bloqueio", a passagem do tempo é irregular, organizada pela itemização da narrativa: tudo se passa em horas ou minutos, que a oscilação não permite fluir.

Momentos de silêncio, alternados com o barulho da máquina marcam a passagem do tempo, à espera todo momento do confronto final.

Os personagens de Cortázar não aguardam o confronto com os invasores, eles continuam simplesmente a viver - o insólito se dá à medida em que o fluir normal da narrativa assimila o absurdo, e os personagens cedem o seu espaço, neutralizando a referencialidade do mundo normal. Consumada a tomada da casa, eles saem naturalmente e tudo continua a fluir como antes: eles se preocupam com a hora da tomada e se lembram de trancar a casa.

Como não poderia deixar de ser, o desenlace é oposto nas duas narrativas: enquanto em "A Casa Tomada" os personagens deixam a casa e continuam sua rotina, em "O Bloqueio" não há saídas. A destruição do prédio tem como finalidade colocar Gêrion em um espaço sem saídas, o bloqueio do qual não pode fugir. É o personagem e não o espaço o alvo da fúria do invasor. A máquina quer invadi-lo enquanto pessoa, porque, ao contrário dos personagens de Cortázar, ele abandonou a família e não tem ligação alguma com o espaço em que habita.

A destruição do homem, sua redução a pó, faz parte do dogma cristão. E é guiado por esta infalibilidade que Gêrion espera dentro do bloqueio o seu momento final. Já na primeira frase do enunciado, o discurso incorpora o bíblico e coloca a inquestionabilidade do final: "1- No terceiro dia em que dormia no pequeno apartamento de um prédio recém construído, ouviu os primeiros ruídos."

O Bestiário, coletânea do qual faz parte o conto "A Casa Tomada", é o primeiro livro de J^úlio Cortázar, publicado em 1951. Os contos que compõe o livro relatam estórias normais, nas quais a intromissão brusca do absurdo cria o fantástico; mas como vimos na narrativa analisada, o inusitado se desenrola sob a mais completa naturalidade, sempre. Não há espanto, dúvidas, - ou hesitações por parte dos personagens - o discurso normaliza o absurdo e nada se altera com a brusca aparição de seres e elementos estranhos convivendo com os personagens na realidade cotidiana. Não há contradição entre a lógica e o absurdo no nível da enunciação.

Assim, não há espanto no personagem que vomita coelhinhos em "Carta a uma Senhorita em Paris", enunciado pelo próprio personagem no transcorrer da narrativa:

"Os costumes, Andrée, são formas concretas do ritmo. São a cota do ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhinhos uma vez que isso havia entrado em um ciclo invariável, no método." (pag.18)

A naturalidade do relato insólito, é dado, nesta narrativa, pelo tom confessional da carta, onde, a certo momento, o personagem diz: "envio esta carta por causa dos coelhinhos, parece-me justo informá-la; e porque gosto de escrever cartas, e talvez porque chove" - para mais adiante acrescentar:

"Não me censure, Andrée, não me censure. De quando em quando me acontece vomitar um coelhinho. Não é razão para não viver em qualquer casa, não é razão para que a gente tenha que se envergonhar e estar isolado e andar se calando." (pag.16)

Nem por um momento, o narrador julga o fato insólito, nada em seu discurso deixa entrever o absurdo, os estereótipos de linguagem, típicos das cartas, normalizam a anomalia. O mesmo tom se mantém do início ao final da narrativa, quando, acelerando-se o processo anormal, o narrador não tem mais saídas, e se atira da janela com os últimos onze coelhinhos:

"Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais." (pag. 24)

ocorre aí a pulverização do fato principal dentro do discurso.

Nos contos de Murilo Rubião, o espanto se dá de maneira diferente. Em "Aglaiá"⁽¹⁴⁾, narrativa de temática semelhante à narrativa "Carta a uma Senhorita em Paris", pode-se comparar este aspecto.

"Aglaiá" e Colebra, casados sob a condição de não terem filhos, de repente se vêem às voltas com a gestação inumerável. O processo se caotiza de tal forma que, mesmo usando anticoncepcionais e não tendo relações sexuais, Aglaiá continua a engravidar e a parir. O tempo de gestação diminui velozmente, e os filhos passam a vir vários de cada vez. Quando nascem as primeiras filhas de olhos de vidro, Colebra abandona a esposa, que continua parindo incessantemente.

Na narrativa de Murilo Rubião, o ponto de vista é em terceira pessoa, há um narrador que conduz o relato por trás dos personagens. Todorov⁽³⁴⁾ coloca este narrador como aquele que

"sabe mais que os seus personagens, não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento; vê através dos muros da casa, tanto quanto através do crânio de seu herói". Ele julga e dirige a estória, e o espanto diante do insólito acontece na voz - deste narrador. Os personagens, cujo discurso é encoberto pelo narrador que sabe mais, não enunciam o espanto. É este narrador que nos guia através dos pensamentos e emoções dos personagens, e remete a leitura a todo momento para a instauração do dogma da epígrafe que abre o conto: "Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos."

O discurso do narrador adquire, na narrativa, o estatuto do discurso profético da epígrafe. Ele sentencia o castigo através da transgressão das leis biológicas, motivada pela não observação das leis cristãs: "Repugnava-lhes uma prole, pequena ou numerosa", diz o narrador para mais adiante acrescentar: "(Colebra) subiu as mãos pelas coxas dela e pensou, satisfeito, que nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo."

A voz do narrador é repressiva e coercitiva, pois segundo o mito epigráfico, o papel sexual da mulher está definido como a reprodutora. Assim, a narrativa de "Aglaiia" é a releitura do mito bíblico do "pecado original", onde o sexo representa a quebra da harmonia, a expulsão do paraíso e criação do caos. A vida de "festa e ruído" do casal é rompida quando Aglaiia engravida, e, ao provocar o aborto, o discurso do médico é incisivo: "Vocês são uns irresponsáveis! Como puderam fazer isso se foram alertados das consequências?". Após a "expulsão do paraíso", Aglaiia e Colebra tornam-se prisioneiros, pois os partos não termi

nam nunca. A inconclusividade da narrativa é uma característica - marcante na obra de Murilo Rubião - nunca acontece o fechamento, a solução - a morte não é solução para eles, presos interminavelmente à vida repetitiva.

A colocação do espanto diante do absurdo parece ser uma marca da maioria dos contos de Murilo Rubião, que, apesar de ter uma função dentro da obra, não permite que a transfiguração do real se dê de forma completa, como ocorre nos contos de Cortázar. A vacilação cria um descompasso dentro da narrativa, entre ingressar totalmente na ordem absurda que se instaura, e vigiar-se para manter a lógica do narrador. Desta maneira, o fantástico na obra muriliana vive em conflito. Esta tensão, já analisada por Álvaro Lins⁽³⁵⁾, quando do aparecimento do Ex-Mágico⁽¹⁾ é uma peculiaridade da narrativa do escritor que, mesmo insistindo na re-escritura e supressão da tensão, ela ainda não foi banida totalmente. Analisando as variantes, podemos notar que, a cada edição, o autor tem a preocupação em atenuar essa tensão, condensando e - suprimindo o espanto dos personagens.

O elemento mais importante na criação desta tensão não resolvida na obra de Rubião, é exatamente a sua escritura. A linguagem despida, racional, às vezes intencionalmente estereotipada, narrando o absurdo, dá ao leitor a impressão de estar sendo enganado, de tudo não passar de uma farsa.

Na obra de Cortázar, o discurso burla o descompasso entre o absurdo e a lógica: extremamente lapidado, ele não deixa espaço para questionamento. O trabalho com a linguagem em Cortázar vai no sentido inverso ao de Rubião - o obscurecimento através da linguagem cria condição para que a transfiguração do real seja mais completa.

Na narrativa "A Distante", de Cortázar, o jogo de elaboração da linguagem é a matriz central do fantástico, e é exatamente na linguagem que se dá a maravilhosa estruturação da conto:

"Now I lay me down to sleep...Tenho de repetir versos ou o sistema de buscar palavras com a, depois com a e e, com cinco vogais, com quatro. Com duas e uma consoante (asa, olá), com três consoantes e uma vogal (três, gris) e outra vez versos, a lua desceu à forja com sua armação de nardos, o menino a olha olha, o menino a está olhando. Com três e três alternadas, cabala, laguna, animal; Ulisses, lufada, reparo. Assim passo horas: de quatro, de tres e duas, e mais tarde palíndromas. Os fáceis, pula Lênin, o atlas; amigo não gema; os mais difíceis e formosos, ata-o demoníaco Caim, ou me delata; Anás usou teu auto, Susana. Ou os preciosos anagramas: Salvador dali, Avida Dollars; Alina Reyes é a rainha e... Tão belo este, porque abre um caminho, porque conclui. Porque a rainha e..." (pag. 25-26)

O anagrama é a chave (Alina Reyes es la reina y...) da farsa onde se tocam ficção e realidade, onde se pode ser Alina e a outra. Quando, bruscamente, no final da narrativa, o foco se desloca para a terceira pessoa e o narrador se utiliza de um discurso claro e lógico, a farsa é desmascarada - esta voz, colocada de fora da narrativa organiza os signos e dá coerência.

Há, em "A Distante", dois tempos sobrepostos: o tempo pelo diário (com marcações precisas de tempo) e o tempo de interiorização da personagem Alina, que constroem, através do jogo verbal, a estrutura da narrativa onde palavra-puxa-palavra.

Os sintagmas, retirados da linguagem coloquial, onde a enunciação da fala transgride espaço e tempo, ambigüiza o relato. O anagrama é o ponto de tensão, que estabelece o confronto entre Alina e a Distante ("a outra que sou eu"). A "outra" é a mendiga em Budapest, com a qual a narrativa prepara o encontro através de sintagmas recorrentes que sustentam o fio narrativo e a linha temporal: "Às vezes sei que tem frio, que sofre, que batem nela", "agora estou atravessando uma ponte gelada, agora a neve entra nos meus sapatos furados".

No final da narrativa, quando Alina vai até a ponte, após o "ensaio geral", há a fusão entre ela e a Distante:

"Agora sim, gritou. De frio, porque a neve estava entrando em seus sapatos furados, porque seguindo a caminho da praça ia Alina Heyes lindíssima em seu vestido cinza, um pouco de cabelo solto contra o vento, sem voltar o pescoço e seguindo."

A gangorra ambígua da unidade inverte os signos depois da fusão e separação, problematizando a estabilidade ontológica da existência individual concreta. O duplo ("double"), característica do personagem fantástico, conflitua a presumível unidade do homem⁽⁷⁾ e coloca a múltipla possibilidade de ser e não ser.

O duplo, em Murilo Rubião, está ligado à perda da memória do homem que, banido da história, desintegra-se em fragmentos não conciliáveis. Isto fica bastante claro em "Os três nomes de Godofredo"^(1,13,16), onde o personagem Godofredo-João de Deus-Robério mata sucessivamente as esposas, sem entretanto lembrar-se onde e quando as conheceu. O estrangulamento das mulheres é a tentativa de recuperar a identidade, que, negada, quebra a

unidade do personagem. O desconhecimento do passado cria o conflito que pontua a narrativa de dúvidas e ambigüidades, com o personagem constantemente se referindo ao seu desconhecimento dos fatos. Os verbos lembrar, recordar, precisar, que envolvem o relato em um esquecimento redundante, constróem a possibilidade de desintegração do personagem, desdobrado em vários sem ser nenhum. Este, no final, aceitando sua desintegração, conclui: "Desisti, preocupado em redescobrir uma cidade que se perdera na minha memória."

Ao contrário da personagem Alina de Cortázar, para o personagem de Rubião, não há a possibilidade de reintegração, à medida que ele se esfacela vários, mas não é nenhum. Eliminadas as referências da memória, o duplicar-se é anular-se - não existe a unidade do ser porque ele é nenhum. Enquanto signo esfacelado pela ausência do estatuto de verdade da memória, o personagem se torna um signo incompleto, eternamente em busca da reintegração de suas partes.

Tudo na obra de Rubião é reiterativo - além da reiteração semântica dos temas obsessivos, a constante troca de signos através das variantes vai sempre nos levar a esta questão fundamental em que a obra se debate. A procura de uma unidade que está nos limites de um impossível, a perseguição da memória como a única maneira de recuperar a vida e fixá-la na obra, com palavras.

Devido a este reescrever constante, Murilo Rubião publicou pouco e com bastante espaço de tempo entre uma obra e outra. O Ex-Mágico⁽¹⁾ em 1947, A Estrela Vermelha⁽¹²⁾ em 1953, Os Dragões e outros Contos⁽¹³⁾ em 1965, O Convidado⁽¹⁴⁾ em 1974, O Pirotécnico Zacarias⁽¹⁵⁾ em 1974, e A Casa do Girassol Vermelho⁽¹⁶⁾, em 1978.

Em todos estes livros, os contos vão e voltam, sempre modificados.

Se Murilo Rubião opta por reescrever um conto, em vez de criar um novo, é levado pela mesma consciência de esterilidade que perfoma seus relatos. A cada nova edição, o texto adquire novas - formas tão sutis, que apenas uma leitura paciente e detalhada de to das as variantes pode levar a um início de entendimento dos enigmas do relato, mas ele nunca será desvendado totalmente.

Apesar de não haver a necessidade de se conhecer todas as variantes do texto para entendê-lo, o leitor ideal de Murilo Rubião será sempre meio Sísifo - sua obra nunca está acabada e sempre por fazer. O fazer literário em Murilo Rubião está colado aos seus temas indivisivelmente .

2. MISTÉRIO E ESTERILIDADE

"Não veio o disparo nem a morte: a mauser se transformara num lápis. Rolei até o chão; soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência." (Murilo Rubião, "O Ex-Mágico da Taberna Minhota")

O fascínio da obra de Murilo Rubião é que ela está sempre por desvendar-se. Se, por alguns instantes, ao leitor parece seguir um caminho seguro, logo o chão parece faltar-lhe. Enredada no mistério, a estória burla, a cada passo, a possível predição do enredo, no qual a mais simples banalidade se transforma em espantosa mágica. O olho acompanha não o fato principal, mas os acessórios mais insignificantes - pois neste universo tudo é terrível e transitório, e o homem secundário e frágil. Seres e coisas têm necessidade de metamorfose constante, estão condenados à repetição de tarefas vagas, esperando encontrar a saída - deste sem sentido.

Entretanto, a solução nunca acontece, e a eterna procura tem a marca da esterilidade. A mágica ocorre no sentido inverso criando sempre o estéril - como Teleco, o coelhinho^(13,15) que após sucessivas transformações para se tornar homem, só consegue ser um feto morto.

As relações estabelecidas no universo dos contos de Murilo Rubião são minadas na base por esta consciência da esterilidade. O enredo leva sempre à impotência, não há desenlace nes-

te emaranhado de ações secundárias que se cruzam e desviam a trama principal. Os assuntos gravitam em torno do eixo da ação, em orbitais de fatos cíclicos - como Éolo em "Petúnia"⁽¹⁴⁾ que consome todo o seu tempo refazendo retratos, enterrando as filhas e cortando flores, eternamente condenado a este fazer inútil -sem chegar a atar as pontas da estória. Atar seria quase solucionar, e no texto de Murilo Rubião não há solução.

