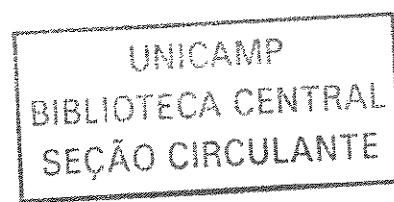


FÁBIO DOBASHI FURUZATO

**A TRANSGRESSÃO DO FANTÁSTICO
EM MURILO RUBIÃO**

**UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
2002**



200310877

FÁBIO DOBASHI FURUZATO

**A TRANSGRESSÃO DO FANTÁSTICO
EM MURILO RUBIÃO**

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas.

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
2002

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
F984t
V EX
TOMBO BCI 53018
PROC 16-124/03
C 0
PREÇO R\$ 11,00
DATA 08/04/03
Nº CPD

CM001B1003-9

BIB ID 287633

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

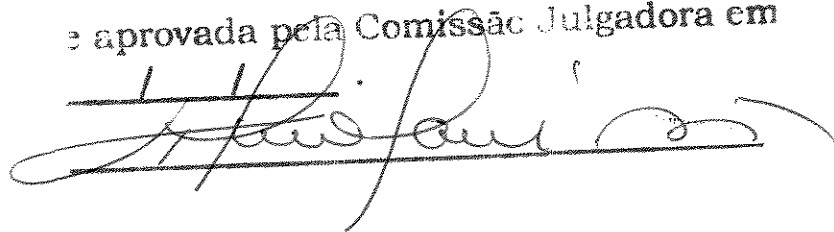
F984t Furuzato, Fábio Dobashi
A transgressão do fantástico em Murilo Rubião / Fábio Dobashi
Furuzato. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

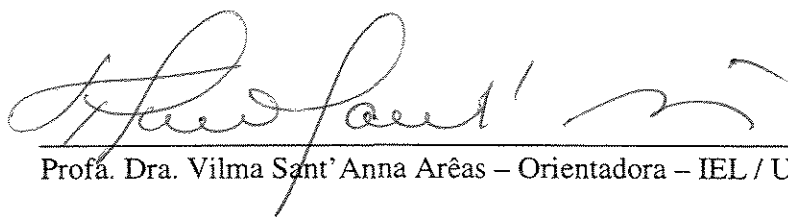
Orientador: Vilma Sant'Anna Arêas
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Rubião, Murilo, 1916-1991 – Crítica e interpretação. 2. Literatura
brasileira - Contos. 3. Realismo fantástico (Literatura). I. Arêas, Vilma
Sant'Anna. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por _____

_____ e aprovada pela Comissão Julgadora em





Prof. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas – Orientadora – IEL / Unicamp

Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate – IEL / Unicamp

Prof. Dr. Vagner Camilo – FFLCH / USP

DEDICATÓRIA:

Aos meus mestres, familiares e amigos;

A todos os seres fantásticos que habitam o universo de Murilo
Eugênio Rubião e outros tantos mundos extraordinários.

AGRADEÇO SINCERAMENTE:

À Vilma, cuja orientação amplia sempre meus pontos de vista e cujo incentivo tem sido fundamental desde os anos de graduação;

Aos professores Vagner e Miriam, pelas diversas sugestões incorporadas a este trabalho, pela paciência e dedicação;

Ao Acervo dos Escritores Mineiros, da UFMG, e a todos que me auxiliaram na busca de material bibliográfico;

À FAPESP, pela ajuda material, e aos que trabalham seriamente no Estado de São Paulo, pela FAPESP;

Aos meus pais, Pedro e Lica, e ao meu irmão, Eduardo, pelo apoio constante;

Aos meus alunos de Lavras - MG, que acabam justificando estes estudos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.01
PARTE I: OS PERCURSOS DA OBRA E DA CRÍTICA MURILIANA	p.03
1) da mágica revelada ao mal-estar do século XX	p.05
2) da época com seus problemas às memórias póstumas	p.15
3) do mágico desencantado ao convidado inexistente	p.29
4) do <i>uroboro</i> à civilização da culpa	p.41
5) da tragicidade ao fim (esquematizado)	p.57
Quadro com todos os livros e contos do autor	p.71
PARTE II: O GÊNERO FANTÁSTICO	p.73
1) da utilidade e da desvantagem de Todorov para a literatura moderna	p.75
2) introdução à literatura fantástica	p.77
PARTE III: DESCRIÇÃO DO UNIVERSO FANTÁSTICO MURILIANO	p.93
1) três transgressões fantásticas	p.95
2) o fantástico sobrenatural	p.99
3) o fantástico das transgressões lógicas	p.123
4) o fantástico das convenções sociais	p.141
CONCLUSÃO	p.161
BIBLIOGRAFIA	p.167

RESUMO

Este trabalho é dividido em três partes. Na primeira, investigamos o percurso da obra do contista mineiro Murilo Eugênio Rubião (1916-1991), juntamente com a sua recepção crítica. Na segunda, partindo da afirmação de que Murilo seja o precursor do fantástico moderno em nossa prosa de ficção, realizamos um estudo teórico sobre este gênero literário. Na terceira parte, buscamos descrever todos os contos do autor, em função de um determinado conceito de fantástico. Por fim, levantamos uma hipótese geral sobre o sentido da obra muriliana, buscando relacionar tudo o que foi discutido.

ABSTRACT

This work is divided in three parts. On the first, it is investigated the work course of the storyteller, from Minas Gerais, Murilo Eugênio Rubião (1916 – 1991), together with the reviews he had received. On the second part, setting forth from the statement that Murilo is the predecessor of the modern fantastic stile in our fiction prose, we made a theoretical study about this literature genre. On the third part, we sought to describe all of the author's narratives, focusing on a specific concept of the fantastic. Finally, we raised a general hypothesis about the meaning of Murilo's work, trying to connect everything that had been discussed.

INTRODUÇÃO

Um primeiro contato com os contos do escritor mineiro Murilo Eugênio Rubião (1916-1991) provavelmente causará a qualquer leitor uma impressão de profunda estranheza e encanto, geralmente acompanhada de uma ironia amargurada. Não foi diferente em nosso caso, quando, por intermédio de um grande amigo, tivemos em mãos um exemplar de *O pirotécnico Zacarias* (1974)¹, o quarto livro do autor.

Em pouco tempo, o interesse pela obra muriliana levou-nos a escolhê-la como assunto de nossa pesquisa de mestrado, cujos resultados são apresentados aqui. Esperamos, com eles, contribuir de alguma forma para a compreensão desta interessante manifestação literária que, segundo Carlos Drummond de Andrade, é simples e, ao mesmo tempo, extremamente complexa.²

O primeiro passo de nosso estudo foi a leitura dos *Contos Reunidos* (1998)³ – edição composta por todas as narrativas publicadas em vida pelo autor, em suas versões mais recentes, mais uma inédita, num total de trinta e três. E se, por um lado, a leitura deste livro reforçou as nossas impressões iniciais, por outro, revelou a variedade dentro da unidade da obra estudada. Sendo assim, adotamos o volume como objeto de pesquisa, considerando-o material mais do que suficiente para uma boa discussão.

O segundo passo consistiu num exame sistemático da crítica muriliana, composta por apenas três livros, diversos artigos e algumas teses universitárias. Na primeira parte do presente texto, apresentamos os resultados deste exame, de tal forma que a carreira do contista seja vista lado a lado com sua recepção crítica.

Na segunda parte, levando em conta a afirmação amplamente aceita pelos críticos de que Murilo Rubião seja o precursor do fantástico moderno no Brasil, realizamos um estudo teórico sobre o gênero. Durante a pesquisa, procuramos examinar, com bastante cuidado, as principais teorias mencionadas pela crítica. E, para a redação do capítulo, escolhemos como principal referência o célebre estudo de Todorov, cuja objetividade nos serviu de base para o próximo passo de nosso trabalho.

¹ RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Editora Ática. 1974.

² DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Estética do Absurdo*. *Estado de Minas*. Belo Horizonte. julho de 1951.

³ RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo. Editora Ática. 1998.

Fizemos, em seguida, um levantamento temático do universo ficcional do autor, descrevendo os inúmeros acontecimentos fantásticos narrados por ele. A descrição, apresentada na terceira parte deste texto, apóia-se inicialmente na hesitação fantástica de Todorov, recorrendo a outros conceitos teóricos, na medida em que a própria variedade temática e estilística da obra o exige.

Como conclusão, relacionamos os resultados obtidos em todas as etapas desta pesquisa com o fato de as epígrafes bíblicas constituírem uma das maiores dificuldades para a compreensão da obra muriliana, formulando então uma hipótese de interpretação geral para a narrativa estudada.

Percebendo, no entanto, que o nosso objeto de estudo ainda dava margem a uma ampla investigação – também pelo fato de a abordagem adotada aqui não se aprofundar no contexto em que a criação de Murilo foi produzida –, apresentamos, ao final, uma possível continuidade para esta investigação que, por motivos de praticidade, ficou para um próximo trabalho.

PARTE I

OS PERCURSOS DA OBRA E DA CRÍTICA MURILIANA

“Realmente é difícil alguém que faça uma crítica com consistência, que coloque alguma questão interessante. Nesse caso eu prefiro os trabalhos feitos pela Universidade”.⁴

⁴ RUBIÃO, Murilo. O importante é viver (entrevista concedida a Mirian Chrystus). Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 21 de fev. de 1987.

1) DA MÁGICA REVELADA AO MAL-ESTAR DO SÉCULO XX

Com o lançamento de seu primeiro livro, *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião logo chama a atenção da crítica pela originalidade dos seus quinze contos e pela unidade temática e estilística que há entre eles. O primeiro a se pronunciar a respeito é Álvaro Lins, com seu célebre ensaio publicado pela primeira vez em março de 1948.⁵

Segundo Antonio Candido, Lins, “*um crítico de grande acuidade*”, teria percebido desde logo um “*toque novo*” na ficção de Murilo, assim como o fizera com relação a Clarice Lispector e Guimarães Rosa.⁶

E, de fato, Lins reconhece a originalidade de nosso autor e levanta uma série de outras questões que se tornarão obrigatórias para o exame de sua narrativa. A primeira característica notada por ele é a “*unidade substancial*”, uma qualidade difícil de ser encontrada em livros de poemas ou de contos, “*sobretudo quando de autores jovens*”:

“Bem raro o livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo certa maneira única de tratar os seus temas como a forma de construção, lançada sempre com as mesmas bases e objetivos. Esta é sem dúvida a primeira qualidade de O Ex-Mágico, livro de contos do sr. Murilo Rubião, escritor mineiro”.

Em seguida, o crítico nos informa de que, antes mesmo da publicação deste primeiro livro, o escritor teria trabalhado “*durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que têm não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível*”. Aliás, a obsessão de Murilo por

⁵ (RUBIÃO, Murilo. *O ex-mágico*. Rio de Janeiro, Universal. 1947.) Para nos referirmos aos livros de Murilo, utilizaremos o seguinte sistema de abreviação: *O ex-mágico* (1947) – EXM; *A estrela vermelha* (1953) – EV; *Os dragões e outros contos* (1965) – OD; *O pirotécnico Zacarias* (1974) – OPZ; *O convidado* (1974) – OC; *A casa do girassol vermelho* (1978) – CGV; *Literatura comentada* (1982) – LC; *O homem do boné cinzento* (1990) – HBC; *Contos reunidos* (1998) – CR. O número de narrativas que compõem cada livro é bastante relevante, para observarmos a forma como elas reaparecem a cada publicação. No final da Parte I, apresentamos um quadro com todos os livros do autor e seus respectivos contos. Quanto ao artigo de Álvaro Lins, ele é um dos mais citados pela crítica. A publicação que utilizamos é: (LINS, Álvaro. Os contos de Murilo Rubião. Belo Horizonte. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. 07 de fevereiro de 1987.)

reescrever diversas vezes os seus contos acompanhará o autor por toda a carreira, tornando-se uma de suas marcas. Quanto ao seu “*caráter pessoal e inconfundível*” – em outras palavras, à sua originalidade –, o próprio ensaísta volta a afirmá-la, fazendo, porém, a seguinte objeção:

“*Não me parece que o sr. Murilo Rubião tenha realizado plenamente a maneira de ficção que idealizou, nem que tenha atingido todos os fins visados, mas devemos estimá-lo e admirá-lo, antes de tudo, pela circunstância de haver levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização artística e haver se mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento*”.

Ainda segundo Lins, a originalidade de Murilo faria com que a sua obra representasse, sem dúvida, uma novidade no Brasil. E essa originalidade só não seria “*absoluta no sentido universal*”, pela aproximação possível entre a ficção do contista brasileiro e a de ninguém menos do que Franz Kafka.

Aqui o ensaísta faz as devidas ressalvas pela comparação com a grandeza universal do escritor tcheco, justificando a aproximação pela semelhança que haveria entre os dois autores “*no que diz respeito a uma determinada concepção de mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística que lhe é correspondente*”.

Alguns críticos posteriores tentarão definir melhor essa “*concepção de mundo*” que se manifestaria através da “*concepção artística*” dos contos murilianos. Quanto à aproximação com Kafka, na época de publicação deste ensaio, já era conhecida a afirmação de Murilo de que ele só teria vindo a conhecer o autor de *A metamorfose*, depois de ter escrito praticamente todos os contos de EXM. Por isso mesmo, Lins faz questão de dizer que não está apontando uma influência, mas fazendo uma aproximação. Isso também será retomado e bastante discutido pela crítica de um modo geral.

De qualquer forma, segundo Lins, o ponto de partida que nos permitiria aproximar Murilo de Kafka seria, em síntese: “*o absurdo que o autor constrói e impõe como o lógico*”. E justamente neste ponto estariam as limitações do contista mineiro que não conseguiria realizar a

⁶ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In:—. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª edição. São Paulo. Ática. 1989.

transfiguração satisfatória de seu mundo absurdo, a ponto de convencer plenamente o leitor da realidade deste mundo.

Utilizando uma sugestão do próprio título do livro analisado, o ensaísta compara o escritor a um mágico que revelasse os seus truques ao leitor, “*deixando-o às vezes desencantado*”. E então conclui que Murilo seria um contista:

“ainda em busca de certos recursos de concepção e realização, mas já consciente e aparelhado na sua arte, com assuntos nada convencionais, e uma forma verbal que, sendo muito simples e discreta, não deixa de ter senso estético e bom gosto”.

É assim que, em síntese, o artigo citado aponta as seguintes características do contista: a unidade da obra; o cuidado extremo com a forma, que o leva a reescrever várias vezes os mesmos contos; a originalidade; a limitação na capacidade de convencer o leitor sobre a realidade do mundo imaginado; uma determinada concepção de mundo geradora de uma concepção artística; a aproximação com o autor de *O processo*, pelo absurdo que se impõe como o lógico; e, finalmente, a linguagem simples e discreta.

Desse modo, logo no livro de estréia de Murilo Rubião, Álvaro Lins estaria levantando diversos dos traços mais relevantes para a descrição de sua obra. Mas, mesmo antes da publicação de EXM, a crítica já opinava sobre a narrativa muriliana. Isso porque, além de o escritor mineiro já ter alguns de seus contos publicados em jornais e revistas, ele submetia o seu trabalho à avaliação do veterano modernista Mário de Andrade.

Quanto à crítica anterior ao primeiro livro de Murilo, Val⁷ nos informa da existência de alguns artigos publicados pela imprensa na época. Esse material, no entanto, nem o próprio escritor teria conservado entre os seus documentos. Mas, para o estudo do período pré EXM,

⁷ A autora analisa um amplo conjunto de artigos publicados sobre cada um dos livros de Murilo, desde EXM até CGV. A coleção de artigos foi organizada pelo próprio contista e faz parte do Acervo de Escritores Mineiros, da UFMG. (VAL, Ana Cristina Pimenta da Costa. *Recepção crítica da obra de Murilo Rubião*. Belo Horizonte. UFMG. 2001. dissertação inédita).

felizmente foram conservadas as preciosas correspondências trocadas entre o “pirotécnico aprendiz” e o “papa do modernismo”, durante os anos de 1939 a 1944.⁸

Nos aspectos mais específicos sobre a obra muriliana, merecem destaque as cartas de Mário de 16 de junho e 27 de dezembro de 1943. Na ocasião em que escreve a primeira, o autor de *Macunaíma* teria recebido, para análise, os contos: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias” e, segundo Moraes⁹, possivelmente, “Mariazinha”.

O experiente escritor aponta então duas características gerais na obra do contista iniciante. Em primeiro lugar, observa um “*humorismo áspero, revoltado; um sarcasmo maltratante que provoca a invenção do caso*”. Além disso, Murilo teria um “*dom forte de impor o caso irreal*”:

“O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação mais”. (p.32)

Comentando, em seguida, cada um dos contos, Mário considera que a escolha da nova profissão do ex-mágico como funcionário público seria “*fácil, pouco sutil, pouco ‘inventada’ e mesmo banal*”. Em “O pirotécnico Zacarias”, a “*volta à vida do morto*” seria “*pouco convincente*”. E tais observações, segundo o crítico, têm o objetivo de prevenir o contista contra as “*armadilhas do enfraquecimento da invenção*”. Sobre o terceiro conto, ele simplesmente não diz nada. Mas, apesar de se mostrar muito franco e rigoroso em suas avaliações, mantém o tom amigável, ao afirmar, no final da carta, que gostou dos trabalhos e que espera receber outros do autor.

Assim, Murilo lhe envia: “Alfredo”, “Marina, a intangível” e “Eunice e as flores amarelas”. A nova resposta de Mário, em carta de 27 de dezembro de 1943, interessa principalmente por dois motivos: pela tentativa de denominar a espécie de ficção a que o contista mineiro se dedica; e pelo reconhecimento, por parte do escritor paulista, da dificuldade que ele próprio tem em comentar esse tipo de ficção.

A respeito da primeira questão, cabe citar o seguinte trecho da carta:

⁸ Em 1995, essas cartas foram publicadas, acrescidas de notas e de um interessante estudo introdutório. (MORAES, Marco Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: IEB/USP. São Paulo: Editora Giordano. 1995.)

⁹ MORAES. op. cit. p. 35.

“Vamos para todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa de suas cartas ficou sem saber como chamar, se ‘surrealismo’, se ‘simbolismo’, a que se poderia acrescentar ‘liberdade subconciente’, ‘alegorismo’, etc. Fica aqui ‘fantasia’”. (p. 55)

A tentativa de denominação do gênero a que pertence a ficção de Murilo será um dos pontos mais explorados pela crítica num primeiro momento, até que se chegue, como veremos, à idéia dominante de que ele é o inaugurador do fantástico moderno no Brasil.

Mas, voltando à segunda carta de Mário, embora ele elogie o conto “Alfredo” e volte atrás sobre a opinião negativa que dera a respeito do funcionalismo público do ex-mágico, ainda assim, insiste sobre algo que o incomoda na narrativa muriliana de um modo geral, chamando a atenção do autor para a *“necessidade de uma escolha muito controlada e severa de elementos, nos contos criados sob o signo da ‘fantasia’ ”*.

Por considerar o *“irrealismo”* de Murilo *“tão sistemático”*, o crítico confessa não ter gostado de “Marina, a intangível” e menos ainda de “Eunice e as flores amarelas”, sendo curioso notar que este conto permanece inédito em livro, até 1995, justamente quando é publicado, em anexo, no estudo sobre estas correspondências.

Também é importante observar que, ao expor suas idéias, Mário nunca chega a ser opressor, tanto que chega a fazer a seguinte confissão:

“É que eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que freqüentemente me deixa numa insatisfação danada. (...) não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isso) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica muito modesta e honesta”. (p.56)

O intelectual paulista compreende que o encanto deste tipo de ficção estaria precisamente na *“contradição entre um afastamento da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística”*. Mesmo assim, *A metamorfose*, de Kafka, não o agrada, por ele não considerar o *“bicho suficientemente ‘inventado’”*, embora a *“permanência do*

problema financeiro da família e a sua lógica dentro da ultra-lógica do bicho” seja uma das coisas que mais o “buleversem” na novela.

Quanto à narrativa de Murilo, o crítico considera que muitos dos elementos criados por ele também são pouco convincentes, *“não por serem irreais, mas por não serem suficientemente irreais, suficientemente inesperados”*.

Assim, em suas cartas, as principais observações de Mário de Andrade sobre os contos do “pirotécnico aprendiz” são: o humorismo áspero; a aproximação com Kafka; a consideração de que certos elementos dos contos não são convincentes; e a denominação do gênero da ficção muriliana como “fantasia”. Duas destas observações, a segunda e a terceira, também são feitas anos mais tarde por Álvaro Lins, como vimos.

Ainda sobre as correspondências trocadas pelos dois escritores brasileiros, cabe citar aqui a carta de Murilo de 23 de julho de 1943, em que ele revela um importante aspecto na concepção que tem da escrita e da literatura:

“Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas. Uma simples carta, como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força de alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil. Construo os meus ‘casos’ em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. Daí os meus defeitos. Achando facilidade em inventar e dificuldade em escrever, cuido quase que exclusivamente da última”. (p.40)

Conceber a escrita literária como trabalho é, como se sabe, uma característica tipicamente moderna, oposta às idéias românticas de genialidade e inspiração. E, no caso do contista mineiro, o trabalho de reescrever também terá uma relação muito grande com os seus temas, conforme veremos adiante.

Assim, nesta breve leitura das correspondências trocadas entre Mário de Andrade e Murilo Rubião, encontramos já definidos vários dos principais traços do nosso autor, antes mesmo de sua estréia em livro.

A fase da crítica relativa à publicação de EXM seria, segundo Val¹⁰, marcada principalmente pela tentativa de se absorver a novidade da obra. Assim, ao invés de comentarmos cada um dos artigos desta fase, faremos um levantamento geral do que foi dito, destacando somente os principais autores – além de Lins, já examinado; e Mário de Andrade, anterior a EXM.

Em primeiro lugar, podemos observar que a originalidade de Murilo é reconhecida de forma unânime. Mas o esforço por denominar o estilo de seus contos aponta para as mais variadas direções: fantasia, prosa intimista, impressionista, supra-realista, surrealista, sobrenatural, transfiguração mítica da realidade, fantástico, insólito, maravilhoso, etc.

Neste esforço, muitas são as aproximações estabelecidas entre Murilo e outros autores, sendo todos eles estrangeiros: Virginia Woolf e James Joyce, pela renovação da escrita; Eça de Queiroz, Guy de Maupassant e Tchecov, pela modernidade do enredo e da estrutura do conto; dentre outros.

Quanto à temática da narrativa muriliana, os críticos apontam: a religiosidade, a semelhança com o mundo dos sonhos, com o inconsciente, o mito, as mais diversas formas de loucura, o sobrenatural e as alucinações causadas pelo uso de drogas; chegando a comparar suas personagens a “*figuras tranqüilas dos desenhos animados*”, por serem “*intemporais*”. Esta comparação, de Cyro Martins¹¹, poderia sugerir também uma inocência ou infantilidade no universo do autor, mas não se trata disso:

“Não se julgue, porém, que as personagens dos contos de Murilo Rubião, embora insubstanciais, são caricaturas ou marionetes, não obstante as semelhanças que as aproximam das figuras tranqüilas dos desenhos animados, tão familiares a todos nós. Apresentam-se mansamente, com um jeito de criaturas viventes, apesar de alheias à perspectiva do real, que andam acontecendo no mundo velho, à procura do novo, como o criador de todas elas. Depois é que vem o desassossego”.

O desassossego seria causado pelo rompimento da “*clausura*” da realidade cotidiana, que levaria o leitor ao “*incógnito*”. Outro aspecto interessante observado por Martins é o contraste

¹⁰ VAL op. cit. p.38

¹¹ MARTINS, Cyro. Notas de leitura: O ex-mágico. *Revista Horizonte*. Porto Alegre. 1950.

entre os “*descomedidos imprevistos de cenas, episódios e ressurreições demiúrgicas*” e o estilo do narrador que “*não se desvia nunca da mais estrita sobriedade*”.

Essa característica do narrador muriliano, igualmente observada por Sérgio Milliet¹², teria, segundo o autor do *Diário Crítico*, origem no “*medo da banalidade piegas, da confissão pessoal*”, receio comum em escritores modernos, sejam poetas ou prosadores. No caso de Murilo, a “*atitude de controle e desconfiança*” geraria seus conflitos:

“*Então sobe lentamente uma vaga de angústia, maré montante que tudo submerge e provoca acentos de um desespero tanto mais denso quanto refreado, tanto mais intenso quanto sem as válvulas de escape para as explosões líricas*”.

Embora afirme que o EXM é um livro “*desigual*”, “*hesitante na realização técnica e artística e lembrando por demais as experiências de 22*”, Milliet considera alguns contos interessantes, destacando “O ex-mágico da Taberna Minhota”, por ser “*delicioso e profundo*”. Para o ensaísta, há um sentido “*transcendente*” nessa narrativa que aponta a salvação pela “*criação da beleza desinteressada*”.

Outros contos seriam menos acessíveis, como “A casa do Girassol Vermelho”, história de um “*surrealismo quase impenetrável*”. Mas a dificuldade de interpretação representaria, ao mesmo tempo, um certo encanto. E então Milliet chega à seguinte definição do gênero muriliano:

“*São pequenos poemas em prosa às vezes, devaneios sem ligação aparente, imagens soltas cuja fluidez é quebrada de quando em quando por violentos absurdos que são como advertências de um pudor arisco contra o sentimentalismo ameaçador*”.

Neste ponto, é que entra o comentário a respeito da atitude controlada e desconfiada do narrador, ilustrada com uma breve análise de “Marina, a intangível”, em que também se faz referência à ironia de Murilo, como outra forma utilizada por ele para evitar o “*sentimentalismo ameaçador*”. Tal atitude, no entanto, não implicaria na ausência de lirismo do autor:

¹² MILLIET, Sérgio. O ex-mágico. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 03 de dez. de 1947.

“pois sua prosa é bem a de um desses sujeitos que moem o relógio do espectador dentro de um copo e, quando descobrem o recipiente, sai dele um pombo-correio com a carta da bem amada no bico”.

A mágica, porém, geraria no público as já apontadas dificuldades de compreensão e aceitação:

“Acontece que o espectador não sabe o que fazer da carta, não entende e exige, prosaicamente, de volta, o seu relógio...”

Assim, apesar de toda dificuldade de compreensão que a ficção muriliana representa em sua estréia, a crítica, no geral, é bastante favorável. Segundo Otto Maria Carpeaux, por exemplo, o surgimento do contista estaria entre os grandes acontecimentos literários que chamaram a atenção do país inteiro.¹³

Ainda sobre a primeira reação da crítica, Carlos Drummond de Andrade nos informa de que Murilo despertava um interesse generalizado, *“tanto entre os que o aceitavam e louvavam como entre os que se sentiam perplexos diante da arbitrariedade de sua imaginação”*.¹⁴

E, a julgar pelo seu belo ensaio, Drummond estaria entre os do primeiro grupo, sendo, aliás, um dos autores que melhor parece compreender a arte do conterrâneo mineiro. Considerado pelo grande poeta como o representante brasileiro da *“estética do absurdo”*, Murilo Rubião seria um escritor *“ao mesmo tempo muito simples e muito complexo”*, pela relação que se estabelece entre os vários elementos de sua narrativa:

“Seus personagens movem-se na superfície da realidade estrita, são cotidianos e reconhecíveis a uma identificação sumária, mas a todo instante, e sem aviso prévio, se evadem do quadro habitual, como que dotados de poderes ocultos, e então lhes sucedem as aventuras mais espantosas”.

¹³ CARPEAUX, Otto Maria. A civilização mineira é um fenômeno vivo. *Folha de Minas*. Belo Horizonte. 08 de fev. de 1948.

¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Estética do Absurdo*. *Estado de Minas*. Belo Horizonte. julho de 1951.

Diante disso, o narrador não perderia a compostura, e o ritmo da história continuaria “imperturbável”. Mas, ao “leitor desavisado”, a narrativa teria um efeito de mal-estar previamente preparado pelo autor, não para o seu próprio divertimento, mas porque tal sensação estaria “no cerne mesmo da vida contemporânea”.

Quanto ao contexto universal da “*estética do absurdo*”, os fundadores de sua expressão literária seriam Chamisso, Pirandello e Kafka. O primeiro – autor de “A maravilhosa história de Pedro Schlemihl”, o homem que vendeu sua própria sombra¹⁵ – é apontado como o precursor romântico da “*novelística moderna da desintegração da alma*”; e os dois últimos, como aqueles que trouxeram o “*absurdo vital*” para a ficção contemporânea, cuja principal consequência, a “*dissolução da personalidade*”, abriria as portas para “*a investigação dos seus resíduos mais ínfimos e insuspeitados*”.

A “*estética do absurdo*”, ainda segundo Drummond, transforma o caos, a indeterminação, a incoerência, a ilogicidade em materiais para a obra de arte, uma arte que “*exprime terrivelmente o nosso tempo*” e que acrescenta “*traços ao retrato do homem que nos legaram as letras clássicas e românticas*”. É neste cenário da ficção contemporânea que o grande poeta de *Nosso tempo* situa o contista estreante Murilo Rubião.

2) DA ÉPOCA COM SEUS PROBLEMAS ÀS MEMÓRIAS PÓSTUMAS

O segundo livro de Murilo, *A estrela vermelha* (1953)¹⁶ – composto por apenas quatro contos e publicado pela Editora Hipocampo, com tiragem reduzida e distribuição restrita –, acabou não tendo a mesma repercussão crítica do livro anterior. E, dos três artigos mencionados por Val¹⁷ a respeito de EV, merece destaque apenas o de Fábio Lucas, por apresentar um ponto de vista diferente sobre o contista mineiro.

Basicamente, neste ensaio de 1954, Lucas¹⁸ cobra uma postura política do escritor, considerando-o um dos representantes de uma tendência aristocrática na literatura brasileira. É nesse sentido que o crítico faz a seguinte objeção aos contos de Murilo:

“Mas lhes falta a atmosfera essencial, a presença da época com seus problemas, com seus tumultos. Falta a eles esse background que é a fermentação social. Antes, MR se inclui entre tantos outros que fazem a plenitude da arte burguesa, arte do vazio, do jogo fácil do nada, de tessitura inconseqüente”.

Parece-nos bastante pertinente a hipótese da pesquisadora da UFMG sobre os possíveis fatores que teriam influenciado a opinião de Lucas. Segundo ela, o crítico talvez tivesse uma expectativa criada a partir de um modelo das gerações de 30 e 45, cujas obras apresentam uma forte preocupação social. Mais do que isso, a sua exigência de que toda literatura fosse engajada viria de sua militância socialista. E é preciso acrescentar também uma boa dose de ingenuidade para justificar tal postura. Afinal, a ausência da “*época com seus problemas*”, em determinada narrativa, não significa necessariamente que ela esteja esvaziada de toda crítica social.

Contra esse tipo de equívoco, a observação de Drummond sobre como a “*estética do absurdo*” exprime “*terrivelmente o nosso tempo*” já seria suficiente. Mesmo assim, talvez não seja demais acrescentar aqui um comentário a respeito do brilhante ensaio de Adorno, em que o

¹⁵ GOMES, João Manuel (org.). *Contos dos homens sem sombra* (Chamisso, Hoffmann, Gogol e Andersen). Lisboa. Editorial Estampa. 1983.