É neste mistério estéril que repousa a beleza da obra. Beleza exposta com suas chagas, em que a linguagem age como imploração do significado profundo do relato: ela maquia o horror, dilui o pesadelo pela clareza, e ilude com sua plasticidade o rosto tenebroso do grotesco.

A construção do texto de Murilo Rubião é feita através da junção de peças que não se encaixam perfeitamente, e deixa aparecer as trincas. A colagem dos fatos não forma um painel homogêneo e liso, mas uma parede enrugada, na qual a mistura de situações é assimétrica. A ação principal, recortada por inúmeras ações menores, que fingem características de decisão na trama, fica obscurecida pela teia que a recobre. O olhar se desloca do crucial para o acessório com tal velocidade, que tudo se interpenetra até o ponto de não se poder distinguir um do outro. Acontece, na estória, a inversão de papéis factuais: é impossível detectar até que ponto tais e tais acontecimentos serão realmente determinantes para a estória.

E, exatamente nos fatos secundários se encontra o mistério no enredo, o despiste que leva ao olhar de soslaio, sem a revelação total dos significados no texto.

Essa característica de construção através de enigmas fica evidente no conto "O Convidado"⁽¹⁴⁾, se separarmos as ações principais e secundárias, segundo o fio da expectativa gerada

pelo título do conto:

I. José Alferes recebe um convite para uma festa

detalha a forma do convite
indaga-se sobre o remetente
esquece o convite e pensa em Débora
vê a loja em frente à janela cheia de gente alugando
roupas e resolve ir a loja

II. José Alferes vai alugar uma roupa para ir à festa

a loja está vazia
ele pergunta ao caixeiro se sabe da festa
o caixeiro indica Faetonte para explicar
o caixeiro parece esconder um mistério
o caixeiro vende a ele uma roupa
a roupa lembra a José Alferes um rei antigo numa
gravura

José Alferes não se lembra de onde conhece o rei

III. José Alferes volta ao hotel onde mora

pede o almoço
pensa em Débora
coloca sua fantasia de rei
tenta se lembrar onde vira alguém vestido assim

IV. José Alferes sai para a festa

no elevador fica sabendo que Débora viajou
quer voltar mas lembra-se dos gastos
e sai

V. José Alferes toma um táxi

o motorista é Faetonte
Faetonte usa roupa estranha
Faetonte sabe onde é a festa

VI. José Alferes chega à festa

é recebido pelo porteiro
pergunta se a roupa é adequada

mostra o convite
 o porteiro consulta a Comissão de Recepção
 a Comissão confabula se ele é a pessoa esperada
 resolvem recebê-lo
 ele não é a pessoa esperada

VII. José Alferes entra na festa

as pessoas parecem reconhecê-lo
 a Comissão desfaz o equívoco várias vezes
 as pessoas querem conversar sobre cavalos
 ninguém sabe quem é o convidado esperado
 sem ele a festa não será iniciada

VIII. José Alferes conhece Astéropo

ela é linda e não gosta de cavalos
 ela conhece vagamente o convidado
 foi designada, pela Comissão, para dormir com
 o convidado esperado
 José Alferes parece reconhecê-la de algum qua
 dro, folhinha ou livro
 ele sente medo e agarra Astéropo

IX. José Alferes tenta fugir da festa

todos querem impedi-lo
 lá fora, tenta achar um táxi
 pensa em Débora
 o táxi que ele toma é de Faetonte
 Faetonte o impede de fugir
 diz que o acontecimento se dará brevemente

X. José Alferes se perde

embrenha-se num mataçal
 rasga a fantasia
 rola por um declive
 enxerga uma luz: é do edifício da festa

XI. José Alferes volta à festa

é recebido pelo porteiro
 procura Faetonte, tentando convencê-lo a
 levá-lo embora
 Bajula Faetonte
 tenta suborná-lo com dinheiro, em vão
 continua a tentar suborná-lo por horas
 espera que os outros se cansem e resolvam
 ir embora

XII. José Alferes já aceita a idéia de voltar ao parque

Astérope toca-lhe o braço
 ela finge não saber o temor dele
 arrasta-o consigo, dizendo saber o caminho
 ele não sabe se ela conhece o caminho
 mas se deixou levar.

A medula do enredo é a trajetória do personagem José Alferes, desde que recebe um convite para uma festa à fantasia, sua ida à festa e a espera inútil de um convidado que ninguém sabe quem é, e que nunca chega.

A cada ação desta trama principal junta-se uma série de ramificações - outras histórias, como a de Débora, a de Faetonte, o mistério da festa, o rei antigo, o convidado verdadeiro, Astérope, a Comissão, etc. O importante em todas estas histórias acessórias, é que nenhuma tem desfecho - assim como não ocorrem linearmente, elas têm causalidade mágica, e não começam ou terminam num ponto definido.

Exatamente pelo seu caráter de deslocamento dentro do desenvolvimento do enredo, as ações acessórias trazem a marca de

mistério ao texto, e estabelecem uma relação de causalidade mágica⁽¹⁸⁾ com a estória. O fluxo lógico da ação é abruptamente cortado para a inserção do enigma que não será desvendado. Há um mistério e ele é terrível, por que, desconhecido, ameaça romper o acontecer lógico da ação - o seu desconhecimento transforma personagens e tramas em perseguidos e perseguidores.

O dado mais terrível do enigma é que não leva a parte alguma, não modifica o desenrolar da estória, não acontece. A sua esterilidade condena ao eterno esperar, no qual o homem é mero paciente sujeito a leis caóticas.

O conhecido, isto é, as ações principais do enredo, e os acessórios desconhecidos, coexistem dentro do texto em estado de tensão, através da qual cria-se o caráter fantástico do texto. Esta tensão problematiza a racionalidade através de um efeito discursivo elaborado pelo narrador, que transmite ao leitor uma dúvida, e o arranca da imobilidade. Para muitos críticos, esta dúvida ou "emoção fantástica"^(18,19,20) é o medo do desconhecido, da ameaça que a transgressão das regras e leis lógicas traz ao homem. Não havendo limites entre o real e o irreal, "desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural"⁽³⁶⁾.

O conto "A Fila"⁽¹⁴⁾ é o relato desesperançado deste não acontecer que caracteriza a construção de enredo dos contos de Murilo Kubião. O personagem Pererico durante toda a narrativa espera na fila o momento de falar com o gerente de uma fábrica. No momento em que iria conseguir, o gerente morre. Tudo o que nos é relatado não leva a nada, já que os motivos que levaram Pererico à fila são desconhecidos. A própria relação entre os personagens é estéril - ninguém se liga a ninguém, o envolvimento

de Pererico com a prostituta Galimene é desconectado, porque não transforma nada no enredo.

Essa característica de "desconexão" das relações de afetividade entre os personagens ocorre insistentemente nos textos de Murilo Rubião. O amor entre homens e mulheres é quase cínico e sempre impossível.

A figura das personagens femininas contrapõe a uma beleza física e sensual, atitudes e atos grotescos. Ou, pelo contrário, o corpo feminino adquire formas monstruosas, como Bárbara^(1,13,15), Aglaia⁽¹⁴⁾, Dora⁽¹⁾ e muitas outras anti-heróinas dos textos de Murilo Rubião. A relação sentimental com estes semi-monstros é sempre impossível, elas vivem chegando e partindo, muitas vezes sem dar qualquer referência sobre si mesmas.

Nesta maneira de criar as relações entre homens-mulheres, e na caracterização do personagem feminino, encontramos em Murilo Rubião uma aproximação bastante marcante com um dos seus prosadores preferidos: Machado de Assis. A influência, confessada fartamente, que Machado de Assis exerce sobre este aspecto da obra de Murilo Rubião, criou, inclusive, um conto delicioso de Murilo Rubião - "Memórias do Contabilista Pedro Inácio"⁽¹⁾ onde ele chega a mimetizar a linguagem e a fina ironia machadiana em relação ao amor:

" 1 - Ah! o amor.

O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bondé, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completa alheamento ao mundo. Fora cinquenta por cento de meus cabelos, e as despesas com os clínicos que, erroneamente, concluíram ser hereditária a minha calvície."

Assim como ocorre a desconexão entre os personagens nos enredos de Murilo Kubião, também são desconectadas as relações entre as partes do relato. Isso ocorre mais marcadamente nos contos que apresentam a estrutura itemizada, isto é, Murilo Kubião divide conjuntos de ações em blocos numerados. É assim em *Aglaia*⁽¹⁴⁾, *D. José não era*^(12,13,16), *O Bloqueio*⁽¹⁴⁾, *O Edifício*^(13,15), *Mémoires do Contabilista Pedro Inácio*⁽¹⁾, *Ofélia, meu cachimbo e o mar*⁽¹⁾ e *Mariazinha*^(1,12,13). A disposição dos blocos quase sempre é irregular, não acompanhando o desenvolvimento do enredo no sentido linear das ações.

Esta disposição em blocos dá à narrativa uma linguagem próxima ao cinematográfico, como se fossem tomadas de cenas, a câmara de repente congela a ação, deixa-a como quadro parado no ar, faz cortes, roda ao contrário para a seguir recompor a cena. O narrador relata por detrás da objetiva, mesmo sendo ele também ator no relato.

O conto *Mariazinha*^(1,12,13) tem esta estrutura cinematográfica de maneira contundente; e pode ser reproduzido com notas de script:

MARIAZINHA

1943

(close . As imagens imóveis.)

Josefino Maria está na cama. Suicidou-se. Ao seu lado, o bigode D. Delfim, o irmão e Mariazinha.

TANGEM OS SINOS

(o filme roda no sentido anti-horário)

1923

Maio. Todos rejuvenescem. As crianças voltam para os ventres das mães. As ruas perdem o calçamento. Tudo recomeça para os

habitantes de Manacá.

(as imagens retomam o movimento horário)

Padre Delfim é nomeado bispo.

Mariazinha vai casar-se e seu sedutor será enforcado

OS SINOS BINBALHAN

D.Delfim ordena que Josefino Maria enforque Zaragota, o sedutor, toque os sinos, e case-se com Mariazinha,

(corte. O corpo do sedutor dependurado na torre da igreja)

Preparativos para o casamento

O povo enfeita a cidade

(corte. Cena do dia do casamento)

O povo está reunido na praça.

Um orador, José Alfinete, conta que Mariazinha fora novamente seduzida, e o sedutor fugira.

O povo sai ao encalço de Josefino, para enforcá-lo.

(Corte. O povo encontra Josefino Maria, de bruços, morto. As cenas seguintes são flashback do morto)

Na véspera ele fora seduzido por Mariazinha .

Decepcionado, ele tomou a decisão de não mais se casar.

Foi ao local da sedução e se suicidou.

(OS SINOS TOCAM. A cena volta para a tomada inicial: o quarto, o morto, o bispo. Tudo se recompõe. Tomada de cena da cidade, onde as ruas readquirem calçamento, as crianças se desprendem dos ventres das mães.)

Inicia-se o enterro de Josefino Maria .

Zaragota, convalescente do enforcamento, não comparece ao sepultamento de Josefino José.

Por isso , ordena-se que ele seja enforcado.

(Cena final. TOCAM OS SINOS. O luar inunda as ruas sem poeira da cidade, e maio caminha lentamente para seu termo.)

O cinema permite a complexidade imagética, a simultaneidade de "vozes" áudio visuais . Possuindo linguagem transemiótica, o signo no cinema adquire materialidade icônica.

Murilo Rubião trabalha com signos verbais (palavras), mas o seu olhar de cineasta procura constantemente a transformação do signo em ícone. Essa transformação ocorre numa relação dialética em que pretende abolir o signo verbal e instaurar o referente materializado, mas cuja materialização dá-se novamente através da palavra.

Esta reflexão sobre a palavra e o escritor atravessa a obra muriliana tanto no aspecto temático, quanto no seu próprio fazer literário.

3. O TEXTO DE MURILO RUBIÃO, VEREDAS

"Não raro, entusiasmados com a beleza das imagens do orador, pediam-lhe que as repetisse. João Gaspar se enfurecia desmandava-se em violentos insultos. Mas estes vinham vazados em tão bom estilo, que ninguém se irritava."
(Murilo Rubião, "O Edifício")

3.1 A tirania epigráfica

Trilhar as características fantásticas na obra de Murilo Rubião, equivale a rastrear a sua preocupação com a palavra. Nele, a metalinguagem é uma preocupação constante. Para o escritor, a palavra é a forma de alcançar o mundo, e a caotização ocorre quando percebe a inutilidade de tentar organizar o real pelo discurso. A obra adquire fragilidade e força à medida em que, por seu estatuto de palavra, pode transgredir a lógica da realidade. Desta maneira, se na obra "realista" a mimesis procura integrá-la ao mundo real, na obra fantástica ocorre o contrário - a anti-mimesis marca a diferença entre o real e o texto.

Nesta reflexão sobre a palavra e o mundo, Murilo Ru

bião epigrafa seu texto com aquela que se pretende a palavra da ins
tauração da vida, do mundo e do Homem: a Palavra bíblica.

A Palavra, com sua força mítica e dogmática, parece ser a essência de todo e qualquer sentido de estar no mundo, e a própria vida se faz através dela - o Verbo. Entretanto, a Palavra de Murilo Rubião não é mera transposição de significados bíblicos, ele se apodera do discurso da Bíblia, o descontextualiza e o transforma em uma camada subjacente à narrativa. Isto cria duas vozes narrativas superpostas, e da releitura do mito bíblico resulta um significado que remete a uma memória atemporal e ahistórica - o "há-de-vir" emergente é o universo do fantástico.

A voz bíblica, dogmática e inquestionável, profetiza o enredo, intertextualmente ligado à memória coletiva das Sagradas Escrituras. A voz profética se revela nas epígrafes que abrem cada narrativa, lhe dá o embasamento do insólito, e questiona o homem e sua predestinação.

Estudando as epígrafes de Murilo Rubião, J.Schwartz⁽²⁰⁾ aponta, através delas, a evolução temática da obra do autor, e uma visada de contestação aos dogmas cristãos, que se referenciam pela transgressão, através da narrativa, da inviolabilidade do dogma. Segundo Schwartz, há três momentos na obra muriliana: o primeiro, caracterizado pelos zoomorfismos, metamorfoses, policromias, é a fase do "Ex-Mágico"⁽¹⁾. Os Dragões⁽¹³⁾ representaria sua segunda fase, quando ocorre a radicalização do absurdo da condição humana. E, no terceiro momento, O convidado, acontece a aceitação total do absurdo.

A epígrafe que introduz os contos funciona como intertexto da narrativa e mantém com ela uma relação dicotômica de cons -

trução e destruição: a narrativa oscila entre instaurar e destruir as palavras proféticas da epígrafe.

Em alguns textos, a intertextualidade da epígrafe pode ser facilmente encontrada, como em "Aglaia"⁽¹⁴⁾, onde o enredo do conto é um desdobramento da epígrafe: "Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos (Gênesis, III, 16)". Outras narrativas têm a aproximação semântica mais indireta com a epígrafe - é o caso do conto "A Armadilha"^(13,16), que tematiza o silenciamento, a comunicação deficiente: "Por que se a trombeta der um som confuso, quem se preparará para a batalha (Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios 14, 8)".