¹⁶ RUBIÃO, Murilo. *A estrela vermelha*. Rio de Janeiro. Editora Hipocampo. 1953.

¹⁷ op. cit. p.39

¹⁸ LUCAS, Fábio. Murilo Rubião e a realidade menor. apud. VAL. op. cit. p.41.

pensador alemão demonstra a profunda relação que a peça *Fim de Partida*, de Beckett, tem com a história.¹⁹

Antes de Adorno, o tratamento nebuloso do tempo e do espaço, assim como a total ausência de referências a qualquer situação histórica concreta, na obra beckettiana, levava a maioria dos críticos à interpretação de que o autor irlandês estaria falando da condição humana num sentido universal, fora de todo contexto social. Algumas acusações, semelhantes à de Lucas contra Murilo, também foram feitas a Beckett.

O pensador alemão posiciona-se então contra esta tendência da crítica, pois, segundo ele, a sociedade capitalista contemporânea viveria um momento histórico tão irracional, em meio aos horrores da Segunda Guerra, que a cultura ocidental estaria completamente ameaçada. No teatro, o autor de *Esperando Godot* retrataria o declínio da racionalidade, através da falta de sentido que se apresenta em todos os níveis de composição do drama, sendo fundamental, dentre outras coisas, a implosão das noções clássicas de espaço, tempo e identidade das personagens.

A tradição do pensamento ocidental expressaria assim sua falência, de forma mais profunda do que através de qualquer tipo de discurso organizado racionalmente e direcionado contra determinada ideologia. Não por acaso – e, mais uma vez, guardadas as devidas proporções –, a obra de Murilo também transgride as mesmas noções de verossimilhança literária, como veremos ao descrever os acontecimentos fantásticos dos *Contos Reunidos*.

Mas, por ora, nem precisamos nos deter mais neste ponto, pois a crítica brasileira logo irá destacar o conteúdo social da obra muriliana. E o próprio Lucas²⁰, anos mais tarde, acaba reconhecendo o seu valor:

“O início da renovação do conto brasileiro pode ser marcado com a obra *O Ex-mágico* (Rio, 1945) [sic.], de Murilo Rubião, autor de um estilo elevadamente simbólico e referencial, que projetou ao plano plurivalente da linguagem, uma supra-realidade densa, maravilhosa, levemente irônica”. (p.40)

¹⁹ Trata-se do ensaio *Trying to understand End Game*: (ADORNO, Theodor. W. Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981.).

²⁰ LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1970.

Assim, independentemente do engajamento social que teria cobrado do escritor num primeiro momento, Lucas acaba compreendendo a importância da obra muriliana para a nossa literatura.

Doze anos depois de EV, surge o terceiro livro de Murilo, *Os dragões e outros contos* (1965)²¹, apresentando dezesseis trabalhos reescritos e apenas quatro inéditos. O volume, publicado pela Editora Movimento-Perspectiva, órgão da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, é submetido, segundo Val, a uma “*comissão julgadora*” de um determinado projeto e, aprovado, recebe o “*apoio direto do Governador do Estado*”.

Explorando habilmente o episódio, Alexandre Eulálio²² o relaciona com um dos aspectos temáticos da própria obra:

“Apesar de ser uma edição da Imprensa Oficial de Belo Horizonte, talvez consiga atravessar a clandestinidade que, quase sem exceção, assassina as edições da província pelas suas virtudes evidentes. Aliás, conseguindo conciliar dragões com tipografia estadual, pode ser que o autor consiga mais milagres além desse fundir insólito de cotidiano e fantástico, matéria da mesma memória em diferentes dosagens”.

Com seu texto repleto de metáforas e trocadilhos, o que muitas vezes chega a torná-lo obscuro, Eulálio vai apontando uma porção de traços relevantes em OD. É assim, por exemplo, que observa a tendência ao sofrimento contido e resignado das personagens:

“Os dragões de Murilo Rubião pertencem a uma zoologia doméstica e conformada. Se nem por isso ela é menos atroz, os bichos do escritor mineiro sofrem recolhidamente a própria monstruosidade. Cientes de que, afinal, seu reino não é deste mundo, a eles parece que mais vale calar a própria mágoa, do que amolar à toa o vizinho com lamentações inúteis”.

²¹ Rubião, Murilo. *Os dragões e outros contos*. Belo Horizonte. Editora Movimento-Perspectiva. 1965.

²² (EULÁLIO, Alexandre. Matéria e memória: Animais de estimação. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 de ago. de 1965.); ensaio republicado em: (–). *Livro involuntário: literatura, história, matéria e modernidade*. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ. 1993. pp. 99-101).

Concentrando-se inicialmente na “zoologia” do autor, o crítico levanta a hipótese de que a ficção analisada seja uma espécie de fábula. Mas essa possibilidade é logo descartada, com o exemplo de “D. José não era”, em que a mesma pergunta é feita no interior da própria história, e a resposta do narrador é negativa. De fato, sendo “*uma das melhores páginas*” de Murilo, a narrativa em questão é uma espécie de anti-fábula, como procuraremos mostrar em nossas análises.

Outro motivo que, segundo o ensaísta, afasta a obra muriliana do gênero de Esopo é o “*excesso de citações da Bíblia*”, nas epígrafes organizadas sistematicamente pelo escritor mineiro. Aliás, a interpretação das epígrafes, cuja existência é mencionada pela primeira vez no presente capítulo, será central para o desenvolvimento de dois dos principais trabalhos desenvolvidos pela crítica.

Na sequência do artigo, Eulálio aponta ainda a relação entre o tema da metamorfose e o “*desencontro do homem com seu espelho interior*”: “*Proteu, que de tanto se transformar, já perdeu toda a memória da perspectiva pessoal*”.

Tal comentário ilustraria perfeitamente o conto “Teleco, o coelhinho”. Mas, da maneira como se apresenta, acaba se estendendo à obra de Murilo como um todo, o que não deixa de ser adequado, pois a metamorfose é uma constante no universo do autor. Este e outros temas freqüentemente retomados pelo contista funcionariam, conforme o ensaísta, como “*arquétipos das histórias que são sempre as mesmas*”. E a correspondência entre o processo de composição das histórias e o tema da metamorfose também será aprofundada mais adiante.

Ainda sobre o artigo de Eulálio, cabe citar o seguinte comentário sobre a linguagem muriliana:

“*Colocando em questão a própria univocidade vocabular e conceitual, acaba por desmembrar o raciocínio lógico com o mesmo furor frio do menino que destroça um inseto – primeiro uma asa, depois uma pata, depois uma antena – até que o raciocínio ‘roto, baço, vil’ sucumbe de vez*”.

Exemplificando a ação de “*desmembrar o raciocínio*” – descrita acima através de uma operação ao mesmo tempo científica e anti-racional –, o crítico menciona “O pirotécnico

Zacarias”, “Marina, a intangível”, “O homem do boné cinzento” e “Mariazinha”. Por fim, citando mais alguns dos contos do escritor mineiro, declara que eles teriam enriquecido a nossa literatura, “*com a sua meditação alegórica sobre os problemas do nosso tempo*”.

Com um estilo oposto ao de Eulálio, em linguagem clara direcionada a professores de 2º grau, mas sem subestimar a capacidade de compreensão do público – o que é de praxe, nos dias de hoje –, Nelly Novaes Coelho²³ apresenta o terceiro livro de Murilo, como sugestão de leitura para os alunos do colegial.

Referindo-se de passagem aos seus livros anteriores, a ensaísta acaba revelando o quanto o contista ainda era desconhecido no país, apesar da repercussão que EXM tivera no meio literário. Isso porque, segundo ela, só em 1965, com OD, é que o público não-mineiro entraria em contato com o trabalho do escritor.

Aparentemente fácil – pela presença de certos elementos comuns ao universo infantil, como os animais que falam, e pela linguagem “*despojada, concisa e prosaica*” –, a literatura de Murilo iria envolvendo o espírito do leitor com uma certa “*estranheza*”, que o faria perceber a presença de um outro sentido no texto:

“Sem dúvida, a mescla do real cotidiano ao fantástico (que é a constante destes contos), apresentada de maneira tão direta, simples e objetiva, é o primeiro elemento a arrancar o leitor de sua acomodada visão normal para atirá-lo em seguida, a um insólito mundo, com todas as características aparentes daquele tão seu conhecido, no dia-a-dia”. (p. 525)

A reflexão a respeito deste mundo fictício – semelhante ao nosso mundo cotidiano, ao mesmo tempo em que se revela tão absurdo – traria a incerteza sobre aquilo que costumamos considerar verdadeiro, normal, aceitável. Assim, “*imersão na simbologia*” dos contos, “*compartilhando do desespero agônico*” das personagens, “*mergulhando na atmosfera kafkiana*” da obra de Murilo, o leitor ficaria com “*a opressora consciência de que por trás das palavras,*

²³ COELHO, Nelly Novaes. Os dragões e outros contos. In: —. *O ensino da literatura* (sugestões metodológicas para o curso secundário e normal). São Paulo. F.T.D. 1966.

gestos ou acontecimentos mais comuns existe um mundo onde nada é certo, onde nada oferece uma base que sirva de apoio”.

Dessa impressão criada sobre o leitor, a ensaísta deduz a concepção de mundo que estaria por trás da obra, desenvolvendo a idéia apenas apontada por Álvaro Lins. É nesse sentido que Coelho declara sentir, pela leitura dos contos murilianos, *“a presença de um Autor, convencido da natureza incerta do universo e da precariedade da razão humana, na aferição da verdade das coisas”.*

A expressão dessa incerteza seria tão intensa que chegaria a abalar a nossa convicção de *“sermos seres absolutamente reais”.* Haveria, portanto, um *“ceticismo fundamental”*, alimentando a criação literária:

“Ceticismo que brota de quem não crê na verdade aparente das coisas; não crê na possibilidade de comunicação e amor entre os seres humanos ou não crê na possível realização integral do indivíduo”. (p.527)

Estaríamos, assim, diante de um mundo *“excessivamente real e lógico, porém despido de sentido”*, cabendo a seus habitantes, criaturas condenadas à vida, aceitar com humildade ou revolta a incapacidade de compreender a própria existência. Mas a condenação muriliana seria diferente da de Kafka, pois, no primeiro caso, haveria um sentido de eternidade, em conflito com a *“dissolução da personalidade”* e a *“anulação do mundo real”*; enquanto, no segundo, o sentido seria o da *“destruição total do homem”*, da sua *“anulação mais absoluta”*.

Com relação à idéia da eternidade nos contos do escritor mineiro, Coelho acrescenta que, de um total de vinte narrativas de OD, quinze delas sugerem uma repetição infinita da situação central, o que tornaria as perspectivas ainda mais terríveis²⁴:

“Ora, está mais do que evidente que, estabelecendo, como coordenadas básicas da existência humana, a mentira e o equívoco do mundo real e a impossibilidade de realização integral do ser humano, condená-lo a uma eterna repetição sem horizontes é a mais terrível das perspectivas”. (p.529)

²⁴ Anos depois, como veremos, a idéia da repetição infinita será retomada por Schwartz. Em nosso trabalho, procuraremos destacar também os casos de exceção, uma vez que eles nos parecem enriquecer a obra muriliana como um todo.

Em outro artigo de Coelho, que comentaremos adiante, a autora aprofundará a discussão sobre a relação entre o ceticismo de nosso autor e o pensamento do século XX, limitando-se, por ora, à seguinte declaração:

“A sensação de mal estar que ele [o contista] desperta no leitor é a mesma que, no fundo, provém da nossa insegurança psicológica frente a um universo que nos oferece muito mais problemas do que soluções...” (p.530).

Outra ensaísta que menciona a “*concepção de mundo*” de Murilo como princípio explicativo de sua “*concepção artística*” é Eliane Zagury.²⁵ Coincidentemente, ela inicia seu texto pelo primeiro ponto tratado no artigo de Álvaro Lins, mencionando a unidade da obra analisada. Para mostrar esta unidade, Zagury observa que toda a obra poderia ser precedida por uma única epígrafe:

“Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra”. (Jeremias, V, 30)

Tal epígrafe, que abre OD, bíblica como as que iniciam cada um dos contos, revelaria que “*todo o livro está sob o signo do espanto e da estranheza*”. Apontada então a unidade, a ensaísta apresenta sua hipótese sobre a concepção de mundo que geraria esta obra:

“Quer-me parecer que o ponto central da temática é a religiosidade do autor que desencadeia apocalipticamente uma cosmovisão absurda”. (p.28).

Seria possível, inclusive, estabelecer o seguinte “*esquema*”, para explicar a gênese das narrativas murilianas:

²⁵ ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo. In: —. *As palavras e os ecos*. Rio de Janeiro. Vozes. 1971.

“constatada determinada relação absurda na vida, cria-se uma situação absurda simbólica (a situação ficcional) que desencadeia uma série de absurdos técnicos (ou de efeito literário) que se desenvolvem até o absurdo final (a solução ficcional) que traz o leitor de volta para o tema, fechando o ciclo”. (p.29)

Assim, os temas abordados por Murilo poderiam ser divididos em: “*vida-morte*”; “*indivíduo-sociedade*” e “*amor-incomunicabilidade*”. E a partir desta classificação, Zagury vai apresentando uma série de análises dos vários contos de OD, deixando de mencionar apenas quatro, dos vinte que compõem o livro. Muitas das narrativas, no entanto, são apenas citadas de passagem, nem chegando a ser propriamente analisadas. Além disso, algumas das análises são reduzidas a pouco mais que uma mera tradução de símbolos.

É o que ocorre com “A lua”, por exemplo, narrativa sobre a qual a autora faz certas afirmações categóricas e ao mesmo tempo discutíveis, como a seguinte:

“O aspecto religioso está claro no nome e na caracterização da vítima: Cris, ‘um rosto infantil. Os olhos azuis, o sorriso de massa’ ”. (p.29)

A associação do nome *Cris* com a figura de Cristo pode até ser procedente, mas não parece nada claro que a caracterização “*um rosto infantil*”, “*os olhos azuis*” e, menos ainda, “*o sorriso de massa*” confirme o “*aspecto religioso*”. Talvez a ensaísta tenha uma interpretação interessante sobre o conto, mas fica a impressão de que não a desenvolveu satisfatoriamente neste artigo de apenas oito páginas, em que procura explicar o sentido de mais de quinze narrativas.

Desse modo, o leitor pode não se convencer de que o sentido apontado seja o mais interessante, dentre outros igualmente possíveis. E a interpretação de Zagury acaba parecendo arbitrária e restritiva, pois ela procura apresentar sua leitura de mão única, com uma exatidão que não existe no texto.

Quem lê “A lua”, para continuarmos no mesmo exemplo, há de concordar que é justamente a indeterminação do conto que produz sua beleza, como se o seu sentido fosse apenas sugerido ou sutilmente iluminado pelo próprio astro celeste. Não por acaso, a história se inicia pela ausência de clareza no ambiente que, por sua vez, influi sobre a atitude do personagem-narrador:

“Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios”.

Zagury, porém, prefere a clareza indubitável de sua interpretação, chegando a reduzir a leitura deste conto a fórmulas matemáticas, como se pode notar:

“A narração da morte simboliza plasticamente valores éticos consagrados na tradição cultural e literária: lua = morte e luminosidade = santidade”. (p.29)

Buscando amenizar a exatidão do sinal de igualdade, a autora acrescenta que *“estes elementos aparecem de forma surrealista, numa atmosfera Lorca-Buñueliana”*. Sua observação, no entanto, não chega a desfazer a redução simbólica que ela mesma acabara de propor.

Mas não se trata aqui de rejeitar tudo o que foi dito neste artigo, pois a hipótese inicial de Zagury parece-nos coerente, assim como a eleição das *“dicotomias essenciais do homem”*, como pontos de partida para a análise das narrativas de Murilo.

Além disso, há comentários interessantes a respeito de alguns dos contos do autor. A percepção de que o ex-mágico *“só consegue se relacionar com os outros em termos de artista e platéia”*, por exemplo, ilustra muito bem a dicotomia *“indivíduo-sociedade”* estabelecida pela ensaísta. E também é muito interessante a sua observação sobre a inversão do tema em *“Os dragões”*: a mesma *“rejeição da individualidade”*, vista agora pela perspectiva da sociedade e não mais do indivíduo.

Destaque maior merece a semelhança apontada entre *“O pirotécnico Zacarias”* e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: *“também uma narrativa em primeira pessoa, de um morto que continua a agir e a pensar”*. Isso porque a influência de Machado sobre Murilo é outro dos aspectos freqüentemente mencionados pela crítica, o que, aliás, merece um comentário à parte. Sendo assim, apesar de suas análises apressadas, Zagury tem, dentre os seus méritos, o de ser uma das primeiras a apontar essa importante influência na obra muriliana.

A admiração de Murilo por Machado é hoje bastante conhecida. Inclusive, as notas biográficas do contista mineiro citam o fato de ele ter lido as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “vinte e uma vezes, fazendo anotações”. Consta também que Murilo chegou a considerar o autor como “o maior de todos, principalmente na concepção do amor”.²⁶

A esse respeito, aliás, cabe observar que a única epígrafe não bíblica na obra muriliana é a famosa declaração de Brás Cubas sobre um de seus casos amorosos:

“Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”.

(Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*).²⁷

Nada disso, contudo, comprova a influência da obra machadiana sobre a do escritor mineiro, uma vez que a admiração pelo autor de *Dom Casmurro* é praticamente unânime em nossas letras, o que não necessariamente significa que todos os seus admiradores o adotem como modelo de inspiração. Sendo assim, para tratarmos dessa questão, não poderíamos deixar de examinar aqui o artigo de Rui Mourão, sobre Murilo, cujo título é justamente “Um discípulo de Machado”.²⁸

Segundo o crítico, é com a leitura do grande escritor fluminense que o futuro autor de *O ex-mágico* vislumbra as “possibilidades daquilo que viria a criar”. E a “centelha” desencadeadora do processo de influência seria a “sandice” do mundo machadiano, presente, por exemplo: no capítulo “O delírio”, das *Memórias Póstumas*; na “descrição da psicose progressiva” de *Quincas Borba*, em romance homônimo; e em toda a novela *O alienista*.

Em seguida, Mourão observa a semelhança, já apontada por Zagury, entre “O pirotécnico Zacarias” e a história de Brás Cubas. A semelhança seria tão grande que, à primeira vista, o conto de Murilo poderia até ser considerado “um esforço de miniaturista que desejasse trabalhar sobre o romance”. E o crítico então nos coloca a seguinte pergunta:

²⁶ (PEREZ, Renard. A trajetória de um escritor. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.) e (CANÇADO, José Maria. A luz furtiva de Murilo Rubião. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.)

²⁷ Epígrafe do conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”: (In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo. Editora Ática. 1998.).

²⁸ Publicado pela primeira vez como: (MOURÃO, Rui. O pirotécnico Zacarias. *Colóquio / Letras* nº 25. Lisboa, maio de 1975). Comentamos aqui uma versão ampliada: (—, Um discípulo de Machado. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 21 de fev. de 1987.).

“Quem não se lembrará das considerações iniciais do narrador-defunto Brás Cubas, no Pórtico do seu livro, ao ler as considerações iniciais do narrador-defunto Zacarias, na abertura do seu relato?”

De fato, ao lermos a história do pirotécnico, não é difícil lembrarmos do romance machadiano. A diferença entre Brás Cubas e Zacarias seria a de que a personagem de Machado se apresenta como *“testemunha entre os vivos, na condição de fantasma imperceptível aos olhares terrenos”*, enquanto Zacarias permanece como *“fantasma perceptível”* aos mortais.

Ambos, no entanto, depois de descreverem suas situações esdrúxulas, passariam a relatar o próprio óbito, merecendo destaque a presença comum do delírio que precede a morte nas duas narrativas. Na seqüência, haveria uma regressão temporal, situando os dois protagonistas em *“recuada idade juvenil”*. E outra semelhança seria o sarcasmo com que as personagens examinam as suas condições de *“corpo-trambolho a constituir problema para os que dele precisam se livrar o mais expeditamente possível”*.

Além disso, ainda segundo o ensaísta, mais dois paralelos poderiam ser traçados aqui. O primeiro, entre: a) o necrológio idealizado por Brás Cubas, a ser escrito pelo amigo da *Gazeta*; e b) o texto sobre o próprio falecimento, que o pirotécnico imagina no *“principal matutino da cidade”*. E o segundo, entre: a) a descrição exageradamente irônica da *“natureza inteira, de tempo nublado, chorando pelo defunto”* machadiano; e b) o *“deflagar de fogos de artifícios”*, na morte de Zacarias.

Apontadas tais semelhanças, Mourão propõe uma nova análise de outras duas narrativas dos mesmos escritores, mas ela não se sustenta tanto quanto no caso anterior. Assim, segundo o crítico, o conto *“A noiva da casa azul”*, a começar pelo título, já lembraria a Casa Verde da novela *O alienista*. Ele observa também que, em ambos os casos, o tema seria o da *“fragilidade da consciência”*. E, depois de apresentar um resumo do conto de Murilo, conclui que, *“como Simão Bacamarte”*, o protagonista de *“A noiva da casa azul”*:

“se vê de repente refletido naquele espelho de mil refrações que é a realidade e acaba compreendendo que a razão da razão é a desrazão, de sorte que, se alguém surge desejando levar muito a sério o bom senso, é que este já lhe faltou de todo”.

O comentário acima talvez seja aceitável para Simão Bacamarte, mas é bastante questionável para a personagem de Murilo, uma vez que a “*fragilidade de sua consciência*” não o leva a compreender nada com tamanha clareza.²⁹

Para comprovarmos nossas objeções, é preciso relembrar minimamente a história de “A noiva da casa azul”. O conto começa com um narrador-protagonista que volta a Juparassu, a cidade de sua infância. Ele planeja encontrar-se com a namorada e propor-lhe o noivado. Aos poucos, acaba descobrindo que Juparassu não existe mais, que sua namorada teria morrido e que ele próprio fora levado para Minas com a saúde precária.

Assim, a consciência que o narrador tem inicialmente dos fatos choca-se contra os acontecimentos que se seguem. E o relato termina com o narrador-protagonista no calor do conflito entre aquilo que, até então, julgava real e a nova visão da realidade que lhe veio sendo revelada aos poucos. Ele simplesmente grita desesperado o nome da namorada e corre “*desvairado*”.

Desse modo, se alguém compreende que a “*razão da razão é a desrazão*”, nesse caso, não se trata da personagem, mas de um leitor – ou de um crítico – que muito racionalmente interprete a “moral da história”. Isso porque, em “A noiva da casa azul”, embora a loucura esteja presente na maneira incongruente com que os fatos são apresentados, ela não chega a ser conscientemente assumida pelo protagonista, como ocorre em *O alienista*.

Portanto, nessa segunda análise comparada, o paralelo não funciona tanto quanto no caso anterior. Parece-nos bastante provável que o contista mineiro tenha se inspirado na história de Brás Cubas para escrever o conto do seu finado artista pirotécnico, mas seria de se espantar que existissem mais exemplos de semelhanças tão grandes entre outras duas narrativas dos mesmos autores. Caso contrário, a originalidade de Murilo, apontada por diversos críticos, é que poderia ser colocada em questão.

Mas, dando seqüência ao artigo de Mourão, além das análises de narrativas específicas, ele aponta ainda uma semelhança no aspecto geral das obras dos dois escritores: o contraste entre a linguagem “*policlada, disciplinada, despojada – rigorosamente enquadrada na lógica*

²⁹ Val também observa a incompatibilidade dessa segunda análise comparada de Mourão, mas as objeções da pesquisadora mineira apontam para uma direção muito diferente das nossas. (VAL. op. cit. p. 44).

gramatical mais cristalina” e a temática, baseada em “*uma invenção de mundo fantasista, alucinada e ingovernável*”.

A “*invenção de mundo fantasista*”, de fato, é um dos traços definidores da ficção muriliana, como viemos observando desde as cartas de Mário de Andrade. Mas, no mundo de Machado, o tema da fantasia “*alucinada e ingovernável*”, mesmo estando presente em algumas de suas páginas, não parece tão central assim como na obra de Murilo. Quanto à linguagem “*policuada, disciplinada, despojada*”, ela talvez represente uma das maiores influências machadianas sobre o escritor mineiro. E, se acrescentarmos aqui uma nota a respeito da ironia, como característica marcante de ambos os narradores, os aspectos mais inquestionáveis dessa influência estarão enumerados.

Desse modo, embora Mourão observe com lente de aumento alguns pontos de contato entre os autores analisados, o valor de seu ensaio é indiscutível, por comprovar uma importante filiação de Murilo e apontar uma direção para futuras investigações da crítica. Aliás, só a análise de “O pirotécnico Zacarias”, em comparação com as *Memórias Póstumas*, já justificaria o artigo.³⁰

Por fim, Mourão ainda observa que a relação entre a lógica – expressa pela linguagem precisa de Murilo – e a “*temática alucinada*” reflete-se sobre o próprio enredo do conto “O ex-mágico da Taverna Minhota”, em que a banalidade cotidiana se mistura à magia:

“O personagem, de repente, passa a ver a cotidianidade de sua vida sendo invadida pelo desvario dos poderes mágicos, e quando se acomoda ao novo estado de coisas e acredita que a sua realidade é aquela, de uma hora para outra percebe que a banalidade e a mesmice de novo já se encontram entronadas em sua existência”.

Este belo conto de nosso autor – cujo nome dá título ao seu livro de estréia, servindo de mote para Álvaro Lins lhe fazer suas objeções – servirá também, como veremos logo a seguir, para ilustrar um argumento contrário às objeções de Lins, em um dos mais célebres ensaios da crítica muriliana.

³⁰ Voltaremos aos dois contos de Murilo mencionados aqui, quando tratarmos do fantástico das transgressões lógicas.

3) DO MÁGICO DESENCANTADO AO CONVIDADO INEXISTENTE

Em 1974, são lançados mais dois livros de Murilo Rubião: *O pirotécnico Zacarias*, em outubro; e *O convidado*, em dezembro.³¹ O primeiro é uma coletânea de oito contos já publicados anteriormente. Mas nunca é demais lembrar que, a cada nova publicação, o autor reescreve seus trabalhos. O segundo livro, por sua vez, traz somente narrativas inéditas, num total de nove.

OPZ inaugura uma fase de grande divulgação da obra muriliana, como nos explica Val. Segundo ela, os dois motivos principais seriam: um projeto editorial da Ática, que escolhe o nome do escritor mineiro, como o primeiro para uma coleção de livros paradidáticos; e a inclusão do quarto livro de Murilo na lista dos vestibulares da UFMG e da PUC-MG.³²

Na época, houve uma certa polêmica sobre se essa popularização seria favorável ao autor, por aumentar sua divulgação entre o público juvenil; ou desfavorável, pela banalização característica a que se costumam sujeitar os textos literários, nos métodos de ensino de cursos pré-vestibulares.

De qualquer forma, o que nos importa aqui é que a publicação em larga escala possibilitou um acesso maior à obra de Murilo e que isso teve conseqüências na crítica literária. Não por acaso, um dos mais importantes ensaios a respeito do escritor – “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, de Davi Arrigucci Jr.³³ – foi publicado pela primeira vez justamente como introdução a OPZ, o que reflete a qualidade do projeto editorial.

O primeiro grande mérito de Arrigucci é o de retomar o artigo de Álvaro Lins, aprofundando e reformulando algumas questões que haviam sido levantadas no primeiro estudo aqui analisado. É assim que o prefácio de OPZ se inicia pela recordação de que Lins teria observado: por um lado, a originalidade de Murilo no contexto da literatura brasileira; e por outro, as “*imperfeições que minavam a realização plena do escritor*”.

Arrigucci então confirma a originalidade do contista, através de um breve e preciso exame da tradição literária no país. Assim, segundo o crítico, a narrativa fantástica de Murilo seria “*duplamente insólita*”, se “*pensada contra o quadro geral de uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, escassa em jogos de imaginação*”.

³¹ (RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Editora Ática. 1974.) e (–. *O convidado*. São Paulo. Editora Quíron. 1974.)

³² VAL. Op. cit. p. 58.

Na literatura hispano-americana, o fantástico de Borges, Cortázar e Felisberto Hernández, dentre outros, teria encontrado uma forte tradição do gênero em obras como as de Horácio Quiroga, Leopoldo Lugones e mesmo em realizações anteriores. No Brasil, pelo contrário, haveria apenas alguns exemplos isolados de uma ou outra narrativa do gênero, que se contariam “*nos dedos*”, em autores como Aluísio Azevedo, Afonso Arinos e Monteiro Lobato, todos eles muito distantes da “*concepção moderna do fantástico*”.

Depois disso, em nosso país, o “*vôo imaginativo do modernismo*” teria apontado para outras direções, como nos casos do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e das experiências estilísticas de Oswald de Andrade. Por fim, a exploração do imaginário em Guimarães Rosa também teria representado uma tendência diversa do fantástico moderno. Desse modo, o quadro geral da literatura brasileira confirmaria o nome de Murilo Rubião como o “*precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real*”. E assim, a originalidade do autor, tantas vezes apontada pela crítica, adquire uma base histórica.

Mas, antes de prosseguirmos com o ensaio de Arrigucci, é necessário abrir-se aqui um parêntese, para comentarmos um episódio recente, diretamente relacionado com a posição de Murilo como o precursor do fantástico no país. Isso porque, em outubro de 2000 – pouco antes do relançamento do romance *O agressor* (1943), de Rosário Fusco (1910-1977) –, o escritor e crítico Nelson de Oliveira³⁴ declara:

“*Mesmo que não tivesse escrito mais nada, Fusco teria de ser creditado entre os fundadores da literatura fantástica brasileira, por ter atuado antes mesmo de Murilo Rubião e José J. Veiga*”.

Em outro artigo, comentando o livro já relançado, Oliveira³⁵ acrescenta:

³³ ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. Rio de Janeiro. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Ática. 1974.

³⁴ (OLIVEIRA, Nelson. Três escritores de gênio que o Brasil está desprezando. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07 de outubro de 2000.); os outros dois escritores destacados neste artigo são Ulicon Pereira e José Agrippino de Paula.

³⁵ –. Primeiro romance de Rosário Fusco volta às livrarias. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 31 de dezembro de 2000.

“Trata-se, para ser mais exato, do fantástico claustrofóbico de Franz Kafka e Dino Buzzatti. O agressor foi publicado quatro anos antes d’O ex-mágico (1947), de Murilo Rubião, e dezesseis antes d’Os cavalinhos de Platiplanto (1959), de José J. Veiga, marcos do gênero em língua portuguesa”.

E Lêdo Ivo³⁶ diria, a respeito do mesmo livro de Fusco, que se trata do *“primeiro romance brasileiro kafkiano, a primeira obra que, em língua portuguesa, abriga e consagra o estatuto do absurdo do mundo e da vida humana”.*

Voltando, porém, a uma época muito próxima à da primeira publicação de *O agressor*, contamos com a opinião de Antonio Candido³⁷, que classifica o romance de *“surrealista”*, considerando-o nada mais que um exercício de composição literária:

“Exercício feito com inteligência e com engenho, que nos prende pela sua qualidade superior, mas exercício, variação que não se apresenta integrada na nossa experiência brasileira: superafetação, numa palavra”. (p.112)

Devendo muito a *O processo*, de Kafka, o romance de Fusco seria, ainda segundo Candido, uma tentativa de *“transplantar a planta estrangeira para a terra pátria”*, o que corresponderia a uma mera adoção de valores literários estrangeiros, sem a devida assimilação. E, por esse motivo, *O agressor* poderia ser considerado uma *“obra desligada do seu meio próximo”*.