Entretanto, na maioria dos contos a epígrafe parece deslocada, são palavras como que esvaziadas no seu significado, tomadas de forma "blasfema", dessacralizadas e petrificadas no significante. Devido a este esvaziamento, são estereis, transferidas como decalque do seu contexto para o novo sem adaptar-se significativamente. É o caso da epígrafe do conto "A Fila"⁽¹⁴⁾: "E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras (Job, VIII, 10)". Ou ainda, a epígrafe de "A Lua"^(12,13,16): "Seja aquela uma noite solitária, e não digna de louvar. (Jó 3, 7)".

O discurso de Murilo Rubião, através das sucessivas variantes dos contos, se aproxima cada vez mais do discurso bíblico, em que a significação se dá no sentido vertical, através da densidade das imagens sintetizadas. Os signos, na linguagem bíblica, possuem um imbricamento de significações alegóricas, que resultam na parábola: são imagens de imagens, representação de segundo grau. Ela não pretende instaurar o indivíduo e as coisas dentro de um espaço e tempo definidos. O seu artifício, através da disseminação da causalidade e da supressão de informações, cria um não presente, um espaço no

qual o fluir das coisas é nebuloso. Nessa linguagem, coisas e pessoas "não suportam adjetivos e epítetos"⁽²⁵⁾ pois não interessam ao discurso enquanto individualidade - têm como função apenas existirem tal qual Deus as criou. A linguagem bíblica só dá a conhecer o que é realmente importante para a fala do Senhor - ela também é serva dele, e age autoritariamente sobre o leitor, roubando-lhe a liberdade. Tudo emerge para a profundidade e permanece inexpressivo, sua pretensão de verdade chega a ser tirânica e exclui qualquer contestação.

A linguagem de Murilo Rubião mimetiza o discurso da epígrafe, e esse processo se acentua a cada reedição de seus contos, nas quais ele procede à sintetização e obscurecimento de significados. Pessoas, coisas e fatos nunca possuem uma significação que se esgote na leitura do texto, tudo faz parte de um significado espiral que tende sempre a aprofundar-se. Só é revelado uma superfície, que deixa entrever várias camadas de significações:

"Seja qual a razão, depois disso muitos dragões têm passado pelas nossas estradas. E por mais que eu e meus alunos, postados na entrada da cidade, insistamos que permaneçam entre nós, nenhuma resposta recebemos." ("Os Dragões")^(13,15)

"Espiei pela última vez a aldeia, sob a névoa esbranquiçada da geada que caía. Perdera mais uma caminhada, ao procurar nela refúgio contra as torturas do meu passado, da infância. Novamente teria que peregrinar por terras desconhecidas. Atravessaria outras montanhas, azues como todas elas; alcançaria outrós vales, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. Mas agora sem a esperança de um pouso, de um paradeiro para o meu sofrimento." ("Alfredo")^(1,13,16)

"Este foi o último dia.

Não respondeu. Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a ser formar as primeira pétalas de um minúsculo girassol vermelho." ("A casa do Girassol Vermelho") (1,13,16)

Nestes três trechos de narrativas murilianas, como na totalidade delas, não há a preocupação de explicitar os elementos da narrativa. O tempo, o espaço, os personagens, são sempre nebulosos, possuem estórias que não são reveladas, segredos, mistérios. Estão presos a um eterno acontecer, do qual só as consequências imediatas aparecem explícitas na narração.

Essa linguagem, que só revela a superfície e aponta para a profundidade, mantém o leitor afastado do grande segredo, como se guardasse um conhecimento sagrado. Ela detém o poder do conhecimento presente, passado e futuro, consciente da ignorância do outro:

"Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da água no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade"

(Provérbios; XXX, 18 e 19 -epígrafe de "Teleco, o coelhinho", Murilo Rubião)

3.2 O signo material do belo

A não integração à realidade, característica essencial dos personagens de Murilo Rubião, vem da impossibilidade de comunicação entre eles e o mundo. Eles são silenciosos, e o caos se esta-

belece devido à fragmentação deste relacionamento. Não possuindo discurso coerente, o silêncio é a única via pela qual penetram no mundo dos outros. A negação da fala apresenta-se como um momento de tensão pela qual o personagem revela seu descompasso com o mundo e a história.

Neste silenciamento está implícita a relação entre a temática da obra de Murilo Rubião e a sua poética. A preocupação com o ato de escrever atravessa a obra muriliana como se ela fosse a metáfora de sua fatura, a todo momento questionando sua produção.

O signo é a magia que Murilo Rubião persegue e ela bora como um jogo, tentando montar o quebra-cabeças de um mundo fragmentado, cujas peças estão arbitrariamente dispersas em significados. É no cotidiano que ele busca os símbolos para transpor o realismo plano das coisas - e daí o "espanto congelado"⁽²⁷⁾, onde o insólito ocorre dentro do momento e do espaço do signo: a palavra aprisiona e congela o que aconteceria, e a veracidade é conseguida pelo estatuto do discurso. Neste plano, o espanto se normaliza porque o signo adquiriu o status de verdade e se congela no momento da enunciação.

Neste mundo outro, feito por e através das palavras, a narrativa ocupa o lugar de reorganizadora do real, criando um universo significativo. Em "Marina, a intangível"^(1,12,13,16) o personagem é um escritor que procura palavras para compor o poema para Marina. O universo está silencioso, e Marina existe na Bíblia, petrificada pelo Salmo, que deverá ser apoderado e lapidado pelo escritor, criando um novo signo de Marina.

Neste ponto da narrativa surge um desconhecido, que diz trazer os versos para Marina, a intangível, na folha em branco.

A tentativa de criação do poema para Marina é o esforço do escritor em captar as latências do mundo pela palavra. Os versos que o escritor compõe, dentro desta narrativa, não possuem palavras, pois elas estão concretizadas no espetáculo, substituídas pelas coisas. Ao quebrar a mediação do referente pelo significante, o escritor materializa os símbolos: "os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas, lembram o paraíso antes do pecado". Mas esta "materialização" dá-se novamente através das palavras, e a iconização do discurso é impossível. O poema para Marina só se torna possível pela utilização de novas palavras, que a recriam como um novo signo.

O poema recriado é um espetáculo onde coexistem elementos sublimes e grotescos, como um momento em que as incongruências configurassem a possibilidade de uma momentânea coerência entre o absurdo e o normal.

Durante a passagem do cortejo-poema todos emudecem. O poema se desestrutura até atingir sua forma mínima (as letras), e a sua forma de produção - a máquina que o imprimiu - faz parte também do espetáculo. A desmontagem do texto se dá pela visualização da transformação das palavras em coisas, como se o escritor produzisse não a obra com palavras (literária), mas o filme. Só que a cinematografia esbarra no paradoxo de ser novamente palavra, e cria a angústia da distância entre a palavra e a coisa.

Passado o cortejo, "o poema estava irremediavelmente composto", e a materialização da palavra tenta fixar aquilo que, de esquivo torna-se intangível. A metáfora muriliana que capta esta preocupação com a fragilidade e fugacidade da palavra é

"Flor de Vidro"(12,13,15), onde a eternização do momento faz a narrativa em um círculo impossível de se tocar as extremidades.

A "flor de vidro" é para o conto, no primeiro instante, apenas uma recordação amarga, que se faz presente durante todo o desenrolar da estória. A chegada de Marialice e o seu encontro com o namorado Eronides faz com que o tempo deixe de existir até o momento em que ela se vai e tudo se refaz.

O tempo eternizado, que frágil, pode ser estilhaçado, é a flor de vidro. Apesar de ser aprisionado, a sua fugacidade impede que o tempo seja detido, e tudo começa e termina a todo instante, num círculo interminável. É o tempo mítico da epígrafe: "E haverá um dia conhecido do Senhor, que não será dia nem noite, e na tarde deste dia aparecerá a luz".

O processo narrativo que dá ao conto esta estranha - destemporalização é a desilusão da continuidade através da repetição. O tempo ficcional aparece como um bloco petrificado (a flor de vidro?) e o flash back é trazido ao presente narrativo rompendo a barreira entre o acontecido e o acontecendo. (28)

Também neste conto o acontecer se dá de uma passagem brusca do signo para a coisa:

"Acompanhava o trem de ferro que ele via passar, todas as tardes, da sede da fazenda. A máquina soltava fagulhas e o apito gritava: Marialice, Marialice, Marialice. A última nota era angustiante":

- Marialice!

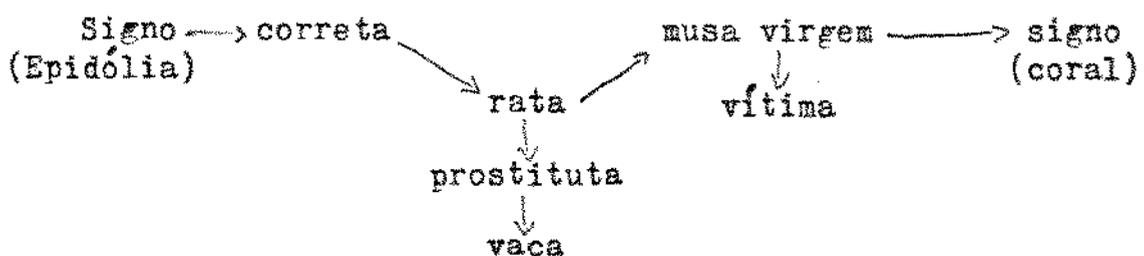
Foi a velha empregada que gritou e Eronides ficou sem saber se o nome brotara da garganta de Rosária ou do seu pensamento.

- Sim, ela vai chegar. Ela vai chegar! "

A transformação marcada pela passagem signo/coisa é um procedimento de criação do fantástico no texto muriliano. A bruga "materialização" do referente irrompe no texto e quebra a lógica do encadeamento da narrativa. No conto "Epidólia"⁽¹⁴⁾ a narrativa gira exatamente em torno do desaparecimento do personagem principal e sua substituição pelo signo. O namorado procura Epidólia durante todo o texto, e só tem incertezas sobre ela. A única certeza é o nome E-P-I-D-Ó-L-I-A, que ele repete a todo momento, para no final transformar-se em um coral gritando pelo nome dela:

"Atrás dele ajuntavam-se crianças, formando um cortejo a que em seguida se incorporariam adultos - homens e mulheres, moços e velhos unidos em uníssono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em sôturno murmúrio, para de novo se altearem em lenta escala. Chegara à exaustão, e o nome da amada, a alcançar absurdas gradações pelo imenso coral, levava-o ao limite extremo da angústia. Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer."

O personagem Epidólia percorre durante a narrativa um percurso que obedece à construção do seu signo:



e a sua descodificação se dá apenas no nível do signo, pois não há outra certeza sobre ela a não ser o nome.

A abrupta passagem do signo para a coisa, e o caminho inverso, está ligada ao poder encantatório das palavras, onde o limite entre o referente e a palavra deixa de ser estanque. O coral gritando o nome de Epidólia tem a intenção de corporificá-la através do nome "atingindo absurdas gradações", e desvenda uma relação mágica entre o referente e o significante.

Por outro lado, o coral de Epidólia nos remete novamente ao cortejo de Marina, a intangível, à captação destes momentos privilegiados na obra de Murilo Rubião. Essa intromissão do belo no cotidiano causa "estranhamento" não apenas no sentido de espanto, mas no de despertar o prazer acomodado na rotinização do belo. A intromissão quebra a estrutura da narrativa, pois o lírico, ao invadir o terreno do prosaico cria o mágico que perturba o real. Enquanto na poesia o lírico está apaziguado, na prosa ele se transforma em elemento fantástico, ao marcar a repentina coexistência - entre o falso ("literário") e o verdadeiro ("real"). Nesta concepção do mundo como espetáculo captado pela palavra, o escritor passa a ser o mágico, o ilusionista.

4. O DISCURSO DO ILUSIONISTA MURILO RUBIÃO

"Rasgou as pétalas pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu:—Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado." (Murilo Rubião, "Marina, a intangível")

4.1 O signo estranho

O mundo captado pela palavra de Murilo Rubião é caótico porque há uma barreira entre o Dizer e o Ser.

Na perda do discurso que caracteriza seus personagens está a matriz do absurdo que as cerca. A enunciação da fala sobre o mundo tem muito pouco a ver com o espaço que as cerca, e isso as angustia e faz com que, muitas vezes, o non sense do discurso procure encobrir o afastamento do real. A incoerência sintagmática é tematizada como crítica à busca estéril do homem, como em "Alfredo" (1,13,16)

O texto, parábola exemplar da procura do homem por um sentido para sua existência, coloca a reflexão sobre a fala vazia e sem sentido. O narrador, atraído por estranhos sons que vêm da ser-

ra, vai até lá buscar o animal que aterroriza o povoado. Ao encontrar a fera, um dromedário que apenas bebe água, descobre que ele é seu irmão Alfredo que, cansado de procurar a tranquilidade, se metamorfoseara para fugir do tédio. Alfredo já tentara a metamorfose em várias outras coisas, inclusive no verbo resolver ("E o porco se fêz verbo. Um pequenino verbo inconjugável.") , e não conseguira a paz desejada. Aqui novamente há a aflição diante da esterilidade do signo verbal - o animal se transforma em palavra (verbo resolver) mas é "inconjugável".

O discurso do personagem Alfredo, e mesmo a fala da mulher do narrador, são compostos por palavras descontextualizadas, e a organização do texto se dá pela voz do narrador. Essa técnica sublinha a desproporção entre o acontecimento insólito e as normas do mundo.⁽²⁹⁾

Esse procedimento é recorrente em outras narrativas de Murilo Rubião . O discurso do narrador geralmente encobre a voz dos personagens, rouba-lhes a fala, e eles se tornam incapazes de enunciar. O descompasso entre estas duas vozes, que parecem estar em dois níveis de articulação, é um bloqueio que afasta os personagens do mundo que os cerca. A alienação em que eles vivem, desapercibidos dos relacionamentos sociais, vem desta desapropriação de suas falas. Toda a carga ideológica parte do narrador, como se eles não tivessem consciência histórica ou social. A história dos personagens é anulada - através do banimento de suas memórias e do silenciamento de suas falas.

A narrativa "Alfredo" inicia-se com uma frase solta - "Cansado eu vim, cansado eu volto" - para a seguir iniciar-se a narração. O que choca na linguagem do narrador é a frieza do relatório em oposição à grande carga de emotividade que conforma certos sig

nos. O encadeamento dos parágrafos se dá através de engates óbvios ("primeiramente", "constatando porém", "mas quando") que criam o discurso didático e despido, porém traz embutido, e quase perplexo de aparecer, um outro discurso: este da surpresa e do belo. O narrador, tão frio, em certo momento se refere à voz do monstro que os aterroriza como "uma dor de carnes crivadas por agulhas" e, se debruçando com ele, sente "a ternura que emerge de seus olhos infantis".

É exatamente a partir desta dura oposição que se congela o discurso na maioria das narrativas de Murilo Rubião. No discurso do narrador, cheio de clichês da linguagem de relatórios, do discurso forense, repentinamente surge um signo estranho, que emerge como elemento de ruptura da cristalização da linguagem.

Em "Alfredo" a discussão da linguagem é aspecto temático e estrutural. Há no conto basicamente a oposição entre um personagem cético e frio (o narrador mimetizado pelo discurso lógico e racional) em confronto com o animal que emite ruídos no vale. O encontro dos dois coloca em questão o problema da relação deficiente que a linguagem humana estabelece através de seus códigos.