Quanto a Murilo Rubião, Candido³⁸ considera, em outro artigo, que o contista mineiro teria instaurado, no Brasil, a *“ficção do insólito absurdo”*, propondo, na contra-mão do realismo social, *“um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram”*.

Assim, se aceitássemos as colocações de Antonio Candido, a questão estaria resolvida. Mas, para que não se cometa nenhuma injustiça contra Rosário Fusco – o polêmico intelectual modernista de Cataguases, esquecido por tanto tempo pela nossa história literária –, primeiro é preciso dizer que não há o menor consenso quanto à classificação de seu romance como

³⁶ IVO, Lêdo. O agressor Rosário Fusco: *enfant terrible* do modernismo, fundador do grupo “Os verdes”, tem obra reeditada. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2000.

³⁷ CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In:—. *Brigada ligeira e outros escritos*. Rio de Janeiro. Martins. 19—.

³⁸ —. A nova narrativa. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo. Ática. 1989.

surrealista. Para José Paulo Paes³⁹, por exemplo, nem seria possível falar sobre esse movimento na literatura do país:

“Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve”. (p.99)

E, referindo-se ao artigo de Candido, Paes considera que, no caso de *O agressor*, *“tampouco se poderia falar rigorosamente de surrealismo”*, embora o crítico não apresente outra denominação para o gênero a que pertenceria o livro de Fusco.

Já com relação às limitações apontadas por Candido, uma informação de Ivo⁴⁰ confirma que se trate mesmo de uma tentativa de transplantação de Kafka para o cenário brasileiro:

“Foi o mineiro Rosário Fusco quem introduziu Franz Kafka na criação literária brasileira. Numa viagem à Argentina, no início da década de 40, ele descobriu, em uma livraria de Buenos Aires, as traduções espanholas de A metamorfose e O processo, que naquela época se infiltravam subterraneamente no cenário cultural do Ocidente”.

Assim, independentemente de classificações de gênero, podemos perceber desde já algumas diferenças entre os dois autores mineiros. Enquanto Murilo aproximou-se da concepção artística do escritor tcheco, sem ter a intenção de fazê-lo – pois, segundo ele, só teria entrado em contato com a obra de Kafka, depois de ter escrito a maior parte dos contos de EXM⁴¹ –, Fusco descobre a obra kafkiana e busca transplantá-la intencionalmente no país. Outra diferença é que Murilo se dedica exclusivamente ao gênero fantástico e publica somente contos, enquanto o modernista de Cataguases chega a publicar vários livros de poesia e crítica, além de peças teatrais e romances.

Quanto à importância de cada um para a história da nossa literatura, a de Murilo é amplamente reconhecida pela crítica; e a de Fusco, se de fato é relevante, ainda espera pelo devido reconhecimento. Também é preciso dizer que, embora *O agressor* tenha surgido quatro

³⁹ PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: –. *Gregos e baianos*. São Paulo. Brasiliense. 1985.

⁴⁰ op. cit.

⁴¹ cf. (PONCE, J.A. de Granville. O fantástico Murilo Rubião (entrevista). In: RUBIÃO, Murilo. O pirotécnico Zacarias. 13ª edição. São Paulo. Ática. 1988.)

anos antes de EXM, sabemos que o livro de estréia de Murilo vinha sendo lapidado pelo menos desde 1943, ano em que alguns dos contos do volume já são publicados em jornais e revistas.⁴²

Nenhuma dessas diferenças, porém, chega a desmerecer qualquer um dos dois autores, pois, antes de tudo, é a qualidade de seus textos que deve ser analisada. No presente trabalho, cabe-nos contribuir especificamente para o estudo da obra muriliana. Quanto ao caso de Rosário Fusco, achamos justo mencioná-lo aqui, mesmo que superficialmente, uma vez que não há a possibilidade prática de um aprofundamento no exame de sua obra.

De qualquer modo, não nos parece que a redescoberta de *O agressor* possa diminuir, em qualquer aspecto, a originalidade e a expressividade de Murilo Rubião. Afinal, parece não restar dúvida de que o autor de EXM seja um dos precursores de um gênero literário até então pouco explorado no Brasil. E, caso a qualidade do romance de Fusco venha a ser confirmada pelo tempo, o seu mérito, a nosso ver, em nada diminuiria o valor da obra muriliana.

Feito este parêntese, podemos prosseguir com a análise do prefácio de OPZ. Havíamos parado no ponto em que o crítico confirma a originalidade do escritor mineiro, através de um breve levantamento da tradição literária brasileira.

Em seguida, lembrando mais uma vez o ensaio de Álvaro Lins, Arrigucci retoma a aproximação feita entre Murilo e Kafka, em função de ambos compartilharem a “*construção lógica do absurdo*”. Segundo ele, seria justamente a partir dessa aproximação que Lins teria começado a fazer suas objeções ao trabalho de Murilo.

Referindo-se então ao estudo de Sartre⁴³, em que o filósofo elabora uma teoria sobre o fantástico moderno, Arrigucci chama a atenção para o fato de que “*mesmo um escritor como Blanchot*” acaba sendo diminuído, quando comparado a Kafka. Por isso, a obra muriliana deveria ser examinada, deixando-se de lado as “*comparações massacrantes*”.

O crítico nos lembra ainda de que Lins teria apontado, em síntese, “*uma espécie de impotência da mágica do nosso artista, que não consegue realizar completamente a alquimia transfiguradora do real*”. E ele então reformula a questão, nos seguintes termos:

⁴² SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do urobore*. São Paulo. Editora Ática. 1981.

⁴³ SARTRE, Jean-Paul. Aminadab o do lo fantástico considerado como un lenguaje. In: -. *Escritos sobre literatura*, 1. traducción de Luis Echávarri. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Losada. 1985.

“Ora, no conto ‘O ex-mágico da Taberna Minhota’, um dos aspectos temáticos centrais é exatamente esse: o sentimento de impotência que experimenta um mágico desencantado por ‘não ter realizado todo um mundo mágico’, antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia”.

Assim, a objeção de Lins estaria *“contida no próprio texto”*, sendo tema da narrativa, o que possibilita uma leitura metalingüística, uma vez que o discurso se volta para o *“problema de sua própria estruturação”*. Desse modo, a obra revelaria *“uma consciência lúcida quanto às dificuldades e, no limite, quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa”*.

Essa consciência, sendo uma das características definidoras da modernidade literária, estaria presente também no tema de várias outras narrativas murilianas como, por exemplo, em *“Marina, a intangível”* e *“O edifício”*. E o tratamento temático da impotência criadora manifestaria, portanto, *“para além das deficiências, uma originalidade mais funda”*.

Relacionada à consciência dos limites da palavra, teríamos a busca da perfeição, através da *“reelaboração insistente dos mesmos contos”*. Assim, o processo de composição dos textos – que nunca adquirem uma forma fixa – encontraria correspondência na metamorfose, *“um dos temas obsessivos desse contista sempre insatisfeito”*.

Para o ensaísta, as *“variantes estilísticas”* resultantes da reescrita interessam menos do que o ato em si, pois as modificações não apresentariam *“nada de substancialmente novo”*. Mas é importante observar que, se compararmos as várias versões de uma mesma narrativa de Murilo, perceberemos que a sua reelaboração não é tão estéril quanto o considera Arrigucci. Gregolin, por exemplo, busca mostrar como as transformações sucessivas de alguns dos contos murilianos obedecem a uma determinada intenção artística clara.⁴⁴

De qualquer modo, a observação de Gregolin, mesmo destacando um aspecto deixado de lado por Arrigucci, não chega a invalidar a relação estabelecida pelo crítico entre o tema da metamorfose e o processo de composição da narrativa. Na sequência do seu ensaio, ele então considera a metamorfose como uma *“espécie de matriz temática”* que geraria, numa citação a Todorov:

⁴⁴ o trabalho de Gregolin será comentado mais detidamente logo adiante (GREGOLIN, Maria do Rosário de Fátima V. *Mistério e Esterilidade*. Campinas. Unicamp. 1983. dissertação inédita).

“as diferentes transgressões características da literatura fantástica: as rupturas do princípio da causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser”.

Tomada como matriz temática, a metamorfose estaria presente nos mais diversos contos de Murilo, a começar por aqueles em que isso se dá de forma mais clara, como no caso de “Teleco, o coelhinho”, cuja transformação é “*vertiginosa*” e “*patética*”:

“o animalzinho vira tudo, assume até formas grotescas e terríveis, mas só consegue cumprir o seu desejo de se tornar homem, ao se transformar, por fim, numa criança morta”.

Outros exemplos de metamorfose citados pelo crítico são: “*a multiplicação insatisfatória de mulheres e desencantos*”, em “Os três nomes de Godofredo”; as transformações de “Alfredo”; a “*transmutação policrômica*” em “O pirotécnico Zacarias”; o processo grotesco que faz de “Bárbara” uma “*gorda monstruosa*”; e finalmente a construção infundável de “O edifício”.

O último destes exemplos é analisado de forma mais detida, a partir do paralelo entre o tema da construção do prédio e a estruturação do próprio conto. Dessa interessante análise, destacaríamos a observação sobre o momento em que a edificação foge ao controle do engenheiro responsável. Como aponta Arrigucci, é nesse instante que se dá a “*rebelião dos meios contra os fins*” que, para Sartre, seria “*a base do fantástico contemporâneo*”.

Outra análise fundamental, nesse mesmo artigo, é a do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, em que o ensaísta nos mostra as curiosas relações que vão se estabelecendo entre o fantástico e a rotina, o insólito e o banal, a magia e a burocracia. Em primeiro lugar, o crítico observa que o mágico seria o correspondente moderno do feiticeiro e do mago, ou seja, o “*mago degradado ao palco de espetáculos*”, servindo também como uma espécie de metáfora do artista em nosso tempo. Mas a mágica compulsiva transformaria, aos olhos do próprio mágico, o encanto em rotina:

“O fantástico, se vira regra, também cansa: para o mágico, a contragosto, tirar coelhos do bolso sem parar é o tédio (...) A sua rotina é tão absurda quanto o sem sentido da outra, simbolizada na petrificação da burocracia”.

A impossibilidade de escapar da rotina e de criar “*todo um mundo mágico*” faria do protagonista um “*mágico desencantado*”, incapaz de sentir o que ele próprio deveria criar, ou seja, o “*espanto*”. Essa ausência de espanto já havia sido apontada por outros autores, como Drummond, por exemplo, que observa que o narrador muriliano “*não perde a compostura*”, diante das “*aventuras mais espantosas*”.

Mas o mérito de Arrigucci é o de denominar esse conceito, muito adequadamente, de “*espanto congelado*” – o que facilita, pela economia dos termos, a retomada da questão por outros autores. Além disso, o crítico relaciona esse traço da obra analisada com a ficção kafkiana, possibilitando assim uma compreensão mais ampla do problema, uma vez que ele já fora examinado por Todorov, em sua teoria sobre o fantástico. Como em *A Metamorfose*, a ausência de espanto na obra de Murilo seria, para os leitores, algo ainda mais espantoso do que os próprios acontecimentos narrados.

Passado o susto do leitor, viria, segundo Arrigucci, a tentativa de se compreender melhor o sentido da estranha narrativa. E essa busca, devido à transparência da linguagem, daria margem às leituras alegóricas. De fato, uma vez que as palavras parecem não esconder nada no nível denotativo, a interpretação alegórica costuma ser muito freqüente, sendo adotada por grande parte da crítica. No entanto, como observa o ensaísta:

“esse caminho não será o único dos caminhos, ou não levará senão ao tédio, como o do mágico para quem o insólito virou rotina. A insistência nele eliminará precisamente o estímulo da viagem, a presença desafiadora do fantástico, um imaginário que não se deixa traduzir, exigindo, pela sua ambigüidade, a deslocação inquisitiva do olhar. É preciso ler literalmente, acatar as regras do jogo, fixando a atenção na própria construção do enredo”.

Em síntese, este é o prefácio de OPZ, em que se retomam, como vimos: o ensaio de Álvaro Lins, para tratar da originalidade da obra muriliana e refutar as objeções que lhe foram feitas; a teoria de Todorov, no que diz respeito às transgressões da literatura fantástica, à ausência de espanto em Kafka e à oposição entre o sentido alegórico e o fantástico; e o estudo de Sartre, quando se aponta a rebelião dos meios contra os fins, como característica do fantástico moderno.

Assim, ao invés de tentar propor qualquer tipo de abordagem originalíssima para o estudo da obra do contista mineiro, o ensaísta seleciona alguns dos aspectos mais relevantes nas investigações de outros autores de teoria e crítica, desenvolvendo, aprofundando ou refutando cada questão levantada. Por estes motivos, Davi Arrigucci Jr. é um dos ensaístas mais citados pela crítica muriliana, tendo desenvolvido outro estudo igualmente importante, que comentaremos mais tarde. Antes, ainda é preciso falar um pouco a respeito de OC.

Como já dissemos, sendo publicado no mesmo ano de OPZ, em 1974, OC apresenta somente narrativas inéditas, o que não acontecia na carreira de Murilo, desde a publicação de seu segundo livro, em 1953. E isso está intimamente relacionado com o já mencionado perfeccionismo do autor, cuja dimensão pode ser avaliada, por exemplo, pela curiosa crônica de Paulo Mendes Campos.⁴⁵

Em “Um conto em 26 anos”, Campos relata que, estando em São Paulo, em 1945, por ocasião do Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, divide um quarto de hotel com Murilo Rubião. Na ocasião, o cronista acaba presenciando o início da composição do conto “O convidado”, pois, durante o congresso, Murilo teria passado uma noite inteira em claro dentro do quarto, justamente para escrever a narrativa.

Na manhã seguinte, o resultado do trabalho seria uma única folha azulada, com o título do conto no alto do papel. Abaixo, viria escrito: “*Conto de Murilo Rubião*”. Em seguida, nas palavras de Campos: “*Dez linhas riscadas, ilegíveis. Depois, assim (fim do conto: o convidado não existe)*”.

A partir desse episódio, sempre que os dois escritores voltavam a se encontrar, o cronista perguntava ao amigo: “*O convidado sai, Rubionis?*” Mas somente depois de vinte e seis anos é que Campos leria a tão esperada narrativa enviada pelo próprio Murilo, por intermédio de um amigo comum. E assim termina o relato:

⁴⁵ CAMPOS, Paulo Mendes. Um conto em 26 anos. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

*“Vinte e seis anos depois! Li como quem bebe um chope depois de percorrer a Avenida Brasil, querendo chegar ao fim para pedir outro chope ou ler de novo. E vi, com alívio, mas também com o amargor que transmitem os admiráveis contos rubiônicos, que o convidado, de fato, não existe”.*⁴⁶

Não custa lembrar ainda que, para a publicação em livro, seriam necessários mais três anos. E assim o surgimento de OC acaba coincidindo com a já comentada fase de grande divulgação da ficção de Murilo.

Editado inicialmente pela Quíron, OC vem prefaciado por Jorge Schwartz – que, algum tempo depois, viria a ser o primeiro autor a publicar um livro de crítica, tratando exclusivamente da obra muriliana. Mais adiante, analisaremos o livro de Schwartz, cujo texto lhe serviu como dissertação de mestrado. E como, no prefácio, intitulado “Do fantástico como máscara”, vemos apenas esboçadas algumas das questões que depois foram melhor desenvolvidas pelo crítico, vamos deixá-las todas para mais tarde.

Outro autor que merece ser citado aqui é Benedito Nunes⁴⁷, que, numa bela resenha sobre OC, destaca, como principal característica dos contos de Murilo: “o contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, *minucioso e imperturbável*, e a particular incoerência da matéria narrada”.