Em um primeiro momento, o discurso da fera é o som apavorante dos ruídos, que evolui para o gemido e a seguir atinge o silêncio. Interpelado, ele apenas responde: "bebo água", numa frase pronunciada com grande dificuldade, mas suficiente para que o narrador nos relate que é seu irmão Alfredo. Nesta única frase desvenda-se o mistério, que o narrador nos parafraseia: toda a história de Alfredo nos é relatada pela voz do narrador.

A fala da fera (Alfredo transformado em dromedário) se resume em duas orações que não têm significado no contexto da narrativa. Ele é uma mensagem, aquilo que transmite, pela linguagem de fera, ao narrador, e realiza um outro discurso, não cristalizado, que irrompe no texto e recupera sua beleza, rompendo o discurso frio do narrador. Ocorre aí a disjunção fundamental entre a fala e o poder, como no final da narrativa "O Edifício"(13,15) , quando o engenheiro se põe a fazer discursos que, apesar de "virem vazados em - tão bom estilo" não conseguem impedir as obras do edifício sem fim.

A utilização do discurso do burocrata é em Murilo Rubião a crítica ao absurdo embrutecimento da linguagem no cotidiano, cuja beleza jaz sob uma camada de signos supérfluos e sem força. A linguagem didática, cuja única função é informar no nível puramente de notativo do signo, impelida pela pressa em explicitar a superfície, implode a sua força. É o discurso da "leitura dinâmica", em que tu do deve ser claro o suficiente para que não se retenha nada além do necessário. Daí insistir tanto no exato encadeamento entre um parágrafo e outro, pois o elo fortemente ligado remete e reata, impedindo possíveis incursões no sentido mais profundo.

A narrativa "O Ex-Mágico da Taberna Minhota"(1,13,15) é exemplar - o discurso do ex-mágico perdeu seu poder pelo embotamento da burocracia:

"Hoje sou funcionário público, e este não é o meu desconsolo maior. Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura. Pois, desde a meninice, acostumou-se às vicissitudes através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais

infância ou juventude."

As frases atingem o denotativo através de sua construção no período simples, onde a fragmentação facilita o entendimento da mensagem superficial. Além disso, o ambíguo é escamoteado no clichê: "vicissitudes" e "dissabores" são estigmas, noções vagas que impedem o aprofundamento da questão.

Entretanto, essa linguagem da comunicação imediata, não se pretende clara apenas por desejo de informação. Ela traz em si o paradoxo de ser o discurso do limite, no qual a intenção primeira é a persuasão e o poder de quem detém a linguagem. É o discurso da autoridade, só informa o que pretende, sem deixar brechas para o domínio do receptor. Discurso que pretende instaurar e perpetuar a dominação, o signo opaco é sua principal arma:

"Sempre tive confiança na minha faculdade de convencer os adversários, em meio às discussões. Não sei se pela força da lógica ou se por um dom natural, a verdade é que, em vida, eu venceria qualquer disputa dependente de argumentação segura e irretorquível. A morte não me extinguiu essa faculdade, e a ela os meus matadores fizeram justiça. Após curto debate, no qual expus com clareza os meus argumentos, os rapazes ficaram indecisos, sem encontrar uma saída que atendesse, a contento, às minhas razões e ao programa da noite, a exigir prosseguimento." (O pirotécnico Zacarias).

O discurso do pirotécnico Zacarias^(1,13,15), tentando convencer as pessoas que o assassinaram a não ocultarem seu cadáver, pelo fato de ele ainda estar vivo, encerra o princípio desta linguagem de persuasão. Ele necessita, em primeiro lugar, pro-

var que está vivo (o que o faz ao falar), e depois, convencê-los a não apagarem a prova de sua existência: seu corpo.

Zacarias utiliza-se então da "argumentação segura e irretorquível", que acaba por persuadi-los de que está vivo e morto. Como vivo, seu corpo não pode ser ocultado, e, por outro lado, é um morto que "não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos".

A narrativa é esse exercício da persuasão, baseado na argumentação do narrador morto-vivo, e o texto instaura para o receptor, uma verdade baseada em duas assertivas opostas que não se anulam:

1- "Em verdade, morri

2- Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia, e devo dizer, com mais agrado do que anteriormente."

e que conciliam uma terceira possibilidade:

- "estou morto e estou vivo"

Se ao ler o texto persuade, o mesmo não ocorre em relação aos outros personagens do texto que, sentem terror ao contacto com Zacarias. Não podendo aproximar-se das pessoas, Zacarias perde a fala, morre enquanto indivíduo.

O espanto criado pela linguagem de Murilo Rubião vem dessa armadura que o discurso exerce sobre o insólito - a "rotinização" do absurdo⁽²⁷⁾, normalizado por um discurso que se utiliza a todo momento da "argumentação segura e irretorquível":

"Chamava-se Teleco.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próxima" (Teleco, o coelhinho)^(13,15)

A linguagem age como trituradora de significados :

o aspecto sintático e a seleção dos vocábulos escamoteiam o semântico, diluindo no meio o signo estranho ("metamorfosear-se") a ponto de nivelá-lo ao conceito vago "agradar ao próximo", tão cristalizado no discurso sacerdotal.

Outras vezes, o espanto é rarefeito dentro do texto através dos próprios signos do espanto, disseminados pela transferência e inversão da causa e efeito do espanto:

"Pedi o oceano.

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano" . (Bárbara)^(1,13,15)

Essa linguagem, que dá aparência de ordem ao absurdo, ao caótico, aponta para a lógica absurda da configuração "normalizadora" do real, anulando a instância em que tudo pode ser reduzido a duas opções apenas: ser ou não ser. A terceira possibilidade, criada a partir do descompasso entre o signo claro/significado outro, desmascara a relação direta e imediata entre o signo e o referente deixando à mostra o caráter de "artifício" da literatura. Concepção que, segundo Borges⁽¹⁸⁾ mostra quão irreal é o real do homem moderno, comprimido por uma linguagem estigmatizada pelo signo vazio, que lhe retirou o poder de dizer este mundo.

A linguagem de Murilo Rubião minetiza, pela fala do burocrata, aquele que teve o seu dom de criar embotado pela burocracia (o ex-mágico). Anulado pela paralização do signo, o homem muriliano, como em Kafka⁽³⁰⁾ torna-se "mero funcionário que outros administram".

Desta forma, o signo estranho é, no texto de Murilo Rubião, uma forma de resistência, de recuperar o dom da criação. Essa preocupação indica a sua visão da língua não como um instrumento que apenas regulariza e normaliza o mundo. Nesta língua criação está implícito um caráter fundamental, muito acertadamente apontado por Carlos Franchi⁽²³⁾, que é o de "prestar-se eficazmente à subversão das categorias e valores, à expressão da esquizofrenia criativa, que cria universos encantados, poemas, teorias."

4.2 A palavra fingida, amnésia intratextual

Assim como ao falar pelos personagens o narrador os silencia, há uma relação de cumplicidade fingida que o narrador de Murilo Rubião estabelece com seus leitores. A relação se dá de forma inconstante: traindo o seu leitor-cúmplice, o narrador frustra-lhe a expectativa, e o obriga a retomar uma atitude de atividade diante do texto.

Na narrativa "D. José não era" (12,13,16), o encadeamento das informações fornecidas pelo narrador faz com que haja uma oscilação de expectativa, construindo-se um enredo verdadeiro e falso, de construção e destruição do personagem D. José. O início da narrativa aparece como um ponto de alta tensão (a explosão da esposa do personagem) e vai diminuindo gradativamente (fim do mundo , bombardeio, artilharia, canhões, invasão, dinamite, revólver, drama), até atingir o ponto em que toda a tragédia é desmistificada, ao sabermos que D. José apenas experimentava fogos de artifício . Mas, deste ponto, a expectativa é novamente sustentada com o provável ódio que D. José nutre pela esposa, que o levará a matá-la. Nova destruição da expectativa: D. José ama a esposa e é feliz.

A ação toda se desenvolve através deste jogo de fingimentos, até que no ítem 5 (a narrativa é construída através de itens com perguntas e respostas, entre o narrador e o povo) as coisas se invertem: ao encontrarem D. José enforcado, somos guiados a prever o fingimento, mas aí ele se suicidara realmente. A cumplicidade entre o narrador e os leitores está enunciada neste ponto da narrativa: "Por que se suicidara D. José? Todo o mundo fingiu não saber."

A narrativa, que se constrói através do ser/não ser onde os limites entre a ficção e a verdade são tão ténues, estabelece o jogo entre o narrador e o leitor; a criação do texto se em basa na postulação de uma ilusão de realidade, em que todos fingimos. (18)

Para desmascarar o jogo do narrador, que nos colhe em suas malhas de ilusionista, é preciso notar na narrativa o núcleo lírico que preserva a verdade de D. José:

"D. José perdera os filhos (cinco) vítimas de tuberculose. Agora recordava-se deles manipulando um aparelho que imitava o choro infantil. E comovia muito mais que qualquer choro infantil".

O personagem, que é negado ao final do relato, pode ser composto através da exposição de sua dor. Porém sua verdade é encoberta para que não haja relação sentimental entre o personagem-de-ficção e os que o observam, espécie de anti-catarse.

O escamoteamento é um procedimento de escritura muito utilizado por Murilo Rubião, que distancia o leitor da narrativa. Fragmentando a causalidade linear do relato, o narrador burla a predição da leitura, transgredindo o caráter de consequencialidade que os acontecimentos consecutivos da narrativa pretendem instaurar. O discurso sugere que o narrador esconde informações ao leitor, não lhe fornece todos os dados, recorrendo a uma memória fora da narrativa.

Esta marca do narrador conforma o relato como um momento apanhado dentro de uma linha temporal infinita e indefinida - o início do conto propõe que ele é apenas um flagrante apanhado no curso da vida, que o extravasa. A sensação criada é a de que a

narrativa já ocorria antes, e os leitores foram apanhados de repente em um momento qualquer, acompanham um momento que já existia, e que vai continuar depois daquele minuto fugaz da narrativa. A consequência da brevidade do tempo da enunciação é que enfrenta a unidade do conhecimento presumidamente ilimitado do leitor, e ele deixa de ser o dono da descodificação total do texto.

No início do conto "A Casa do Girassol Vermelho"^(1,13,16) há a plena consciência do narrador de que a sua estória será o apanhado de um momento na sucessão temporal da vida. Ele se refere ao antes e ao depois e insere o momento da narrativa:

"O entusiasmo era contagiante. Febril. Uma alegria física inundava as faces que até a véspera permaneciam ressentidas. O que veio antes e depois ficará para mais tarde. Mas o que importa se naquela manhã a alegria era desbragada?"

Essa atitude é, na maioria dos textos, camuflada, procurando fixar e eternizar o momento da narrativa:

. "Ora, aconteceu que vislumbrei uma ruga na sua testa." ("Os três nomes de Godofredo")^(1,13,16)

. "O culpado foi o homem do boné cinzento." ("O homem do boné cinzento")^(1,13,16)

. "Não era apreensão, simples rancor. Bastava vê-los encaminharem-se para o campo, para que o ódio me transtornasse." ("Bruma")^(12,13,16)

Essa característica de momentaneidade do texto, exige do leitor uma memória anterior à narrativa, que, teoricamente, deveria ser fornecida pelo narrador. Mas ele nega a contemporização da memória, não relatando tudo ao leitor. Esse procedimento,

que coloca o leitor como conhecedor parcial dos fatos, fragmenta sua percepção e impede que ele tenha acesso à verdade total do texto.

Na narrativa "A Armadilha"^(13,16), que tematiza o silenciamento do homem aprisionado nas engrenagens de sua consciência fragmentada, a negação de informações é tema e estrutura:

"- Antes que me dirija outras perguntas - e sei que tem muitas a fazer-me, quero saber o que aconteceu com Ema.
- Nada, respondeu, procurando dar à voz um tom despreocupado:
- Nada? Alexandre percebeu a ironia e seus olhos encheram-se de ódio e humilhação. Tentou revidar com um palavrão. Todavia, a firmeza e a tranquilidade que iam no rosto do outro, venceram-no.
- Abandonou-me, deixou escapar, constrangido pela vergonha. E numa tentativa inútil de demonstrar um resto de altivez, acrescentou: - Disso você não sabia! Um leve clarão passou pelo olhar do homem idoso: - Calculava, porém desejava ter certeza."

Neste fragmento, como em toda a narrativa, a supressão de informações cria o significado do texto. Não há informações sobre os personagens, e do discurso deles emerge a figura de Ema (Bovary?) sem ser apresentada qual a relação dela com os dois homens. O virtual triângulo amoroso é estilhaçado pela caracterização de um deles como "homem idoso". Sabe-se que o confronto entre os dois homens é antigo ("Você é um farsante, mau farsante. Certamente aplicou sua velha técnica e colocou espí- as no meu encaixe."), mas nada é esclarecido.

A seleção que faz a memória do narrador é caótica e contraria a teoria aristotélica da unidade de projeto da narrativa. (31)

Ao tematizar o silenciamento através da armadilha, (o texto é composto através de signos que vão do barulho ao silêncio), o procedimento estrutural do conto também é um exercício de negação da fala - não apenas o personagem é silenciado, mas o diálogo entre o texto e o leitor é truncado pelo ocultamento de informações. O choque que esta amnésia intratextual provoca no leitor, é um elemento que propicia o caráter fantástico do texto.

Através da leitura da maioria dos inícios de textos de Murilo Rubião, é quase impossível ao leitor penetrar o discurso do narrador. É necessário que o leitor vá apanhando as peças do jogo, espalhadas pelas narrativas, e monte o quebra-cabeças para que se contextualize. Desta maneira, o leitor participa da montagem da narrativa.. Essa montagem é diferente daquela exigida, por exemplo, na obra de Cortázar (O jogo da amarelinha, 62 modelo para armar), em que o texto se monta através da reunião de sintagmas intratextuais; em Murilo Rubião, a narrativa se desenvolve linearmente, com sintagmas claros e conseqüentes, mas faltam elos, faltam peças dentro do jogo que o texto estabelece.

Esta memória retirada dos textos de Rubião, pode, em partes, ser rastreada através da análise das variantes de sua obra, pois, ao modificar os textos a cada edição, ele suprime, reduz, sintetiza, obscurecendo significados claros na primeira edição do texto.

Muitas das informações que não se encontram nos textos modificados, podem ser encontradas nas primeiras edições, e

isto cria uma dialogia entre as várias edições de seus textos. O arquivo das informações pode ser observado através do cotejo das variantes, perseguindo a memória dos textos.

5. NOS RASTROS DO REESCRITOR MURILO RUBIÃO

"- E reconhece este homem como sendo o que a abraçou na rua?
- Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa." (Murilo Rubião, "A cidade")

5.1 Variantes: criar e rebuscar

Um levantamento da produção de Murilo Rubião, publicada em um espaço de tempo bastante longo (31 anos), dá uma idéia do que representa o reescrever para a sua obra. Em Anexo I no final deste trabalho, apresentamos um quadro dos textos variantes de Murilo Rubião, no qual pode-se perceber que os mesmos contos, metamorfoseados, reaparecem em sucessivas edições. A maioria dos textos apresenta três reedições, e o mais reescrito deles é "Marina, a intangível" (1,12,13,16), que possui 4 reedições. A coletânea O Convidado (14) não tem variantes até o momento, entretanto, o autor já trabalha na sua reescritura, conforme pode-se observar no Anexo II, cedido gentilmente pelo autor, no qual o texto está alterado pelo manuscrito.

A constante transformação faz com que o conto não possua forma definitiva, e o reescritor possa remoldá-lo de acordo com a seleção que mais o interessa no momento da atualização.