Comentando, a princípio, a “*incoerência da matéria narrada*”, através de resumos de vários trabalhos que compõem o volume, ele observa que, no insólito mundo descrito, o estranho estaria dentro dos limites humanos, sendo apresentado por um discurso que o “*normaliza e regulariza*”, “*pela coerência com que se desenvolve*”.

Em seguida, o ensaísta nota que a ausência da dúvida, por parte do sujeito do discurso, provoca a ruptura dos limites entre: real e irreal, insólito e comum, não-senso e senso comum. Em outras palavras, Nunes também chega ao conceito do “espanto congelado” – que vimos em Arrigucci – e depois conclui que o fantástico do escritor mineiro não representa uma mera “*projeção de outra incomum realidade*”:

⁴⁶ Esta narrativa muriliana apresenta muito mais complexidade do que pode parecer numa primeira leitura, como tentaremos demonstrar na Parte III.

⁴⁷ NUNES, Benedito. O convidado. *Colóquio / Letras* nº 28. Lisboa. Nov. de 1975.

“Pois se aí o estranho se limita ao que é humano é porque nada há de humano que não seja completamente estranho. A lógica do discurso contraposta ao não-senso dos acontecimentos narrados opera como um meio de estranhamento”.

Além disso, a realidade humana seria retratada sem sublimação, como a punição de uma culpa intimamente relacionada ao sexo. Então o crítico enumera alguns elementos que confirmariam o papel central da sexualidade, no tipo de condenação que se abate sobre as personagens:

“a violência sexual atribuída a Botão-de-Rosa, bode expiatório; a distração de Pererico, cedendo aos encantos da prostituta Galimene; a libidinosidade de Aglaia e Colebra; o lodaçal das recordações incestuosas de Galateu”.

E, levando-se em conta a presença sistemática das epígrafes bíblicas, os destinos dessas personagens seriam representações do destino humano retratado na Bíblia, constituindo-se em *“metáforas de metáforas”*, *“imagens duma escrita anterior”*. Assim, as narrativas de Murilo teriam uma certa semelhança também com o *“estilo figural”* a que se refere Auerbach, no epílogo do *Mimesis*: *“estilo próximo da parábola e vizinho da alegoria”*.

Por fim, retomando a já célebre aproximação entre Murilo e Kafka, Nunes conclui que *“as alegorias do escritor mineiro representam, de maneira ambígua, a forma atual e possível da condição humana; a parábola ‘sem doutrina’ que elas encerram descreve uma trajetória assustadora e indefinida”*.

Estes aspectos nos parecem fundamentais para a compreensão de nosso autor, devendo ser retomados em nossa tentativa de compreender o sentido mais amplo da obra muriliana, ao final deste trabalho.

4) DO UROBORO À CIVILIZAÇÃO DA CULPA

Em 1978, Murilo lança *A casa do girassol vermelho*⁴⁸, coletânea de nove contos, dos quais nenhum é inédito. O volume vem prefaciado por Eliane Zagury⁴⁹ que o considera uma republicação de EV, uma vez que, dos quatro contos que compunham o segundo livro do escritor, três reaparecem em CGV.

Mais ou menos na mesma época, outros críticos se desdobram no esforço crescente de, por um lado, compreender a obra do escritor mineiro como um todo, ao mesmo tempo em que buscam se aprofundar no exame de cada uma das questões mencionadas até aqui e na análise individual de cada narrativa. Os ensaios curtos, portanto, já não são mais suficientes para a discussão sobre a obra muriliana, que passa a ser assunto de amplas pesquisas universitárias.

Destas pesquisas, a primeira que vamos comentar é a já anunciada dissertação de mestrado de Jorge Schwartz⁵⁰. Desenvolvida na USP e concluída em 1976, *A poética do urobora* é publicada em 1981, como o primeiro livro sobre Murilo Rubião, cujo objetivo principal é o de chegar à estrutura de sua narrativa:

“não no sentido já clássico do estruturalismo, como modelo abstrato e atemporal englobador de toda a obra, mas no sentido de uma rede dinâmica de elementos equivalentes, latentes ou expressos, desvendadora de ocultamentos metafóricos, simbólicos ou alegóricos”. (p.01)

O crítico parte então de uma proposta de “*leitura horizontal*” das epígrafes bíblicas que, segundo ele, possibilitaria uma compreensão da obra como um todo. Assim, lendo as várias epígrafes desvinculadas do contexto bíblico, Schwartz argumenta que elas poderiam ser classificadas em cinco grupos, seguindo-se a mesma divisão em que são apresentados os quinze contos de EXM, como se vê no quadro a seguir:

⁴⁸ (RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo. Editora Ática. 1978.)

⁴⁹ ZAGURY, Eliane. As marcas de um foragido (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo. Ática. 1978.

⁵⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do urobora*. São Paulo. Editora Ática. 1981.

UNIDADES	EPÍGRAFES	CONTOS
I – Arco-Íris (esperança)	arquiepígrafe e epígrafe 1	“O ex-mágico” “A casa do girassol vermelho” “O pirotécnico Zacarias”
II – Mulheres (procura)	epígrafe 2	“Bárbara” “Mariazinha” “Elisa”
III – Montanha (desencontro)	epígrafe 3	“A noiva da Casa Azul” “A cidade” “Alfredo”
IV – Condenados (condenação)	epígrafe 4	“O homem do boné cinzento” “Marina, a intangível” “Os três nomes de Godofredo”
V – Família (esterilidade)	epígrafe 5	“O bom amigo Batista” “Memórias do contabilista Pedro Inácio” “Ofélia, meu cachimbo e o mar”

Para que se compreenda a proposta de Schwartz, é preciso explicar que EXM apresenta, ao todo, seis epígrafes: uma, que abre o volume, chamada pelo crítico de “*arquiepígrafe*”; e mais cinco, sendo uma para cada unidade em que o livro se divide. As unidades, por sua vez, recebem os nomes que se vêem acima – “*arco-íris*”, “*mulheres*”, “*montanha*”, “*condenados*” e “*família*” – e são formadas por três contos cada uma, como mostra o quadro.

Observando as seis epígrafes de EXM, o crítico busca definir a idéia central dos versículos bíblicos escolhidos por Murilo. Em nosso quadro, essa idéia central aparece entre parênteses, abaixo do nome das unidades. Como a arquiepígrafe e a epígrafe número um estariam marcadas pela mesma idéia central, a “*esperança*”, as duas epígrafes acabam fazendo parte da mesma unidade. Assim, o conjunto todo é dividido em cinco grupos.

Em seguida, Schwartz procura mostrar que todas as epígrafes – de todos os livros e contos que formam a obra muriliana – poderiam ser classificadas, sem maiores problemas, em um dos cinco grupos propostos. Feita a classificação, ele defende que, vistas em sequência, as cinco idéias centrais dos cinco grupos de epígrafes formariam uma “*micronarrativa condensadora dos grandes passos dados por Murilo Rubião*”.

Sobre esses “passos”, merece destaque o comentário do crítico a respeito do quarto grupo de epígrafes, marcado pela idéia da “condenação”, pois aqui se apresenta a idéia eleita por ele, para a denominação de seu trabalho como um todo:

“A condenação que alicerça este grupo de epígrafes constitui um verdadeiro tecido de Penélope, onde o fazer, além de nada gerar, se esgota na sua própria forma. Deste modo, o homem se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem circular e sempiterna, do urobora, serpente cósmica que morde sua própria cauda”. (p.17)

Buscando depois comprovar a tese da “micronarrativa”, Schwartz analisa “O edifício” e “A flor de vidro”, contos que obedeceriam à mesma sequência proposta pela “leitura horizontal” das epígrafes: “esperança”, “procura/percurso”, “desencontro/desilusão”, “condenação” e “esterilidade/percurso infinito”. Em seguida, o autor apresenta um amplo estudo das personagens murilianas, mostrando a relação que se estabelece entre elas e as idéias centrais dos cinco grupos.

Ainda a respeito das personagens, ele observa outros traços gerais, como uma contínua substituição de nomes – em contos como “Os três nomes de Godofredo”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Petúnia” – e uma contínua substituição de formas, nos vários casos de metamorfose. Assim, Schwartz conclui que os “traços diferenciais dos indivíduos” acabam sendo diluídos, o que apontaria para a caracterização de “tipos”:

“Raramente encontraremos nos contos de MR seres com densidade psicológica configuradora de uma individualidade, no sentido ontológico do termo; de acordo com a terminologia de Forster, seriam flat characters”. (p.34)

E outros traços freqüentes na caracterização das personagens do contista mineiro seriam: a reificação, o erotismo exagerado, o desajuste com relação ao mundo que as circunda, o comportamento solitário ou alienado, a tendência ao exílio, a dissimulação no comportamento social e a apatia. Estes traços recorrentes na construção das personagens – amplamente discutidos no segundo capítulo da dissertação de Schwartz – constituem, a nosso ver, a contribuição mais significativa do pesquisador para a crítica muriliana, devendo ainda ser retomada em nossas descrições.

Concluído então o estudo das epígrafes e das personagens, o autor passa a definir o gênero fantástico, inicialmente, do ponto de vista da linguagem, demonstrando então que a narrativa fantástica moderna transforma o sobrenatural em verossímil, através de um processo de diluição do “*estranhamento*”. O procedimento é comprovado com as análises muito interessantes de “Teleco, o coelhinho” e “Os dragões”.⁵¹

Discutindo, em seguida, alguns estudos críticos relacionados ao fantástico – como os de Lovecraft, Vax, Poe e Todorov –, o crítico considera que nenhum deles daria conta de descrever os contos de Murilo, pois a modernidade do autor apontaria para a mesma direção de Kafka, devido à ausência de perplexidade diante do fato sobrenatural. A esse respeito, cabe aqui um pequeno parêntese.

Em nosso trabalho, procuraremos mostrar que, embora a obra muriliana não se enquadre em nenhum dos estudos dos autores citados acima, a teoria de Todorov ainda é útil para uma descrição detalhada de cada um dos *Contos Reunidos*, pois, mesmo reconhecendo a modernidade na obra do escritor mineiro, parece-nos mais produtivo descrevê-la, partindo de uma teoria do “*fantástico tradicional*” e de outras mais adequadas ao século XX – dentre as quais, destacaríamos as de Bessière e Sartre –, do que criar novas estruturas, como o faz Schwartz, com sua proposta de “*leitura horizontal*” das epígrafes bíblicas.

Tudo depende, a nosso ver, da forma com que os conceitos forem utilizados. Reconhecemos, por exemplo, que a estrutura circular das narrativas – descrita pelo autor através da metáfora do “*uroboro*” – represente um traço bastante forte na ficção muriliana, servindo muito bem para a análise de contos como “O edifício”, “Petúnia”, “Os comensais”, dentre outros. Mas, para percebermos as idéias de “*circularidade*”, “*esperança*”, “*procura*”, “*desencontro*”, “*condenação*” e “*esterilidade*”, basta lermos as próprias narrativas, sendo muito mais trabalhoso, a nosso ver, buscar compreendê-las a partir do exame das epígrafes.

Além disso, nem todas as narrativas do autor parecem obedecer à mesma “*rede dinâmica de elementos equivalentes*” descrita por Schwartz. Assim, alguns dos contos de Murilo acabam perdendo muito de suas possibilidades expressivas, quando vistos pela “*poética do uroboro*”. É o caso de

⁵¹ SCHWARTZ. op. cit. pp 59-61.

“Elisa”, “A flor de vidro” e “O convidado”, por exemplo, em que a indeterminação do desfecho parece-nos mais importante do que a “*circularidade*”, para o sentido destas histórias.⁵²

E muitas vezes, as interpretações de Schwartz e de diversos outros críticos, no anseio de desvendar os “*ocultamentos metafóricos, simbólicos ou alegóricos*” da obra muriliana, acabam eliminando qualquer tipo de ambigüidade, o que faz com que as peculiaridades de cada narrativa simplesmente se percam.

Mas, como essas colocações só terão valor na medida em que encontrarem uma aplicação no exercício de interpretação dos contos, voltaremos a elas quando for o caso. Antes disso, é preciso concluir o estudo sobre a dissertação de Schwartz, dando prosseguimento ao exame da recepção da obra de Murilo Rubião.

Havíamos parado no ponto em que Schwartz citava as teorias de Lovecraft, Vax, Poe e Todorov, considerado-as inadequadas para o exame dos contos murilianos, devido à modernidade do escritor.

Tendo descartado esses modelos teóricos, o crítico busca então definir o fantástico de Murilo em sua especificidade. É assim que ele aponta seis temas centrais na obra analisada – “*inversão da causalidade espaço-temporal*”, “*tendência ao infinito*”, “*desaparecimento de personagens*”, “*contaminação sonho/realidade*”, “*metamorfose ou zoomorfismo*” e “*contaminação homem/objeto*” – e distribui os vários contos do escritor dentre esses temas. Segundo ele, porém, mesmo que cada grupo fosse tratado em suas particularidades, isso ainda seria insuficiente, “*do ponto de vista metodológico, para a explicação do fenômeno no nível mais profundo*”.

Sendo assim, o autor volta sua atenção para o nível retórico da narrativa, considerando a “*hipérbole*” e a “*reiteração*” como os procedimentos mais explorados pelo contista para a estruturação de sua obra. Dentre os exemplos de “*hipérbole*”, destacaríamos: “Bárbara”, cuja gordura impede que quinze homens, dando-se as mãos, possam abraçá-la; “O edifício”, com seu ilimitado número de andares; e “Aglaia”, que passa a ter filhos em “*ninhadas de quatro e cinco*”, a intervalos cada vez menores. Como exemplos de “*reiteração*”, Schwartz analisa, dentre outros: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, cujas mágicas se repetem incessantemente; “Teleco, o

⁵² Todos estes exemplos serão examinados cuidadosamente, no decorrer de nosso trabalho.

coelhinho”, com suas incontáveis transformações; e “Petúnia”, pelo ato repetitivo do protagonista de enterrar e desenterrar as filhas.

Em seguida, do ponto de vista “ideológico”, o crítico aponta a presença dos subtextos cristão, social e existencial, na obra analisada, considerando a interpretação desses discursos como uma possibilidade de desvendar os sentido que se “*projetam além do texto ficcional, para vincular-se a séries culturais de ordem universal*”. Schwartz busca mostrar que os três caminhos são possíveis, embora não chegue a se aprofundar em nenhum deles.

Ele apresenta, por fim, uma análise detalhada de “Marina, a intangível”, inferindo daí uma “*teoria da criação poética peculiar a Murilo Rubião*”. Considerando então – a respeito da célebre obsessão muriliana pelas reescritas – que “*a substituição em si acaba se tornando o dado mais importante que o objeto substituído*”, chega à seguinte conclusão:

“*As analogias entre o herói arquetípico e o autor da obra, MR, são mais evidentes agora. Condenado à existência, o herói percorre uma trilha absurda que a nada o conduz. Suas escolhas não constituem opções lineares, que o encaminham a possíveis soluções; pelo contrário, sua participação na intriga representa o sistema permutativo de um percurso circular. Do mesmo modo, a escritura muriliana surge como um mecanismo rotativo, onde as palavras constituem a condenação à qual o Autor se submete: um contínuo re-fazer do próprio material, onde nas palavras de Arrigucci, ‘a obra remói sobre si própria’, fazendo com que o produto se transforme em processo e vice-versa’*”. (p.93)

Essas são, basicamente, as principais questões abordadas em *A poética do uroboro*. E, apesar das objeções que lhe fizemos, reconhecemos sua grande importância para a compreensão da obra de nosso autor. Como o próprio Jorge Schwartz declara em seu prefácio, o intuito de seu trabalho era o de abrir “*caminhos para a crítica muriliana, assim como para aqueles que, como nós, se detiverem perante o universo da narração fantástica*”. Tal objetivo, sem dúvida nenhuma, foi mais do que alcançado.