Analisando as modificações nos textos de Murilo Rubião, através do cotejo das variantes das edições do conto "O exmágico da taberna Minhota"^(1,13,15), J.Schwarz⁽²⁶⁾ chega à conclusão de que:

"as mudanças não chegam a alterar a estrutura do conto do ponto de vista da intriga, e mesmo em contos como "A Cida - de" ou "Flor de vidro", onde o foco narrativo em primeira pessoa passa para a terceira, o fato não chega a constituir uma alteração da visão do narrador frente aos fatos, ou um distanciamento do texto em questão. Inusitadamente, as mudanças formais não têm repercussão de cunho temático, ou seja, as contínuas variantes acabam se constituindo em significado per se."

Mais adiante, o crítico afirma:

"Se para Saussure o signo é arbitrário, para MR a narrativa também o é, fato que se comprova pelas alterações de todo tipo em contos que chegam a três reedições. Essa arbitrariedade das mudanças conduz à circularidade do processo criativo, que se espelha numa temática igualmente circular."(pag.88)

"a verdade, as variantes, como afirma Schwarz, não alteram a intriga da narrativa, entretanto, algumas observações devem ser feitas sobre a importância delas para o novo texto que se cria ao se reeditar o texto modificado:

Primeiramente, parece-nos que a arbitrariedade da seleção do signo se dá apenas no momento da criação do primeiro texto. Ao modificá-lo, o autor tem certa intenção, o que o faz selecionar certos signos em substituição aos primeiros, anulando assim a arbitrariedade de significado. Tomando, por exemplo, as permutações nominais, veremos que não é aleatório o fato do

Dr. Henrique (em "A estrela Vermelha")⁽¹²⁾ transformar-se no Dr. Sacavém (em "Bruma")⁽¹⁶⁾ , assim como a mudança do título do conto é bastante significativa (mesmo porque, este conto deu nome ao segundo livro de Murilo Rubião). No primeiro caso, o nome opaco (Sacavém) obscurece a figura do psiquiatra e toda a reflexão sobre a insanidade, além de uniformizar o nomear difuso dos personagens desta narrativa. No segundo caso, a mudança de um signo de cor (vermelha) para Bruma (opaco, nebuloso) não casualmente, obscurece o sentido do relato, além de mudar a expectativa, como veremos em análise mais detalhada a seguir.

Da mesma forma, não é possível concordar com a afirmação do crítico de que "a substituição em si acaba se tornando dado mais importante que o objeto substituído", pois a ela está relacionada toda uma reflexão temática da poética de Murilo Rubião. Na verdade, a modificação do signo tem importância vital para a obra de Murilo Rubião não apenas como indicador de uma concepção do fazer literário, mas e especialmente, como exercício onde o refazer assume uma fantástica fertilidade.

As modificações dos textos murilianos atingem a micro-estrutura, através da alteração da expressão e do conteúdo. Existem assim, modificações que poderíamos chamar de estéticas , visando primordialmente ao aprimoramento da expressão; e outras, que chamaríamos semânticas por que mudam a significação do texto. Evidentemente, os dois tipos de modificações estão sempre imbricadas, mas para efeito metodológico a separação se faz um instrumento para re- levar um dos planos durante a análise das variantes.

A narrativa "D. José não era"^(12,13,16) possui três variantes. Se compararmos a primeira edição (1953), e a última, 1978, podemos observar a radicalização da ambigüidade do relato pelas modificações.

A primeira variante fundamental é a epígrafe:

- I. "Porque nós somos de ontem, e o ignoramos, por quanto os nossos dias passam como a sombra sobre a terra."
- II. "Vinde todos, ajuntai-vos, povos indignos de ser amados".

onde muda-se a perspectiva para o afastamento do narrador, acentuando a estrutura de diálogo que a narrativa estabelece entre o indivíduo e o "povo". Essa transformação radicaliza a diluição do personagem D. José no meio do coletivo, suprimindo a sua verdade individual. A ambigüização de seus sentimentos trunca os canais de relacionamento entre D. José e o grupo que o observa ferozmente, e, desta forma, o seu núcleo lírico (a dor pela perda dos filhos) é escamoteada.

Outra mudança fundamental no conto é a supressão dos sentimentos :

- I. "Não só amava doidamente a mulher, como era demasiado carinhoso com ela."
- II. "Amava a mulher, os pássaros e as árvores."

exatamente para descompor qualquer verdade sobre D. José, que será destruído completamente no final da narrativa:

- I. "Derradeira mentira! D. José era um pobre diabo e não possuía nenhuma nobreza espanhola. Chamava-se Danilo José Rodrigues.
- II. "Derradeira mentira. D. José era um pobre diabo e não possuía nenhum título de nobreza. Chamava-se Danilo José Rodrigues."

As variantes estéticas do texto apontam para uma condensação na linguagem, através de supressões e da utilização de expressões locucionais que acentuam a clarificação no nível do discurso, mas ambigüizam o nível dos significados. Na passagem de uma edição para outra, radicaliza-se a tensão entre a transparência do discurso e a opacidade do nível semântico, o que enfatiza o efeito de fantástico do texto.

Essa opacização fica bem evidenciada, ainda, no conto "Bruma", do mesmo livro de 1978⁽¹⁶⁾, que em 1953 tinha como título "A Estrela Vermelha"⁽¹²⁾ :

A modificação do título da narrativa corresponde à mudança na própria hierarquização dos personagens - se antes a expectativa recaía sobre um elemento exterior aos fatos (a estrela), na variante a personagem feminina passa a ser o centro da expectativa. Além disso, a mudança do signo "vermelha" para "bruma" é um processo cinestésico de opacização do referente, já que o nome verdadeiro da personagem é Dora.

A narrativa gira em torno do triângulo Godofredo - Bruma- Og. Og e Bruma vêem astros coloridos, e Godofredo por ciúmes do irmão, interna-os no hospício. Entretanto, voltando tempos depois ao local do hospital, Godofredo não encontra mais qualquer vestígio de que lá houvera uma clínica psiquiátrica. Desesperado, ele se senta no terreno vazio e vislumbra uma estrela vermelha, que se desdobra em todas as cores. A visão das cores tem significado fundamental na narrativa, ligada ao jogo entre sanidade e loucura.

Se na edição de 1953, o conflito poderia ser resolvido através da loucura, em 1978 já não é tão clara a oposição en

tre o que é loucura e o que não é. A começar pela modificação do nome do psiquiatra Dr. Henrique para Dr. Sacavém e pelo diálogo - entre ele e Godofredo, no momento da internação do irmão. Em 1953 Godofredo diz ao médico: "Não acredito em astros", e, em 1978, ele diz: "Não acredito em estrelas durante o dia" - ficava mais evidente a anormalidade na primeira edição, pela descrença em algo possível (astro), enquanto que no segundo discurso há um sentido ambíguo.

A metamorfose do título do conto, ao evidenciar bruma, anula o personagem Og, já que o triângulo formado pelos três nos é relatado por Godofredo. Aliás, na maioria dos textos de Murilo Kubião, o personagem feminino não tem fala: o narrador tem a intenção evidente de falar por elas, e as variantes acentuam essa característica.

No final da narrativa, na edição de 1953, Godofredo demonstra sentimentos em relação à perda do irmão, que foi suprimido em 1978: "em vão eu tentaria recuperar os dias da infância, Dias felizes eu sabia agora". Na edição variante é como se Og não houvesse existido. Isto ambigüiza todo o relato, sugerindo que tu do não passa de uma farsa ou visão, assim como são falsos os nomes dos personagens: Bruma na verdade é Dora, Godofredo irrita-se porque lhe chamam Godô (Godot de Beckett), o médico é Sacavém (e nesse sentido a variante assume seu papel) e Og é um signo incompreensível. Este nomear difuso ocorre em outros contos de Kubião, como em Kafka, ao criar signos (Odvadek) onde suspende, através da troca de etiquetas, os preconceitos ligados a etiquetas⁽³⁰⁾. Os nomes dos personagens, especialmente em O Convidado⁽¹⁴⁾ são esvaziados, como a utilização da Palavra da Bíblia, ao serem retirados de seu

contexto, sem adaptar-se ao novo. Há nomes retirados da mitologia - Aglaia, Faetonte, Éolo, etc. - e outros que parecem acusticamente provir da mitologia, mas são significantes vazios: Epidólia, Colebra, Margarebe, etc.

Outras variantes mostram o autor substituindo estereótipos:

1953

1978

- | | | |
|---|-----|---|
| . "articular um plano que me levasse aos braços de Bruma" | por | "atrair Bruma" |
| . "circunstâncias fortuitas deram-me a oportunidade desejada" | por | "a oportunidade surgiu mais breve do que eu esperava" |
| . "não logrei impressioná-lo" | por | "não o impressionei" |
| . "enfadado com aquela arenga interminável" | por | "aborrecido com aquele gasto inútil de tempo" |
| . "o mano não deu mostras de desagrado" | por | "um pouco descontente" |
| . "abandonei o consultório em desabalada corrida" | por | "correndo abandonei o consultório" |

Ao mesmo tempo, estas modificações apontam para o escritor afastando-se do dialeto de prestígio e atingindo o padrão mais perto da norma da fala. A utilização, na primeira edição, de um discurso empolado, cria um descompasso entre a fala e a caracterização do personagem. Através destas variantes, há a desintelelectualização do narrador, que passa a se utilizar de estereótipos da esfera de sua caracterização como jovem, enamorado, etc.

O obscurecimento do significado na narrativa, através das variantes, fica claro ainda, quando se toma o conto "Marina, a intangível", editado em 1947⁽¹⁾ e se compara com a edição de 1978⁽¹⁶⁾, sendo que, entre a primeira e a última edição há quatro reescrituras do texto. (Conforme Anexo IV)

Na edição de 1947, não há epígrafe específica para o conto, ele se acha inserido na parte denominada "Condenados", junto com as narrativas "O homem do boné cinzento" e "Os três nomes de Godofredo", e possui uma epígrafe que os engloba a todos:

"Vós semeastes muito e recolhestes pouco, comestes e não ficastes saciados, bebestes e não matastes a sede, cobriste-vos e não ficastes quentes, e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto"

em 1978, "Marina, a intangível" passou a ter como epígrafe:

"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?"

onde a relação de intertextualidade epígrafe/conto fica mais evidente por caracterizar a mulher adjetivada e paradoxal (formosa, escolhida, terrível).

No texto de 1947, vamos encontrar a memória daquilo que é obscuro em 1978. O texto apresenta alterações profundas, quase mesmo uma correção frase a frase no sentido de adensar o significado à medida em que são suprimidas informações do texto inicial.

Há um grande número de supressões, de palavras e até de trechos, que fazem com que aquilo que era evidente em 1947 torne-se ambíguo em 1978:

- . O espaço onde se encontra o escritor-personagem do conto é claro em 1947 e se ambigüiza em 1978 através de supressões de descrições do ambiente.
- . A marcação do tempo, através do relógio da capela dos capuchinhos, claro em 1947 é suprimido em 1978: "Duas horas haviam soado e não consegui ra escrever um artigo sequer" - suprimido.
- . O narrador personagem, em 1947, enuncia o espanto diante de sua insólita situação ("E porque me deixavam sozinho na redação? Por que justamente eu? Por que?"), em 1978 todas as suas dúvidas foram suprimidas, para acentuar o efeito - fantástico da narrativa.
- . Marina é enunciada no texto através de uma epígrafe bíblica diferente em cada edição. Em 1947: "Marina vive num trecho da Bíblia: "Os seus cabelos são como os rebanhos de cabras que subiram do monte de Galaad". Em 1978: "A existência de Marina está neste trecho dos Cânticos: "Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor". A variante bíblica dá mais força à personagem, pois ela adquire status de fala e consciência, além de acentuar o seu caráter sensual.

. Na concepção do cortejo de Marina há muitas variantes! (*)

/(+) Nem cheguei a/
 "/(-) Não me pude/alegrar, constatando-lhe a exig
 tência. Por que num andor ((+) forrado de papel de
 (+) surgiu
 seda) (-) vinha Marina, a intangível, ((+) escol-
 tada por padres sardentos e mulheres grávidas). Tra
 zia no corpo um vestido de /(+)cetim/
 /(-) seda/ amarfanhado ,
 as barras sujas de lama. Na cabeça um chapéu de -
 feltro, bastante usado, com /(+)um adorno de pena/
 /(-) uma pena verde de
 de galinha/
 galinha / ; os lábios excessivamente pintados e -
 olheiras artificiais . Muito negras, feitas a car-
 vão. Empunhava na mão direita um girassol e me olha
 va com ((-) piedosa) ternura. Por entre o vestido
 /(+)entrevi/
 rasgado, /(-) lobriguei/ as suas coxas brancas ((-) e)
 bem feitas. Hesitei, por um instante entre os olhos
 e as pernas. Mas, os anjos de ((-) asas de) metal, me
 atrapalharam a visão /(+)enquanto/
 /(-). / as figuras começa
 ram a crescer e a diminuir com ((-) grande) rapidez.
 Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam
 /(+)continuamente/
 /(-) indefinidamente/, enquanto os planos subiam e
 /(+)baixavam/
 /(-) desciam/. Eu corria de um lado para outro, afo
 bado, arquejante, /(+)ora buscando/
 /(-) indeciso entre/ os olhos e
 ((+) ora buscando) as coxas de Marina. Até que os
 /(+)gráficos/
 /(-) linotipistas/ encerraram /(-) o cortejo/. Os
 /(+)junto aos obreiros/
 linotipos vinham voando /(-) ao mesmo tempo que os
 os gráficos/ compunham, muito atentos ao serviço.
 Letras manuscritas e garrafais. Os impressores ,
 /(+)caminhando com o auxílio de/
 /(-) auxiliados por/ compridas pernas

(*) A simbologia utilizada para transcrição das variantes está explicitada na pág. 96 deste trabalho.

de pau, encheram de papel o /(+)/quintal/
/(-)/terreiro/! (pg138)

Onde, através das variantes, pode-se notar uma radicali-
zação do elemento grotesco e da figura de Marina,
que adquire contornos mais sensuais, aproximando-
se da imagem de prostituta;

. No final da narrativa, foi suprimido na edição
de 1978, um trecho, após a passagem do cortejo de
Marina: "Bateram os sinos e o relógio. Agora eu sa-
bia que ele existia e era sempre carregado por um
sacristão. Procurando livrar-me dos papéis, ainda
vi, trepado no muro, o homem de cara plácida. Esta-
va com os braços abertos e, triste, apelava para
mim, sobraçando uma enorme Bíblia. Lia com uma voz
compassada e grave: "Eu vos conjuro, filhos de Jeru-
salém, pelas cabras monteses e veados do campo, que
não perturbeis a minha amada o seu descanso, nem a
façais despertar, até que ela se queira erguer".
Através desta supressão, o "homem de cara plácida"
se confunde com a visão de Marina, e desaparece jun-
to com o cortejo. Também fica anulada uma nova enun-
ciação bíblica de Marina, que reforça a sua ambigüi-
dade.

O adensamento de significados, através da negação
de informações pela supressão de partes do texto, mostra que as
variantes têm uma importância fundamental para toda a concepção
da obra de Murilo Rubião.

5.2 A supressão da memória

A supressão da memória, através das modificações nos textos, além de um exercício de escritura, é também uma reflexão temática sobre a racionalidade e irracionalidade do tempo. A narrativa "A Flor de Vidro", talvez o mais bem elaborado de seus textos, pode ser a metáfora da concepção que atravessa a obra de Murilo Rubião. Em Anexo III, mostramos o conto na íntegra, com a edição de 1953⁽¹²⁾ e as variantes da edição de 1974⁽¹⁵⁾.

Publicado primeiramente como "Flor de Vidro", nas edições posteriores o título da narrativa recebeu o artigo definido, passando a "A Flor de Vidro", e marcando mais enfaticamente a função da flor dentro da narrativa.

O texto apresenta poucas variantes, porém muito significativas. A mais importante das modificações é no ponto de vista do relato: o narrador em primeira pessoa passa a terceira pessoa em 1974. Desta maneira, a narrativa passa a ter alguém "de fora" narrando os fatos sobre um personagem chamado Eronides, e a acentuar o caráter sensual do conto. A esta mudança correspondem certas mudanças de signos espalhados no texto, radicalizando a sexualidade:

- /(+)Os corpos/
"/(-)As mãos/unidas.
- /(+)Agarrou-a/
"/(-)Agarrei-a/ com sofreguidão ((-)e)/(-)desejei/
lembrar-lhe a noite anterior.
- /(+)Largou-a/
"/(-)Larguei-a/ na orla do cerrado,/(+)e penetrou/
no bosque.
pelo mato adentro/.

À mudança no foco narrativo, acompanha a mudança na epígrafe:

"também eu fui reduzido ao nada e não o entendi"

por

"E haverá um dia conhecido do Senhor que não será noite nem dia, e na tarde deste dia aparecerá a luz".

O "eu" reduzido ao nada e perplexo dá lugar à reflexão sobre um tempo mítico cuja instauração se dá pela sua negação. E é justamente esta a matriz central do fantástico no texto: o tempo possível dentro do impossível é que possibilita o desenvolvimento da narrativa, onde os fatos ocorrem e se repetem ciclicamente.

A narrativa se inicia com a lembrança da flor de vidro, e o terror que ela lhe transmite. Imediatamente, ele se lembra de Marialice e ela se faz presente como materialização de sua memória. Na edição de 1953, o tempo da separação entre o personagem e Marialice era marcado:

"A voz me chegou quente aos ouvidos e balancei a cabeça para afastar uma saudade de doze anos".

e foi suprimido em 1974. Ao anular o tempo de desenvolvimento do relato, o narrador anula a memória e presentifica a ação. O tempo anulado faz com que os personagens rejuvenesçam, e a venda negra que tapava o olho do personagem desaparece.

A recomposição do olho do personagem está na edição de 1953:

"a paisagem já não me aparecia através de uma vista só".

que foi suprimido em 1974, ambigüizando a função da venda negra, e mantendo o suspense. O fluir do tempo, que gira sobre si mesmo, faz com que a venda seja colocada novamente no final da narrativa, e o final é reatado ao início.

O banimento da memória torna possível a caotização do tempo, mas a memória do terror é impossível de ser anulada. A flor de vidro é o signo do reatamento do fluir do tempo, que surge exatamente no momento da partida de Marialice - quando o trem se põe em movimento. Atam-se através do trem as duas pontas do círculo, recuperando o início do relato. O movimento do trem é uma metáfora temporal/espacial que ocorre em várias narrativas de Murilo Rubião, nos quais a ação se passa em cidadezinhas perdidas no interior - o trem traz o personagem do espaço conhecido para o inconquistado.

No conto "A Noiva da Casa Azul", o trem traz o personagem, que sai de um espaço e tempo lógicos para mergulhar no caótico. Ele vem ao encontro da noiva Dalila, da qual recebera carta na véspera, e ao chegar à cidadezinha, percebe espantado que "Há vinte anos estão em ruínas as antigas casas de Juparassu", e que todos morreram de tifo. O enlouquecimento do tempo se dá, também nesta narrativa, através da perda da memória.

O personagem não tem memória da passagem dos vinte anos, e a estrutura da narrativa, misturando presente e flash back constrói uma passagem de tempo duvidosa, tanto para o personagem, quanto para o leitor. O "esquecimento" é sugerido como resultante de doença do narrador (o texto sugere que ele "foi levado para o Rio com a saúde precária"), mas mantém a dúvida, através da resis-

tência do personagem em aceitar, apesar de todos os outros lhe afirmarem, que se passaram tantos anos. Apesar de haver a caotização do tempo pelo esquecimento, a narrativa percorre caminho estrutural diferente de "A flor de vidro" (12,13,15), e resulta muito menos elaborada. A frase final chega mesmo a invalidar toda a elaboração fantástica do texto - o personagem, já com o discurso no presente, criando um clímax de rara beleza, percorre a casa da noiva e diz: "Dalila, Dalila! Recebi tua carta com vinte anos de atraso!" Este final foi suprimido na edição posterior.

O procedimento de estruturação do conto também não apresenta a coerência e a complexidade de "A Flor de Vidro", pois o constante questionamento da perda da memória intranquiliza o texto. Por outro lado, o questionamento aponta para a função crítica que têm os textos de Murilo Rubião ao tematizarem a supressão da memória: a resistência à desintegração é uma tentativa de reconquistar o passado, e retomar o lugar na História, que foi roubado. De certa forma, uma luta contra a opressão que desintegra a consciência do homem.

5.3 O resgate da memória

A tensão entre lembrar e esquecer constrói um espaço de resistência para os personagens desesperançados.

Em "A Casa do Girassol Vermelho" (1,13,16) a tentativa de esquecer representa a forma de banir o opressor e a tortura. O velho Simeão está morto, e os personagens dão vazão às suas

forças reprimidas durante o período de escravização ao tirano.

A memória é negada através da liberação do sexo e da violência: "Ao nos lembrarmos do velho torturador, todos fomos tocados por uma centelha diabólica, que nos fazia buscar, ansiosos, no prazer, o esquecimento dos dias de desespero do passado."

O tempo da repressão permanece no conto como a camada que impulsiona a narrativa; apesar de libertados do tirano Simeão, eles sentem o terror da lembrança, da qual não conseguem se libertar. A paixão e a violência do relacionamento dos personagens é a reprodução da opressão. Xixiu é o "heróico mentecapto", cujo "cérebro desgovernado exigia desgastes físicos violentos". O discurso dos personagens é extremamente violento: "+ Nanico, seu sujeito safado: Tá namorando, não é, seu animal de rabo?"; "-Va - mos trocar, Surubi, você fica comigo e o besta do seu irmão se - junta com a hipócrita da minha irmã.". A comemoração da morte do velho Simeão é também muito violenta:

"E demos início à festa. Amarramos a mulher, e em seguida, pegamos o negro. Trouxemos a cama de Simeão para o jardim, onde estendemos o cadáver. Enfiamos uma rosa vermelha em suas mãos e cuspimos na sua face."

Lembrar e esquecer é no texto também um procedimento crítico. O velho Simeão é caracterizado como "o pai adotivo torturador", que vivia acompanhado de um preto fortíssimo, e é chamado de "torturador", "puritano hipócrita", "fazendeiro rude e forte". Além disso, na história bíblica, Simeão é filho de Jacó e - Lia, progenitor dos simeonitas, um líder desumano e injusto, que massacra os moradores de Siquem.

Simeão bem poderia ser o tirano do Estado Novo, e o conto foi escrito nesta época, mas as metáforas recobrem o referente para esquecê-lo, ao mesmo tempo em que, ao lembrá-lo, recuperam uma memória do presente. As várias edições (1947, 1965, 1978) têm assim a função de recuperar a memória do referente e instaurá-lo como crítica do presente - a memória restaura o ciclo repetitivo da história.

A recuperação deste referente só é possível por - que ele é opacizado pelo discurso fantástico, que o constrói no nível do signo puro. Se a narrativa tivesse a preocupação de marcar a verdade extra literária, através da composição da verdade no texto, esta tarefa ficaria truncada pois o referente seria imutável. É o que ocorre, por exemplo, na narrativa "fantástica" de Lygia Fagundes Telles, "Seminário dos Ratos", do livro do mesmo nome⁽²¹⁾, onde a preocupação de performar a veracidade extra literária do momento não permite a troca de significações, fechando o espaço do fantástico.

O texto de Lygia Fagundes Telles exige a memória porque ele é construído como metáfora do presente, que necessita das informações do momento da produção para se articular. O signo rato, que encobre metaforicamente a situação social de dominados e dominadores, se transfigura no decorrer da narrativa em conotações do presente: ratos são os conservadores, os corruptos, os americanos, o Pinochet, e são ratos no denotativo que no final devorarão os burocratas reunidos no Seminário. A leitura da narrativa só pode dar-se no nível da alegoria, o que dispersa o fantástico devido à sua ligação direta com uma ideologia que flui e conflui para o presente. Não há a criação do efeito narrativo dos contos de Murilo Rubião, cuja poeticidade reside na den

sidade do signo que permite múltipla descodificação,

A narrativa "A Cidade"^(1,13,15) de Murilo Rubião, critica não apenas a repressão do momento de produção, através do personagem encarcerado por fazer perguntas. A situação é atualizada nas edições posteriores, pois não há na narrativa a referência explícita ou qualquer elemento que a prenda a uma determinada época. A atemporalidade caminha para um futuro indefinido, onde é sempre presente:

"Quando ela se vai embora sinto, através de uma sensibilidade que se arrebenta dentro do meu corpo sem poder extravazar-se, quão poderosa é esta prisão. Ando de um lado para outro, dentro do cubículo e logo que avisto o delegado, corro para as grades interiores da delegacia: - Alguém fêz hoje alguma pergunta? - Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade." ("A Cidade", 1947)

"Quando ela se despede o corpo tenso, o suor porojando na testa, Cariba sente o imenso poder daquela prisão. Caminha, dentro da noite, de um lado para outro. E, ao avistar o guarda, cumprindo sua ronda noturna, a examinar se as celas estão em ordem, corre para as grades internas, impelido por uma débil esperança: - Alguém fêz hoje alguma pergunta? - Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade." ("A Cidade", 1974)

O próprio texto mimetiza sua estrutura no final do relato, colocando os verbos no presente. A primeira pessoa, em

1947 passa para a terceira pessoa, e o personagem recebe o nome de Cariba. Mas a prisão se perpetua pela presentificação, e guarda a memória do passado embutido no texto variante - sutilmente, a mudança do demonstrativo ("esta prisão" em 1947, e "aquela prisão" em 1974) liga o presente ao passado.

Isto porque o resgate de um referente desta natureza, traz a terrível constatação da perpetuação da repressão, que obedece à lógica absurda do opressor: "Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa." (em 1947, pg 100; em 1974 pg 50).

Esta mesma constatação ocorre na narrativa "A Casa do Girassol Vermelho", quando os personagens percebem que a luta contra a sombra do velho Simeão é inútil, pois a perpetuação da Casa do Girassol Vermelho é inevitável:

"Este foi o último dia.

Não respondeu. Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a surgir as primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho." (pag. 16)

A dialética da supressão e resgate da memória, é fundamental em toda a obra de Murilo Rubião. Através do movimento entre suprimir e resgatar o passado, se constrói o fantástico no texto.

Em algumas narrativas, o espaço é desordenado através da supressão/resgate da memória. Nestes contos, o espaço é apenas elemento de estranhamento, que se dilui e refaz, onde os personagens não eg

tão integrados ao ambiente que os cerca. Muitas vezes, o ambiente é o inimigo ("O Bloqueio"⁽¹⁴⁾ , "O Edifício"^(13,15)) e a ambigüização sugere a fragmentação do homem sufocado pelo espaço caótico. As cidadezinhas perdidas, ("A Cidade"^(1,13,15) , "A noiva da Casa Azul"^(1,13)), as fazendas ("A Casa do Girassol Vermelho"^(1,13,16) "A Flor de Vidro"^(12,13,15)) e mesmo as grandes cidades ("A Filha"⁽¹⁴⁾) são anacrônicas e ambíguas .

Na maioria dos contos, o fantástico nasce da ambigüização dos três elementos: personagem, espaço e tempo, através da supressão da memória. O conto "Epidólia"⁽¹⁴⁾ é bastante interessante, pois nele os três elementos são ambigüizados simultaneamente.

A narrativa apresenta um personagem, Manfredinho, sentado no parque, que de repente dá pela falta da namorada Epidólia, e começa a procurá-la. Ele vai até o hotel onde ela se hospedava, mas o porteiro lhe informa que não a vê há uma semana, e no entanto, no quarto dela há vestígios de que ela ali estivera recentemente. O porteiro sugere que Manfredinho fale com Pavão, velho marinheiro, amante de Epidólia. Mas como, se a cidade não tem mar? E o homem explica: "Antes eram três localidades distintas: Natércia, Pirópolis e a Capital. Tendo-se expandido, encheram o vazio, juntando-se umas às outras . Com Pirópolis veio o mar". Manfredinho volta para casa mudar de roupa, e fica sabendo que suas coisas estão no ginásio, que deixara há muito. Ele volta a procurar Epidólia, e encontrando Pavão, este o manda falar com o pintor, último amante dela. Encontrado o pintor, este lhe diz que a vira pela última vez na farmácia do tio dela. Encontrado o tio, este lhe conta que Epidólia é virgem, Pavão é seu pai, e que ela vive sumindo no mar. Manfredinho vai atrás dela ao porto, gritando seu nome acompanhado por um coral de pessoas, até que "Pirópolis re-

cua no tempo e no espaço e não mais havia o mar." O parque readquirira suas dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida."

A articulação do conto, neste ser/não ser, lembra a estrutura de "D. José não era" (12,13,16), onde o personagem é afirmado e negado. No relato de "Epidólia", além do personagem, também o espaço e o tempo são negados. A evolução da narrativa vai pontilhando índices de ambigüização de cada um destes elementos:

. o tempo :

- no parque em que se encontra Manfredo, há um "velho guarda", que o acompanhara do grupo escolar à universidade;
- Manfredo atravessa o parque com rapidez, mas parece não haver andado;
- a cidade vizinha fica a cinquenta minutos do local, mas apesar da velocidade com que o carro anda, demora demais para chegar até lá ;
- o táxi é completamente anacrônico;
- no hotel, Epidólia não é vista há uma semana, mas há vestígios recentes de sua presença;
- há três semanas que Manfredinho e Epidólia se vêem diariamente;
- a casa de Manfredo é uma volta ao passado, e suas roupas estão no ginásio que ele já deixara há muito,
- o marujo é anacrônico,

- o pintor envelhece durante a conversa,
- a farmácia e o farmacêutico são anacrônicos,
- no final da narrativa, o tempo é sobreposto através dos tempos verbais misturados - pretérito perfeito, pretérito imperfeito e presente do indicativo - e a cidade envelhece.

• o espaço :

- a narrativa se inicia e termina no parque, e a trajetória que o personagem cobre, é um espaço - múltiplo - aparentemente, é dentro do espaço do parque que tudo ocorre.
- a caminho do hotel, o táxi que leva manfredo percorre um caminho desconhecido, atravessa um deserto, para chegarem ao hotel,
- a cidade é uma junção de três locais, que passa a ter mar,
- a casa de manfredinho é estranha,
- a farmácia é do século passado,
- no final da narrativa, a cidade envelhece, o mar desaparece, e o parque readquire suas dimensões.