No ano seguinte à publicação da pesquisa que acabamos de examinar, a Abril Educação lança *Murilo Rubião – Literatura Comentada* (1982)⁵³, republicando dezenove contos do autor, com seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios organizados por Jorge Schwartz; além de um panorama da época e uma bibliografia, por Joaquim Alves de Aguiar.

Sem dúvida, esta edição de *Literatura Comentada* representa um interessante trabalho de divulgação do contista mineiro. Mas, do ponto de vista crítico, embora aponte as principais questões de sua obra, não chega a propor nenhuma grande contribuição para o quadro já traçado até aqui.

A próxima dissertação de mestrado que passamos a comentar é *Mistério e esterilidade*, de Maria Valencise Gregolin⁵⁴, desenvolvida na Unicamp e concluída em 1983. Dentre os pontos que merecem destaque em seu estudo, citaríamos, em primeiro lugar, a comparação da obra de Murilo com duas outras realizações do gênero fantástico: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; e *Bestiário* (1951), de Júlio Cortázar. Além disso, também é digno de destaque o exame de algumas variantes dos contos murilianos, em que Gregolin mostra como as contínuas modificações feitas pelo escritor obedecem a uma determinada intenção artística.

Pela comparação entre as narrativas de Álvares de Azevedo e os contos de Murilo, a pesquisadora percebe, em primeiro lugar, uma grande diferença no tratamento do “horrível”: enquanto, no autor do século XIX, as histórias aconteceriam sob um clima macabro e sombrio; na obra muriliana, o horrível não seria a morte propriamente dita, mas a vida com sua falta de perspectiva para o indivíduo.

Do ponto de vista da linguagem, os acontecimentos seriam narrados por Azevedo com grandiloquência, enquanto, no caso do escritor mineiro, o fantástico seria apresentado com naturalidade e, sendo assim, a linguagem aparentemente dissiparia o horror.

Quanto às semelhanças entre os dois autores, além da temática voltada para o insólito e o sobrenatural, Gregolin aponta a ironia e o humor negro. Assim, através dessa primeira

⁵³ SCHWARTZ, Jorge e AGUIAR, Joaquim Alves de. *Murilo Rubião: Literatura Comentada*. São Paulo. Abril Educação. 1982.

⁵⁴ GREGOLIN, Maria do Rosário de Fátima V. *Mistério e Esterilidade*. Campinas. Unicamp. 1983. (dissertação inédita).

comparação, a autora observa dois momentos na produção da literatura brasileira que revelariam a “*evolução do gênero, mesmo dentro de um país onde não há uma tradição literária*”.

Em seguida, comparando a obra muriliana com o *Bestiário* – livro de contos do argentino Júlio Cortázar –, Gregolin aponta como características comuns aos dois autores contemporâneos: a anomalia que irrompe do cotidiano e o baralhamento das noções espaço-temporais. A diferença entre os dois seria a de que a transfiguração do fantástico é incompleta em Murilo e completa em Cortázar. E, no caso do contista brasileiro, a incompletude estaria relacionada, como já observou a crítica, com a consciência que ele teria da insuficiência da palavra.

Por fim, Gregolin apresenta o exame de algumas variantes dos contos de Murilo, buscando demonstrar que as modificações seriam significativas e revelariam uma determinada intenção do escritor. Como exemplos de mudanças significativas, a autora analisa alguns contos, como “Bruma”, “D. José não era”, “Marina, a intangível”, “A flor de vidro” e “A noiva da casa azul”, observando que as novas versões acabam se tornando sensivelmente mais estranhas e ambíguas.

Como havíamos adiantado, Gregolin questiona a idéia de Arrigucci e Schwartz de que a reescrita de Murilo não produza resultados significativos. E, em nosso trabalho, embora concordemos com ela, não nos deteremos especificamente sobre esta questão, uma vez que a nossa pesquisa limita-se ao exame da última versão de cada narrativa. Desse modo, o problema da reescrita interessa-nos aqui apenas na medida em que revele algo a respeito desta última versão ou da obra muriliana como um todo.

Quanto às comparações entre Murilo e outros dois escritores – um brasileiro anterior, e outro estrangeiro e contemporâneo –, consideramos que elas sejam pertinentes e nos ajudem a compreender o lugar do contista mineiro em seu contexto literário.

Depois do exame dessas duas dissertações de mestrado, voltamos a comentar aqui mais alguns artigos relevantes. Isso porque, em 1987, o Suplemento Literário do *Minas Gerais* – fundado pelo próprio Murilo, em 1966 – publica três edições especiais em sua homenagem. Nestes suplementos, além da republicação de alguns textos já mencionados neste trabalho – como

o artigo de Álvaro Lins, o primeiro estudo de Eliane Zagury e a crônica de Paulo Mendes Campos – encontramos outros ensaios dignos de nota.

O primeiro deles é “A ferida exposta” de Jorge Schwartz⁵⁵, em que se apresenta um breve levantamento da crítica muriliana, com relação ao gênero que o contista mineiro representaria: desde as cartas trocadas entre ele e Mário de Andrade, até o momento em que se chega ao quase consenso de que Murilo seria o “*pioneiro do gênero fantástico no Brasil*”. E também merecem destaque, neste mesmo artigo, as interessantes, mas sempre polêmicas, análises psicanalíticas de “O lodo”, “Petúnia” e “O bloqueio”.

Outro estudo dos Suplementos Especiais que gostaríamos de citar é o de Audemaro Taranto Goulart⁵⁶, em que o ensaísta apresenta o tema da “*tragicidade nos contos de Murilo Rubião*”. Mas, como Goulart será o segundo autor a publicar um livro de crítica sobre Murilo, desenvolvendo então o tema da “*tragicidade*” de forma mais detalhada, discutiremos a questão quando tratarmos especificamente deste livro.

Além dos artigos acima, destacaríamos também: “Minas, assombros e anedotas”, de Davi Arrigucci Jr.⁵⁷; e “A civilização-da-culpa”, de Nelly Novaes Coelho⁵⁸ – que comentaremos a seguir, por ainda acrescentarem algo ao que já foi tratado no presente capítulo.

Em “Minas, assombros e anedotas”, Davi Arrigucci Jr. amplia o seu estudo anterior, nos mais diversos aspectos. É assim que, buscando reafirmar a originalidade de Murilo, o autor inclui, em seu exame da tradição literária brasileira, os nomes de Cornélio Penna e Aníbal Machado. O primeiro deles, com *Fronteira* (1935), teria tratado o tema do insólito, como um dos elementos do romanesco: “*forma elevada de representação literária, sustentada sem ironia, num tom sério e senhorial, bastante condizente com a postura de classe (suas aspirações aristocratizantes) e a impregnação religiosa*” de seus livros.

⁵⁵ SCHWARTZ, Jorge. A ferida exposta de Murilo Rubião. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

⁵⁶ GOULART, Audemaro Taranto. A tragicidade nos contos de Murilo Rubião. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

⁵⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 21 de fev. de 1987.

⁵⁸ COELHO, Nelly Novaes. A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

O contista Aníbal Machado, por sua vez, teria uma grande proximidade com o surrealismo. E o insólito, em seus contos, não implicaria “*na quebra da moldura do verossímil do realismo*”, sendo “*claramente um fator poético, de invenção mitopoética*” que funcionaria “*como pedra de toque de uma verdade oculta sob a aparência do hábito cotidiano*”.

Assim, nenhum dos dois autores teria rompido, como Murilo, os “*padrões do realismo tradicional*”. E esses dados, somados ao traçado já apresentado pelo crítico no ensaio anterior, confirmariam o nome do contista mineiro como “*o inaugurador, entre nós, de uma nova tendência da literatura fantástica*”.

Em seguida, no exame dos aspectos que definiriam a “*singularidade do nosso contista mineiro*”, Arrigucci observa que suas histórias tenderiam a criar uma identificação do leitor com o narrador ou com a personagem principal. E, como esse narrador seria uma espécie de “*sonhador desperto*” – pelo fato de manter a lucidez, diante do pesadelo – o leitor, identificando-se com ele, assumiria o “*papel de um sonhador cúmplice*”. Essa identificação, por sua vez, como também diz Todorov, reforçaria o efeito fantástico, produzido pelo contraste entre os acontecimentos insólitos e a realidade familiar.

Ainda com relação ao narrador, Arrigucci aponta a ironia como uma forte influência da obra de Machado de Assis sobre a do escritor mineiro. Mas, ao contrário do narrador machadiano, o de Murilo nunca se situaria em “*Sírius ou no além-túmulo*”, estando sempre “*ancorado*” no interior do mundo ficcional. Assim, ele jamais possuiria um conhecimento completo da situação vivida:

“*E isto é o que acentua tanto sua condição de sonhador tateante num mundo de ordem aparentemente irreconhecível, onde ele só esbarra em enganos, como se caminhasse, consciente e pensativo, num estado hipnótico, a mando de um demiurgo inexistente*”.

Aos limites da consciência do narrador muriliano, Arrigucci relaciona a tendência de seus relatos serem sempre apresentados de forma fragmentária:

“*Na construção do enredo, o que se destaca mais não é propriamente a progressão narrativa, isto é, o desenvolvimento necessário da ação imitada. Mas, sim, o tema tratado como*

uma espécie de unidade de partes simultâneas, onde a ênfase se desloca do nexos dos elementos da ação, fraturada com as rupturas da causalidade, para recair no arcabouço das imagens”.

Dessa “*frágil concatenação narrativa*”, teríamos duas conseqüências. A primeira delas seria o efeito onírico, devido à ausência de causalidade na relação entre as partes; e a segunda, a “*potencialidade alegórica do fragmento*”, que pareceria significar sempre outra coisa, além daquilo que representa diretamente.

Além disso, o aspecto fragmentário do relato encontraria suas correspondências também no espaço descrito, que se transformaria em “*fragmentos de matéria sem finalidade visível, em pura coisa*”. Nesse sentido, o ensaísta nos lembra do crescimento desmedido de “O edifício” e das ruínas embrutecidas da pequena cidade de “A noiva da casa azul”.

E, como o grotesco desse mundo atingiria também os seus habitantes, Arrigucci observa o curioso contraste entre a monstruosidade humana e o caráter doméstico dos animais. Ele cita então os exemplos de “Bárbara” e de “Os dragões”, referindo-se ao belo ensaio de Alexandre Eulálio, em que se nota, como vimos, o sofrimento resignado na zoologia de Murilo.

Coerentemente com todo o universo insólito do autor, o tempo também não poderia deixar de apresentar sua estranheza, sendo, em muitos casos, regressivo ou circular. Assim, a sucessão histórica estaria quase sempre ausente desse mundo, em que as “*pessoas podem envelhecer precocemente, reproduzir-se em tempo mais curto ou ficar esperando por um tempo ilimitado o que não se efetivará; e a recorrência sem fim pode se impor como uma condenação*”.

Com todos os elementos que vimos acima, a representação literária na obra muriliana romperia com a “*verossimilhança do realismo tradicional*” baseada numa determinada concepção do tempo e da História, em que os pensamentos e os atos das personagens relacionam-se de maneira coesa. Nesse sentido, a ficção do escritor mineiro, através da condenação das personagens e da “*consciência tolhida*” do narrador, retrataria o homem privado de sua condição de “*sujeito da História*”. E haveria assim uma espécie de regressão ao mito, definida pelo crítico como a “*imagem alegórica de uma História sobretudo sofrida*”. Desse modo, a condição humana não poderia ser mais trágica.

Mas a tragicidade, como comenta Arrigucci, é tratada com ironia pelo narrador, sendo muitas vezes misturada a elementos cômicos. O crítico então observa o modo freqüentemente

irônico como Murilo se relaciona com as idéias do sagrado, do mito e da arte, o que se ilustra muito bem com sua análise de “Marina, a intangível”.

Em primeiro lugar, ele nos lembra de que, nessa narrativa, a Bíblia se transforma em “respaldo irônico”, sendo reduzida a “*meio de eficácia duvidosa*” contra a falta de inspiração do escritor:

“Tal procedimento equivale a uma abolição do valor sagrado do mito, degradado, pela ironia, à mera repetição ritualística do movimento recorrente da narração e do tempo”.

E, pouco mais adiante, ainda a respeito do mesmo conto – comentando o famoso trecho em que o protagonista se mostrava “*disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica possível*” –, Arrigucci declara:

“Ao criar a narrativa, mediante o insólito, o narrador muriliano parece exumar a imagem primordial do artista mágico. O fantástico adquire para ele uma função de imagem propiciatória, análoga à função mágica da arte primitiva: figurinhas de caça ao bisonte, na pintura rupestre não são puro ornato, mas um modo de garantir a caça. Mas ainda aqui, com ironia”.

Assim, diante da falta de perspectivas – que se deve ora ao trágico, ora à ironia –, restaria às personagens de Murilo apenas o sonho, uma vez que o amor também não se apresenta como possibilidade. Por esse motivo, é que os seres murilianos freqüentemente sonhariam com o mar, o arco-íris ou o campo. E, relacionando a imagem do sonho com a História, Arrigucci analisa “A fila”, conto que iremos examinar na terceira parte deste estudo, comentando também as observações do ensaísta.

Estas seriam, basicamente, as principais contribuições de Arrigucci, no texto em que o autor amplia seu ensaio anterior sobre o contista mineiro. Cabe acrescentar ainda seu curioso comentário final:

“É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir? Parece que não. Anos atrás comecei a interpretação que hoje retorna, multiplicada em páginas e páginas, e talvez ainda não termine: ensaio recorrente”.

Outro estudo interessante sobre o sentido da história na obra muriliana é “A civilização-da-culpa”, de Nelly Novaes Coelho. A ensaísta parte da declaração de Callois de que o *“fantástico é posterior à imagem de um mundo sem milagres”*. Isso aconteceria, segundo o crítico francês, porque a visão cientificista do universo é que teria originado a expressão artística baseada no *“espanto do sobrenatural”*. Em outras palavras, somente depois que se concebe uma ordem regular, objetiva e racionalmente previsível, regendo todos os fenômenos naturais, é que se torna possível transgredi-la.

Mas o fantástico muriliano seria posterior ao espanto, *“primeira reação dos homens diante da nova imagem-do-homem-e-do-mundo que a Ciência positivista lhes revelara”*. Segundo Coelho, depois do espanto, viria a revolta e, em seguida, a resignação – ou o *“espanto congelado”*, de Arrigucci. Assim, as personagens de Murilo, como as de Kafka, permaneceriam apáticas em meio às situações *“mais fantásticas, trágicas e sem sentido”*. Elas simbolizariam, desse modo, o homem contemporâneo *“despojado de sua origem divina”* e conformado com a falta de sentido *“em que se resume a vida, quando amputada de transcendência”*.

A autora então se pergunta sobre qual o significado das epígrafes bíblicas, no mundo sem Deus da ficção muriliana, onde os seres são condenados a existir, sem que haja qualquer espécie de salvação. Essa aparente contradição, segundo ela, revelaria a consciência do autor, com relação à crise da *“civilização cristã-burguesa”*, dividida entre religião e razão, tradição e ruptura, transcendência e materialismo.

Na obra do escritor mineiro, a crise da civilização estaria representada pela impossibilidade de realização plena do indivíduo, seja através do conhecimento, do trabalho criativo ou do amor. E, ilustrando o primeiro aspecto dessa tripla interdição, a ensaísta observa a ignorância e a perplexidade que se impõem, de um modo geral, sobre os protagonistas de Murilo: *“seres perdidos em um mundo adverso e absurdo, que os esmaga e cujo sentido lhes escapa por completo”*.

O segundo aspecto seria percebido pelo freqüente fracasso de personagens como o ex-mágico, que desconhece as causas e a finalidade de sua atividade insólita; e Pererico, de “A fila”, cujo poder de realização pelo trabalho sucumbe ao peso da burocracia; além de muitos outros habitantes do universo muriliano, tantas vezes envolvidos pela esterilidade de suas ações.