• os personagens :

- Manfredinho está namorando no parque, de pijama . Sua idade e sua família são confusas, .
- Espidólia é apenas um signo, um nome que o namora

do procura durante todo o trajeto da narrativa; e só consegue compor incertezas sobre ela,

- os outros personagens também são incertos, ocupam ora o lugar de amante, ora o de pai ou tio de Epidólia.

Toda a narrativa se desenvolve dentro do espaço do parque, que se expande e adquire dimensões de mundo, num salto em que arrasta consigo o tempo e os personagens. Na verdade, toda a trama se dá na procura de Epidólia, que é um signo, e uma reflexão sobre os outros signos - parque, tempo, personagens.

Como já afirmamos, a obra de Murilo Rubião se contrói no espaço do signo e volta-se para ele: a instauração de uma "verdade do discurso", com a consciência de ser signo. Os personagens, o enredo, o texto, todos parecem carregar a amarga consciência de sua realidade simbólica. Epidólia é o signo que substitui o referente desaparecido; Marina a intangível é o referente - que substitui o signo - instaurados no momento da enunciação, a memória fica banida, eles não possuem história nem passado.

Da mesma forma, a temporalidade e a espacialidade seguem uma lógica "mágica", que lhes permite mutações e inversões constantes, cujo movimento não admite a fixação da memória (que é regida pela lógica da imutabilidade do espaço e do movimento - sempre positivo do tempo).

6. A CRIAÇÃO COMO DESVITRIFICAÇÃO

"Tinha que resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmutar-se no verbo resolver. E o porco se fez verbo. Um pequenino verbo, inconjugável." (Murilo Rubião, "Alfredo")

A obra de arte, por seu estatuto de eternabilidade, reduz-se ao momento de criação e se sacraliza na imutabilidade. Criada, vitrifica-se, constituindo o texto auto-suficiente de sua plenitude. Quem ousará profaná-lo?

Murilo Rubião ousa.

A criação se dá em seus textos através da re-criação, onde a reescritura transforma o texto em entidade de permanente processo. Criado, o texto está pronto para ser reescrito; é um pre-texto para um novo texto.

A constante reescritura, entretanto, não cria algo extremamente novo : o texto reescrito continua a ser o primeiro e é outro - metamorfoseado conserva-se único. Será necessária uma nova metamorfose, que novamente não atingira a forma última.

A desvitrificação da criação, retirando-a da imobilidade do criado e consumado, gira sobre si mesma, como exercício do tédio. O texto definitivo esta sempre no limite do intangível, e a tarefa do escritor é recompô-lo - instância na qual o fazer literário se interpenetra ao discurso criado pelo texto.

A obra, que como discurso busca metamorfosear-se, metalingüísticamente fala da constante busca dos personagens. A estrutura mimetiza a temática: são ambas duas faces do vazio onde se plasma-rá o texto. E onde buscar o espaço de sua configuração, a não ser nos limites do fantástico, que inaugura todos os possíveis?

É neste espaço, em que as incongruências momentaneamente se harmonizam, que o reescritor Murilo Rubião vislumbra as veredas da possível criação de sua obra. Senda penosa, especialmente em um espaço geográfico onde as condições de subdesenvolvimento são tentáculos gigantes, e a criação literária, um exercício de rebeldia.

Murilo Rubião retoma algumas modalidades da obra de Álvares de Azevedo, atinge a modernidade do gênero fantástico, e aparece como um dos precursores da nova literatura latino americana. Sua obra abriu caminho para a literatura aparecida nas décadas de 60/70 no Brasil, através de escritores como Rubem Fonseca (*O Caso Morel*); José J. Veiga (*A Hora dos Ruminantes*, *Sombras de Reis Barbudos*) e outros. Entretanto, a obra muriliana permaneceu pouco estudada e pouco lida até bem recentemente.

As características do gênero fantástico dentro da obra de Murilo Rubião distanciam-na dos moldes tradicionais europeus e, ao mesmo tempo, há nela certas características que a diferenciam dos outros escritores fantásticos contemporâneos. Utilizando-se de procedimentos estruturais e discursivos próprios, o texto de Murilo Rubião afirma sua identidade e conquista novas técnicas para o gênero.

A obra de Murilo Rubião, centralizada no urbano, coloca o absurdo relacionamento do homem moderno distanciado e banido de seu momento histórico. No universo muriliano, o homem é um ser deslocado que não consegue inserir-se social e historicamente, perdendo o seu

espaço vital. A obra muriliana, através do fantástico desvela e critica o universo real. O fantástico evidencia a preocupação em delatar e reivindicar uma realidade diversa daquela vivida pelo homem urbano, entregue à incomunicabilidade e à solidão do fragmentário das cidades. O silêncio, a violência e o tédio dos personagens revela a alienação do espaço e da história. Por isso, os contos de Murilo Rubião são insistentemente um exercício de discurso, uma reflexão sobre a palavra e o escritor, o questionamento da relação entre o signo verbal e o mundo. A utilização do discurso do burocrata, na cristalização do estereótipo, reflete sobre a esterilidade do signo petrificado. Do mesmo modo, a palavra da Bíblia e os nomes próprios, em Murilo Rubião, são esvaziados, retirados do seu contexto histórico/mítico, e transplantados para o novo contexto como decalques, e transformam-se em signos ociosos, onde a forma se sobrepõe ao significado.

Toda esta reflexão sobre a palavra, se plasma na reescritura obsessiva dos textos, na procura de uma linguagem concisa, que torna a obra nunca acabada e sempre por fazer - a palavra busca a metamorfose através das variantes, da mesma forma que os personagens buscam a transmutação sempre estéril.

Devido a este reescrever constante, Murilo Rubião publicou pouco e com bastante espaço de tempo entre uma obra e outra. Em todos os livros, os contos vão e voltam, sempre modificados, e, apesar de não criarem algo definitivamente novo, as variantes têm importância fundamental na obra de Murilo Rubião. O estudo das variantes é um caminho riquíssimo para desvendar alguns mistérios de sua obra: através delas pode-se acompanhar a evolução do seu

fantástico, e depreender um problema essencial para a sua poética: a dialética da memória.

Ao reescrever o texto, Murilo Rubião apaga a memória de certas referências, substituindo-as ou deixando espaços vazios no texto. A amnésia intratextual quebra a expectativa do leitor e estabelece um diálogo truncado com o narrador. O texto chama uma memória fora da narrativa, que não é fornecida, daí a criação do jogo de fingimento, onde quase tudo é negado e afirmado o tempo todo.

Por outro lado, a tensão entre lembrar e esquecer constrói na obra um espaço de resistência contra a desesperança. Ao reescrever o texto, Murilo Rubião recupera a memória de certos referentes e os instaura como crítica ao presente.

Uma das questões fundamentais na obra de Murilo Rubião é a reflexão dialética sobre a esterilidade e a resistência da palavra do escritor. A esta reflexão está associado o movimento de apagar/ recuperar que ocorre tanto no produto, quanto na sua forma de produção. No texto, a consciência da esterilidade que mina o enredo (o não acontecer), os personagens (cujas relações são desconectadas) e a linguagem estéril do burocrata, constata a impotência do texto que, pela palavra, não consegue modificar o real. Na sua forma de produção, modificando o texto sem criar nada de novo, instaura-se a esterilidade, que apaga a função do escritor.

Entretanto, há uma espécie de resistência do texto à esterilidade, quando procura, através da materialização do referente, quebrar a arbitrariedade entre o significante e o significado, e recuperar a coisa numa relação mágica com a palavra que a nomeia. Mas outra vez a esterilidade se impõe, no texto em que este "referente materializado" é novamente apenas palavra.

Dentro do texto metamorfoseado, onde Murilo Rubião apaga a memória de muitas referências; por outro lado há o resgate de certos referentes, que recuperam a memória do passado.

Ao reeditar um texto do passado em um novo livro, com variantes, Murilo Rubião resgata a memória de seu texto, resistindo ao esquecimento. Mas este texto variante tem consciência de não ser um texto novo, o que o levará a uma nova metamorfose, a um movimento de refacção que nunca termina.

7. A N E X O S

ANEXO I - QUADRO DOS TEXTOS DE MURILO RUBIÃO

CONTOS	L I V R O S		A CASA DO GIRASSOL VERMELHO				
			O CONVIDADO				
	O PIROTÉCNICO ZACARIAS						
	OS DRAGÕES E OUTROS CONTOS						
	A ESTRELA VERMELHA						
	O EX-MÁGICO						
	A N O	1947	1953	1965	1974	1974'	1978
MEMÓRIAS DO CONTABILISTA PEDRO INÁCIO							
O BOM AMIGO BATISTA							
OFÉLIA, MEU CACHIMBO E O MAR							
MARIAZINHA							
MARINA, A INTANCÍVEL							
A NOIVA DA CASA AZUL							
ELISA							
A CIDADE							
BÁRBARA							
O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA							
O PIROTÉCNICO ZACARIAS							
A CASA DO GIRASSOL VERMELHO							
ALFREDO							
O HOMEM DO BONÉ CINZENTO							
OS TRÊS NOMES DE GODOFREDO							
A ESTRELA VERMELHA/ BRUMA (*)							
A FLOR DE VIDRO							
D. JOSÉ NÃO ERA							
A LUA							
OS DRAGÕES							
O EDIFÍCIO							
TELECO, O COELHINHO							
A ARMADILHA							
AGLAIA							
A FILA							
BOTÃO DE ROSA							
EPIDÓLIA							
O CONVIDADO							
O LODO							
O BLOQUEIO							
OS COMENSAIS							
PETÚNIA							

(*) O conto "A ESTRELA VERMELHA" teve seu nome modificado para "BRUMA" a partir da publicação em 1965.

VARIANTES DE "A FLOR DE VIDRO"

Texto inicial: em A Estrela Vermelha, 1953, pg.14

Texto variante: em O Pirotécnico Zacarias, 1974, pg.43

Simbologia utilizada:

((+).) : adição de palavras ou frases no texto variante, que não aparecem no texto inicial.

((_)) : supressão de palavras ou frases no texto variante, que aparecem no texto inicial.

/(+) /e
/(_) / : substituição de palavras ou frases, no texto variante, no qual a parte /(+) / é acrescentada em substituição à parte /(-) /.

((-) A) FLOR DE VIDRO

/(+) "E haverá um dia conhecido do Senhor que não será dia nem noite, e na tarde deste dia aparecerá a luz" - Zacarias, XIV, 7./

/(-) "Também eu fui reduzido ao nada e não o entendi." Salmos, LXXII, 22./

Da flor de vidro restava somente uma reminiscência amarga. Mas havia a saudade de Marialice, cujos movimentos se insinuavam pelos campos - ^{/(+)às/} muitas/ vezes verdes, também cinzentos. O sorriso dela brincava na face tósca das mulheres dos colonos, escorria pelo verniz dos móveis, desprendia-se das paredes alvas do casarão. Acompanhava o trez de ferro que ^{/(+)ele/} eu / ^{/(-)} via passar, todas as tardes, da sede da fazenda. A máquina soltava faúlhas e o apito gritava: Marialice, Marialice, Marialice. A última nota era angustiante.

- Marialice !

Foi a velha empregada que gritou. E ((+) Eronides) ^{/(+)ficou/} ^{/(-)fiquei/} sem saber se o nome brotara da garganta de Rosária ou do ^{/(+)seu/} ^{/(-)meu/} pensamento.

- Sim, ela vai chegar. Ela vai chegar !

((-) A voz chegou quente aos meus ouvidos e balancei a cabeça, para afastar a saudade de doze anos) ^{/(+)Uma realidade inesperada sacudiu-me o corpo com violência/} ^{/(-)Sacudiu-me o corpo a violência de uma realidade inesperada/}. Afobado, ^{/(+)colocou/} ^{/(-)coloquei/} a venda negra na vista ((-)esquerda há muito) inutilizada, e ^{/(+)passou/} ^{/(-)passei/} a navalha no resto de cabelo que ^{/(+)lhe/} ^{/(-)me/} rodeava a cabeça.

^{/(+)Lançou-se pela escadaria/} ^{/(-)Lancei-me pelas escadarias abaixo/empurrado por uma alegria desvairada./} ^{/(+)Correu entre aléias de eucaliptos, atingindo a varzea.} ^{/(-)Ao alcançar a varzea, fui correndo por entre aléias de eucaliptos./}

^{/(+)varção e abraçou-o demoradamente:/} Marialice saltou rápida do ^{/(-)carro e foi me abraçando:/}

- Oh! Meu general russo! Como está lindo!

Não envelhecera tanto como ^{/(+)ele/} ^{/(-)eu/}. * meus trinta anos, ágeis e lépidos, davam a impressão de vinte e dois. Sem vaidade, sem ânsia de juventude.

^{/(+)chegassem/} ^{/(+)apertou-a/} Antes que ^{/(-)chegássemos} à casa, ^{/(-)apertei-a/} nos ((-)meus) ^{/(+)por longo tempo./} braços, beijando-a ^{/(-)demoradamente.}

((-)Ela) Não opôs ((-)nenhuma) resistência e ((+)Eronides) ^{/(+)compreendeu/} ^{/(+)sempre/} ^{/(-)compreendi/} que viera para ^{/(-)viver comigo/}.

Horas depois - as paredes conservavam a unidade dos beijos -,
 /(+)indagou/ /(+)o / /(+)na/
 /(-)perguntei-lhe/ /(-)pelo/ que fizera /(-)durante/ sua ausência.

Preferiu responder à sua maneira:

- Ontem, pensei muito em você.

A noite /(+)os/
 /(-)nos/ surpreendeu sorrindo. ((-)Sorrindo à toa).
 /(+)Os corpos/ /(+)Dagô/ /(+)se convenceu/
 /(-)As mãos / unidos. Quis falar em /(-)Mário/, mas /(-)me convenci
 de que não ouvera outros homens. Nem antes, nem depois.

As moscas de todas as noites, que sempre velaram a /(+)sua/
 /(-)minha/
 insônia, não vieram.

/(+)Acordou/ /(+)Olhou/
 /(-)Acordei/ cedo, vagando ainda nos limites do sonho. /(-)Olhei/
 para o lado, e, não vendo Marialice, /(+)tentou/
 /(-)tentei/ reencetar o sono interrom
 pido. Pelo /(+)seu/
 /(-)meu/ corpo porém, perpassava uma seiva nova /(+)Jogou-se/
 /(-)Joguei-me
 fora da cama e /(+)encontrou/
 /(-)encontrei/, no espelho, os antigos. Bri-
 /(+)lhe/ /(+)desaparecera/
 lhavam- /(-)me/ os olhos, e a venda negra /(-)deixara de existir. ((-)A
 paisagem já não me aparecia através de uma vista apenas).

Ao abrir a porta, /(+)deu/
 /(-)dei/ com Marialice:

- Seu preguiçoso, esqueceu-se do nosso passeio?

/(+)Contemplou-a/
 /(-)Contemplei-a/ maravilhado, vendo-a jovem e fresca. Dezoito
 /(+)Agarrou-a/
 anos rondavam-lhe o corpo esbelto. /(-)Arreiei-a/ com sofreguidão ((-)e)
 /(+)desejando/ /(+)Silenciou-o/
 /(-)desejei/ lembrar-lhe a noite anterior. /(-)Silenciou-me/ a convicção
 /(+)se esvanecido/
 de que doze anos tinham /(-)desaparecido/ ((-)diante de nós).

O roteiro era antigo, mas algo de novo irrompia pelas /(+)suas/
 /(-)nossas/
 faces. A manhã mal despontara e o orvalho passava do capim para os /(+)seus/
 /(-)nossos/
 pés. Os ((-)meus) braços ((+)dele) rodeavam os braços /(+)da/
 /(-)de/ ((-)minha)
 /(+)miude/
 mamorada e, a /(-)miúdo/ interrompia a caminhada para beijar-lhe os ca-
 /(+)se aproximarem/ /(+)seus/
 belos. Ao /(-)nos aproximarmos/ da mata, termo de todos os /(-)nossos/
 /(+)Largou-a/
 passeios - o sol brilhava intenso. /(-)Larguei-a/ na orla do cerrado ,

/(+) e penetrou no bosque/ /(+)-Exasperada, ela acompanhava-o
 /(-)embranhando-me pelo mato a dentro/. /(-)Acompanhava-me com dificul-
 com dificuldade/
 dade, e exasperada, gritava:/

- Bruto! Oh bruto! Me espera!

Rindo, sem ((-)me) voltar ((+)-se) ((-)para trás), os ramos ar-
 rankando((-)me) o ((+)seu) rosto, /(+)-Eronides desapareceu/
 /(-)desapareci/ por entre
 as árvores. Ouvia, a espaços, /(+)-os gritos dela/
 /(-)as suas imprecações/ :

- Tomara que um galho lhe fure os olhos, diabo!

De lá, trouxe-lhe uma flor azul.

Marialice chorava. Aos poucos acalmou-se, aceitou a flor e
 /(+)-lhe deu/ /(+)-Eronides avançou/
 /(-)deu-me/ um beijo rápido. /(-)Avancei/ para abraçá-la, mas
 /(+)-pelo campo/
 escapuliu, correndo /(-)pela estrada afora/.
 Mais adiante, tropeçou, /(+)-e caiu/ /(+)-Ele segurou-a/
 /(-)caindo/. /(-)Segurei-a/ no chão,
 /(+)-Marialice/- /(+)-lhe/
 enquanto /(-)ela/ resistia, puxando /(-)-me/ os cabelos.

A paz não tardou a retornar ((-)às nossas frentes) porque ((+)neles)
 o((-)nosso) amor se nutria da luta e do desespero.

Os passeios sucediam-se. /(+)-Mudavam/ /(+)-Acabavam/
 /(-)Mudávamos/ o horário e /(-)acabávamos/
 na mata. Às vezes, pensando ter divisado a flor de vidro, no alto de uma
 árvore, comprimia Marialice nos ((-)meus) braços. Ela assustava-se, olha-
 /(+)-o/ /(+)-à espera de uma explicação/
 va /(-)-me/ silenciosa((-)mente), /(-)esperando que eu revelasse alguma coisa.
 Contudo ((+)ele) guardava para /(+)-si/ /(+)-seu/
 /(-)mim/ as razões do /(-)meu/ terror.

O final das férias coincidiu com as últimas chuvas.

Debaixo de tremendo aguaceiro, ((+)Eronides) /(+)-levou-a/
 /(-)leveí-a/ à es-
 tação. Quando o trem se pôs em movimento, a presença da flor de vidro re-
 velou-se imediatamente. Os /(+)-seus/
 /(-)meus/ olhos se turvaram e um apelo rouco
 desprende-se dos /(+)-seus/
 /(-)meus/ lábios.

O lenço branco, sacudido na janela, foi a única resposta. Porém
 os trilhos, papalelos, sumindo-se ao longe, condenavam- /(+)-no/
 /(-)me/ a irrepa-
 rável solidão.

/(+)lhe/
 Na volta, um galho cegou- /(-)me/ a vista.

ANEXO III - ELABORAÇÃO DAS VARIANTES

Podemos notar, nas três cópias de páginas do livro O Con-
vidado, cedido pelo autor, o trabalho de elaboração das variantes .

Murilo Rubião manuscreve as alterações sobre o texto pu-
blicado. Esta obra não possui reedições e as narrativas são todas
inéditas.

1
2
3
4
5
6
7

Sentia-se envergonhado pelo discurso, enquanto o crioulo aproveitava a oportunidade para exibir falsa modéstia:

— Há um pouco de exagero na sua confiança em relação ao meu prestígio: quem marca esse tipo de audiência é o secretário da Companhia. Vamos lá — disse, pedindo-lhe que o acompanhasse.

Conduziu-o ao primeiro andar da fábrica e, no final de um extenso corredor, entraram numa saleta. O negro apontou para um homem baixo e gordo, sentado em frente a uma escrivaninha: *(marfá)*

— Ele lhe fornecerá a senha e as informações necessárias.

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 tratar. — Escapava de uma fila e caía noutra:

— Quer dizer que tenho quatrocentas pessoas na minha frente? *(houve quinze)*

O ~~pateiro~~ assentiu com um movimento de cabeça e ele indagou quantos candidatos a audiências eram atendidos por dia.

— Quinze, às vezes vinte.

subo secretário.

Foi recebido um mês depois. Afobado e feliz, ~~explicou-se de cumprimentos e se achou quando o atendeu nem o cumprimentou.~~

— Arrel! Até parece mentral! Quando o gerente poderá receber-me?

— Depende do que deseja.

— É bom pegar o dinheiro agora, caso contrário darei melhor destino a ele: mulheres.

— Acho que me fiz entender. O acerto será no fim de cada mês.

O tom era categórico e nem por isso demoveu o cliente da intenção de jamais voltar ao consultório:

— Como quiser. Mande a conta pelo correio e receberá o cheque correspondente.

Dois dias após, atendeu a um telefonema. A voz macia lhe agradou desde logo. Só não contava com o recado:

— O Dr. Pink manda lembrar-lhe a entrevista de hoje. Como o horário ficou reservado para o senhor, vindo ou deixando de vir terá que pagar mil cruzeiros.

-Dois mil

— ~~Mil~~ cruzeiros?! Onde ele pensa que eu ganho o dinheiro? Só pago, apesar do roubo, a primeira consulta. E tudo tratado por correspondência, que não quero mais ouvir sua voz nem ver a cara dele.

Mal iniciara as tarefas de atuário na Companhia de Seguros Gerais, Galateu foi chamado ao telefone. Levantou-se contrariado. O aparelho ficava distante e detestava ser interrompido durante o serviço.

— Sim. Como? Por que não compareci? Ora, doutor, estou bem e peço que não me incomode. Ir à minha casa? Arranje programa melhor, que eu tenho um delicioso para esta noite. — E bateu com o fone no gancho.

Findo o expediente, Galateu caminhava em direção a seu carro, quando avistou o Dr. Pink:

Bem antes de chegar em casa já se arrependera e esgotou o resto da tarde entre aceitar e repelir o desejo de retornar ao refeitório. Ao vencer por fim as suas próprias contradições, abeirava-se a noite.

Nas mãos levava rosas e foi direto à mesa de Hebe. As primeiras frases lhe escaparam tímidas, balbuciadas. Até que mais seguro reencontrou o pequeno discurso decorado. Em breve julgaria improvisar, porém as palavras se nutriam de velhas ressonâncias. Quando reparou que as flores jaziam intocadas sobre a toalha, perturbou-se e o desapontamento espalhou-se pela sua face. A custo prendeu um soluço, prenúncio de um desespero prestes a desencadear-se. Com apaixonada violência tentou ainda subtrair Hebe à sua dolorosa clausura. Atirava-se com todo ardor à empresa, mas aos poucos a sua voz foi perdendo a segurança, o calor. Levou a mão à boca, sem conseguir evitar o pranto, um pranto manso. Faltando-lhe ânimo para somar o que lhe restava de dignidade, voltou-se humilde para trás, à espera da unissona gargalhada de uma platéia que há muito lhe vigiava o ridículo. Apenas o ar pesado, o silêncio.

Foi para o seu lugar e não tocou na comida. Pôs-se a beber descontroladamente e no álcool diluiu a humilhação. Vagava em triste e doce euforia, retornara ao rapaz sentimental que tinha sido. Por entre pensamentos soltos e imagens da infância, recuou até o velho casarão colonial da fazenda dos seus pais. O rio, as lavadeiras — o mistério da puberdade sendo decifrado — o trem-de-ferro a distantes lugares. As reminiscências se dispersavam em retalhos e nem sempre traziam o retrato de Hebe. Porém nos me-

acender a imaginação dele e dos companheiros, levando-os a

ANEXO IV

ELIMINAÇÃO DE REFERÊNCIAS NO TEXTO VARIANTE

" Marina, a Intangível "

/(-)/ edição em O Ex-Mágico , 1947 .

/(+)/ edição em A Casa do Girassol Vermelho , 1978.

1. Eliminação da referência temporal e da explicitação da ocupação do personagem:
 - /(-) E a prece, se bem que me deu forças para enfrentar a solidão que me cercava, ainda mais me prostou. Duas horas haviam soado e eu não conseguira escrever um artigo sequer./
 - /(+). A prece ajudou-me a reprimir a angústia, porém não me libertou da incapacidade de cumprir minhas tarefas noturnas./

2. Eliminação da referência espacial da localização da Capela dos Capuchinhos :
 - /(-) Já descrevera, em volumosas reportagens, todo o trajeto que, diariamente, fazia entre a minha casa e a redação, passando pela Capela dos Capuchinhos./
 - /(+). Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto, que, ordinariamente, fazia entre a minha casa e o jornal./

3. Eliminação das referências de questionamento do personagem:
 - /(-) E por que me deixavam sozinho na redação? Por que justamente eu? Por que? /

4. Eliminação da referência de normalização temporal:

/(-) apesar de saber que as horas estavam sendo marcadas por um relógio inexistente, tinha certeza de que o tempo caminhava./

/(+) mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente tinha a certeza de que o tempo retomara o seu curso.

5. Eliminação de marcas bíblicas do texto inicial:

/(-) - Você me chamou, José Ambrósio. Você me chamou. /

/(+) - Recebi o seu recado, José Ambrósio. Aqui estou. /

/(-) - Não o chamei, não o chamei. Pelo amor de Deus, não chamei ninguém./

/(+) - Não o conheço, nem disponho de tempo para atendê-lo./

6. Eliminação das referências que contestam o fantástico:

/(-) Não existiam oficinas, mas como dizê-lo agora? Deveria ter dito antes. Era tarde para explicações. Pensei fingir-me - louco e sair dando berros, dançando pela casa fora. Inútil! Aquele homem não levaria a sério a minha loucura! /

7. Eliminação de marcas bíblicas do texto inicial:

/(-) É estúpido caminhar mais! Nesta oficina só se compõem versos bíblicos./

/(+) É uma estupidez caminhar mais. Não temos oficinas./

/(-) Os versos de Marina são sempre bíblicos./

/(+) Os versos de Marina prescindem de máquinas./

8. Disseminação da causalidade, pela eliminação da conjunção :

/(-) Sem recuar, ele levantou os braços, longos e descarnados, para o alto, e os sinos começaram a tocar. /

/(+) Sem recuar, levantou os braços, curtos e descarnados, para o alto: tocaram os sinos./

9. Eliminação da referência temporal:

/(-) (Bateram os sinos e o relógio. Agora eu sabia que este existia e era sempre carregado por um sacristão./

B. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) RUBIÃO, Murilo. O Ex-Mágico. Rio de Janeiro, Universal, 1947.
- (2) SOUZA, A. Cândido de M. e CASTELLO, J.A. Presença da Literatura Brasileira . São Paulo, Difel, 1975.
- (3) SODRÉ, N. Werneck . "Literatura Nacional" , in: História da Literatura Brasileira, RJ, José Olympio Ed., 1940.
- (4) HOHFELDT, Antonio. "Uma leitura ideológica de Murilo Rubião", in: Caderno de Sábado do Correio do Povo. BH, 26/07/75.
- (5) BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1975.
- (6) LOWE, Elizabeth. "A opção pelo fantástico", in: Escrita nº29, Vertente Ed. , São Paulo, maio de 1979.
- (7) BORGES, J.L.; CASARES, B. ; OCAMPO, S. Antología de la Literatura fantástica. Sudamericana. Buenos Aires, 1940.
- (8) BARRENECHEA, A.M. et alii. La literatura fantástica argentina. Imprenta Universitária. México, 1957.
- (9) ARRIGUCCI, D. O Escorpião Encalacrado. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- (10) AZEVEDO, Álvares de. Noite na Taverna. São Paulo, Melhoramentos, 1945.
- (11) CORTÁZAR, J. Bestiário. trad. Remy Corga Filho. São Paulo, Edibolso, 1977.
- (12) RUBIÃO, Murilo. A Estrela Vermelha. Hipocampo, RJ, 1953.
- (13) RUBIÃO, Murilo. Os Dragões e outros contos. Ed. Movimento Perspectiva, BH, 1965.

- (14) RUBIÃO, Murilo. O Convidado . São Paulo, Quíron, 1974.
- (15) RUBIÃO, Murilo. O pirotécnico Zacarias. São Paulo, Ática, 1974.
- (16) RUBIÃO, Murilo. A casa do girassol vermelho. São Paulo, Ática, 1978.
- (17) MONEGAL, E.R. Borges: uma poética da leitura, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- (18) BORGES, J.L. "El arte narrativo y la magia", in: *Discusión*, Buenos Aires, Gleizer, 1932, pg. 109-24.
- (19) TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- (20) SCHWARTZ, Jorge. Obra muriliana- do fantástico como máscara. Prefácio a O Convidado, SP, Quíron, 1974.
- (21) TELLES, L. F. Seminário dos Ratos . RJ, José Olympio, 1977.
- (22) BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique, Paris, Larrousse, 1974.
- (23) FRANCHI, Carlos. "Linguagem - atividade constitutiva", in: Almanaque 5, São Paulo, Brasiliense, 1977.
- (24) VAX, Louis. L'art et la littérature fantastiques, Paris, P.U.F. 1960.
- (25) AUERBACH, E. "A cicatriz de Ulisses", in: *Mimesis*, *Perspectiva*, SP, 2ª ed. , 1976.
- (26) SCHWARTZ, J. Murilo Rubião: a poética do uroboro, São Paulo, Ática, 1981.

- (27) ARRIGUCCI JR., D. "O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo", prefácio a O Pirotécnico Zacarias, SP, Ática, 1974.
- (28) MENDILOW, A.A. O tempo e o romance, Porto Alegre, Globo, 1972.
- (29) NOËL, Bellemin. "Notes sur le fantastique (textes de Théophile de Gautier)", in: Littérature 8, dez 1972, pag. 14.
- (30) ANDERS, Gunther. Kafka, pró e contra, São Paulo, Perspectiva, 1979, trad. Modesto Carone, pg. 16-19.
- (31) ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre ., Globo, 1966.
- (32) LAJOLO, M.P.; HELLER, B.; BRITO, L.P.L. Álvares de Azevedo, in: Literatura Comentada nº 2, série 1982/83, São Paulo, abril, 1982.
- (33) VAX, Louis. La Séduction de L'étrange . P.U.F. Paris, 1965.
- (34) TODOROV, T. "As categorias da narrativa", in: Análise Estrutural da Narrativa, Rio de Janeiro, Vozes, 1973, pag. 209-54.
- (35) LINS, Álvaro. "Sagas de Minas Gerais", in: Os mortos de sobrecasaca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pag. 265-68
- (36) CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso . Perspectiva, SP, 1980. pag. 56.