O terceiro aspecto estaria relacionado à mulher, que, nos contos do autor, é sempre retratada como “*inacessível*” ou “*maligna*”, por escapar ao desejo amoroso do protagonista ou provocar sua desgraça. E aqui os exemplos são inúmeros: “Elisa”, “Epidólia” e Dalila (de “A noiva da casa azul”), dentre as inacessíveis; Viegas (de “A cidade”), “Mariazinha”, “Petúnia”, “Algaia” e “Bárbara”, dentre as que trazem a desgraça. E haveria ainda as que se apresentam de forma ambígua, representando um enigma incompreensível ao homem, como Galimene (de “A fila”), Marialice (de “A flor de vidro”) e Astéroe (de “O convidado”).

Assim, enfatizando a impossibilidade de realização plena do indivíduo sob três aspectos – o conhecimento, o trabalho e o amor –, o “*fantástico-absurdo muriliano*” seria uma espécie de “*iluminação do reverso da medalha*”:

“a denúncia do lado sombrio, massacrante e desumano da brilhante/progressista/repressiva civilização cristã-burguesa que, gerada na Idade Média, se consolida no Romantismo e entra pelo século adentro, já deteriorada ou desvirtuada em seus fundamentos ideológicos, mas ainda poderosa e impositiva, devido ao brilho de suas espantosas conquistas materiais e à força da avassaladora Tradição”.

Em seguida, Coelho busca descrever uma linhagem de autores muito diversos entre si, mas igualmente engajados no questionamento de uma ordem que não traz as respostas para as questões fundamentais do homem. Dentre estes autores, a ensaísta destaca: Dostoiévski, Nietzsche, William Faulkner, Jorge Luis Borges e Kafka.

Na obra kafkiana, assim como na todos os seguidores do “*realismo fantástico-absurdo*”, gênero em que Coelho situa a ficção de Murilo Rubião –, teríamos a “*perplexidade passiva, fria, interrogativa ou resignada*”.

O protagonista de Murilo é então definido como um anti-herói da modernidade. Isso porque, enquanto o herói do romantismo teria plena convicção de suas verdades e de sua capacidade de realização, a personagem de nosso autor estaria reduzida a “*mero espectador ou*

joguete de forças poderosas e indestrutíveis". Aprisionado pela rotina, o anti-herói muriliano subitamente se veria diante de acontecimentos fantásticos, que irrompem inexplicavelmente de sua realidade cotidiana.

E, como sabemos, o absurdo da situação seria apresentado pelo discurso imperturbável de um narrador extremamente coerente. Esse contraste entre a objetividade do narrador e o disparate da matéria narrada – tantas vezes observado pela crítica – revelaria, segundo Coelho, um *"mundo excessivamente real e lógico, porém despido de finalidade ou sentido"*, ou seja, o mundo resultante da *"crise da civilização cristã-burguesa"*. Na seqüência, a autora passa a examinar mais detidamente em que consistiria esta *"crise"*. E conclui seu ensaio, buscando situar a obra de Murilo Rubião dentro deste contexto maior.

Em nosso trabalho, porém, ainda é cedo para discutir este tipo de questão. Sendo assim, deixaremos para comentar a conclusão do ensaio de Coelho, na medida em que ele nos ajude a definir nossa hipótese sobre o sentido geral da obra muriliana, ao final deste estudo.

5) DA TRAGICIDADE AO FIM

Em 1990, surge *O homem do boné cinzento e outras histórias*⁵⁹ – último livro lançado em vida pelo autor. Composto por nove contos republicados, HBC traz, como prefácio, uma entrevista baseada em dois depoimentos dados por Murilo à imprensa mineira na década de oitenta.

Embora, do ponto de vista da crítica literária, o prefácio não apresente grandes novidades, ele não deixa de ser interessante, pelo menos por dois motivos. Em primeiro lugar, porque revela um aspecto humano do escritor. É curioso observar, nesse sentido, sua confissão a respeito do que sentiu com a publicação do livro de estréia:

“Olha, eu fiz uma coisa que muita gente já deve ter feito: eu coloquei o livro até debaixo do travesseiro. É uma emoção violenta o primeiro livro. Com O ex-mágico eu saí correndo feito doido atrás dos amigos, para autografar os primeiros exemplares. Depois de oito recusas de editoras, ver ali o livro, eu nem acreditava”.

Além disso, o depoimento é relevante, na medida em que a atitude do escritor se reflete em determinados traços de sua ficção. É assim, por exemplo, que Murilo destaca a importância da frieza na elaboração de cada conto, considerando o distanciamento emocional, diante do “gatilho que detonou a história”, como um recurso necessário ao processo de composição. Não é à toa, portanto, que a frieza seja justamente um dos traços mais marcantes do narrador muriliano.

O longo período de tempo exigido para o amadurecimento de cada conto também recebe destaque no prefácio de HBC, com a lembrança do episódio de “O convidado”, cuja redação levou 26 anos. E, dentre os principais aspectos de sua trajetória, Murilo aponta a reelaboração incessante das mesmas narrativas:

“Eu sou um escritor que produziu pouco. Trabalhei muito, mas com a preocupação de aperfeiçoar, de aprimorar as minhas histórias. Você verifica que de vários escritores de grande talento que escreveram inúmeros livros, ficou um só (...) Encarando com humildade a literatura, eu procurei trabalhar o máximo em poucos textos”.

⁵⁹ RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo. Editora Ática. 1990.

Vemos assim que a concepção de literatura como trabalho é uma constante durante toda a carreira do autor. E, conforme foi apontado pela crítica, a consciência de que a linguagem é insuficiente – um dos princípios que justifica tal concepção – deixa profundas marcas em sua obra.

No ano seguinte à publicação de HBC, a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte cria o projeto “Memória Viva”, com o objetivo de homenagear *“importantes figuras da nossa intelectualidade, sem esperar que a morte lhes desse uma importância maior”*.⁶⁰

Entre os dias 20 de setembro e 13 de outubro de 1991, Murilo Rubião – cujo nome é um dos primeiros a ser lembrados para abrir o projeto – receberia uma homenagem gloriosa, com direito a mostra de vídeo sobre sua vida e obra, debates entre os maiores estudiosos de sua produção literária, exposição de seus trabalhos no Palácio das Artes.

Quase às vésperas da abertura do “Memória Viva”, porém, no dia 16 de setembro, o contista vem a falecer, vitimado por um câncer na garganta. Tendo presenciado tais acontecimentos, Audemaro Taranto Goulart⁶¹, autor do segundo livro de crítica exclusivamente dedicado a Murilo, comenta:

“Ironia suprema, o escritor prega uma peça em todos, uma peça com a marca do absurdo (...) Não deixa de ser curiosa uma frase que ele mesmo pronunciou, numa entrevista, nove dias antes de sua morte: ‘Não tenho medo da morte, nem me preocupo com o terno que vão escolher para a viagem’”. (p.14)

Em seu livro, Goulart só não esclarece os destinos que os organizadores do projeto deram ao evento: se a homenagem ao contista foi cancelada ou se o projeto teve de mudar de nome.

⁶⁰ GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte. Editora Lê. 1995. (p. 14).

⁶¹ GOULART. op.cit.

Baseado em dissertação de mestrado – defendida na UFMG, na década de oitenta –, *O conto fantástico de Murilo Rubião* é publicado, pela Editora Lê, em 1995.⁶² De início, Goulart faz uma espécie de balanço geral da carreira de Murilo, apresentando uma biografia sintética do autor, um levantamento das principais características de sua obra e um breve comentário sobre sua recepção de crítica e público. O primeiro capítulo ainda traz alguns quadros bibliográficos, com destaque para as republicações dos contos em cada volume.

No capítulo seguinte, o crítico estabelece diferenças relevantes entre o fantástico e o realismo mágico. Em síntese, ele nos explica por que seria equivocado relacionar a narrativa muriliana ao segundo gênero, tendo em vista que o realismo mágico é a manifestação específica do maravilhoso na literatura hispano-americana do século XX:

“o realismo mágico, mesmo apontando para o sobrenatural, continua circunscrito às regras estabelecidas pelo discurso extra-literário, como o discurso religioso, por exemplo, que se encarrega de produzir o ajustamento do universo em que se coloca o dado sobrenatural com o seu correspondente natural”. (p.30)

Na literatura hispano-americana, o discurso extra-literário que sustentaria a verossimilhança dos acontecimentos sobrenaturais estaria geralmente ligado às culturas indígenas de cada país. É o que ocorre, por exemplo, no caso do escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias, cujo universo onírico seria comparado, pelo próprio Asturias, com a realidade evocada pelos textos sagrados dos maias.⁶³

O fantástico, por sua vez, expressaria um momento de maior complexidade cultural, com a crise crescente da religião na sociedade ocidental e o conseqüente surgimento da oposição entre natural e sobrenatural.

No estudo de Goulart, porém, a ausência de diferenciação entre as manifestações do fantástico nos séculos XIX e XX não deixa de causar confusão. Provavelmente pelo fato de se dirigir a um público amplo, tendo como um de seus objetivos divulgar o trabalho do contista

⁶² GOULART. op. cit.

⁶³ sobre a relação entre a literatura hispano-americana do século XX e as culturas indígenas, ver (CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo. Perspectiva. 1980.) A autora defende o uso do termo “realismo maravilhoso”, no lugar de “realismo mágico”, por razões de ordem lexical, poética e histórica (pp. 43-50).

mineiro, o professor da UFMG se esforça por simplificar os conceitos, de modo a torná-los perfeitamente adequados à obra em questão.

Além disso, ele procura ilustrar os comentários teóricos, com narrativas do próprio Murilo, o que torna algumas de suas análises pouco esclarecedoras e, às vezes, até contraditórias. Isso ocorre, por exemplo, quando Goulart afirma que, em “Alfredo” e “Os dragões”, “*o natural e o sobrenatural convivem harmonicamente*”, depois de ter concluído que o “*fantástico é, por natureza, antinômico*”, justamente pelo fato de contrapor o “*insólito*” ao “*mundo familiar*”.

No capítulo seguinte, são examinados alguns dos temas abordados pela ficção muriliana, como a loucura, a opressão social, o desejo interdito e a metalinguagem. Dentre as análises apresentadas, merece destaque a interessante leitura de “Os três nomes de Godofredo”, feita a partir do conceito psicanalítico de sadismo.⁶⁴

Mas a proposta mais original de Goulart consiste na tentativa de interpretar a obra de Murilo, pelo exame das epígrafes bíblicas, tendo como referência a tragédia clássica. Ao defender tal proposta, o crítico então apresenta suas objeções à “*poética do uroboro*”, de Jorge Schwartz:

“Não há dúvida de que essa leitura das epígrafes dos contos murilianos tem sua operacionalidade, de vez que ajuda a iluminar os textos. Todavia, o processo nos parece algo sofisticado, pois trabalha com mecanismos bastante elaborados do ponto de vista discursivo”. (p.82)

De fato, já vimos que o estudo de Schwartz é muito pertinente em vários aspectos. Por outro lado, também consideramos que os traços da obra muriliana, levantados pela “*poética do uroboro*”, poderiam ser perfeitamente tratados de maneira bem mais simples, através de um exame direto das próprias narrativas.

Na proposta de Goulart, as epígrafes também são classificadas em função de cinco “*idéias centrais*”: a “*advertência*”, a “*desolação*”, a “*perplexidade*”, o “*reconhecimento*” e a “*ameaça*”. Cada uma delas, por sua vez, é respectivamente associada aos seguintes “*mecanismos do trágico*”: a “*hybris*”, a “*amartia*”, a “*peripécia*”, a “*anagnorise*” e o “*pathos*”. Em seguida, todos os contos de Murilo passam a ser analisados de acordo com esta classificação.

⁶⁴ GOLULAT. op. cit. pp. 44-48.

Não nos parece, porém, que a estratégia de Goulart seja menos “*sofisticada*”, nem mais “operacional” do que a de Schwartz. Em primeiro lugar, porque a aplicação de categorias da literatura clássica, na interpretação de uma narrativa contemporânea, exige do autor uma manobra argumentativa no mínimo tão trabalhosa quanto a da “*poética do uroboro*”.⁶⁵

Além disso, a tragicidade da obra muriliana também poderia ser percebida pela leitura direta das narrativas. Afinal, partindo de alguns comentários sobre o trágico, feitos pelo próprio professor da UFMG, vemos que eles parecem se aplicar às personagens de Murilo de um modo geral, mesmo que desconsideremos completamente a existência das epígrafes bíblicas.

Bastaria que nos lembrássemos dos conflitos vividos por algumas personagens – como Colebra, do conto “Aglaia”; Pererico, de “A fila”; João Gaspar, de “O edifício”; Cariba, de “A cidade”; etc. –, para concordar que o protagonista muriliano tende apenas a cumprir “*o que lhe está determinado*”, assim como ocorreria com o “*homem trágico*”. Do mesmo modo, perceberíamos que o “herói” de Murilo se defronta “*com forças que lhe são superiores*” e cuja ação nos coloca diante da “*vulnerabilidade do homem no universo*”.

Tendo constatado esta tendência geral na obra, seria muito mais “operacional” e menos “sofisticado” examinar diretamente cada uma das narrativas, ao invés de criar outro sistema de classificação das epígrafes, para depois inserir os contos em tal sistema.

Com isso, não estamos questionando a importância do trabalho de Goulart como um todo. Pelo contrário, reconhecendo *O conto fantástico de Murilo Rubião* como contribuição relevante para a recepção crítica do autor, procuramos nos posicionar claramente com relação aos seus pontos fundamentais, assim como o fizemos diante da “*poética do uroboro*”.

Cabe acrescentar que nossas objeções às propostas de leitura epigráfica de Schwartz e Goulart não são gratuitas, pois o contexto bíblico de onde partem as epígrafes murilianas parece ter mais a revelar sobre a narrativa do autor do que o supõem os dois críticos.

Vejamos, por exemplo, o que diz José Paulo Paes, em seu interessante artigo sobre o contista mineiro, sugestivamente intitulado “Um seqüestro do divino”.⁶⁶ Partindo do contexto de

⁶⁵ GOULART. op.cit.cap. 05 e 06.

⁶⁶ PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino. In.: –. *A aventura literária*. São Paulo. Companhia das letras. 1990.

publicação de EXM, Paes reconhece, em Murilo, o precursor, na ficção literária brasileira, do “*chamado realismo mágico ou fantástico ou que outro nome se lhe queira dar*”. E lembra ainda que, na década de quarenta, “*Kafka apenas começava a ser lido entre nós através de traduções estrangeiras argentinas as mais das vezes*”.

Em linhas gerais, o ensaísta então descreve o clima intelectual do pós-guerra, pois, segundo ele, a “*voga existencialista*” teria influenciado os rumos políticos e culturais do mundo inteiro, inclusive no caso do Brasil, cujo envolvimento direto no conflito havia sido pouco significativo.

A “*angústia de existir*”, de decidir sobre o que somos a todo instante “*sem poder excusar-nos em nenhuma instância supra-individual – fosse partido, igreja ou ideologia*”, sendo amplamente explorada pelas obras de Sartre e Camus, também afetaria a atitude filosófica de nossos intelectuais.

Desse modo, o existencialismo – mesmo não chegando a se constituir como movimento cultural, propriamente dito, na geração brasileira do pós-guerra – deixaria traços em muitos de nossos autores, como Murilo Rubião e Dalton Trevisan, além de Clarice Lispector e Osman Lins. Com relação aos dois primeiros, Paes observa que, enquanto o ateísmo era um dos principais pilares do pensamento sartreano, as obras de Murilo e Dalton revelariam alguma espécie de religiosidade, ainda que “*sob a forma de resíduo ou paródia*”.

Em Dalton, a paródia às citações bíblicas serviria para revelar o contraste entre o sagrado e o profano:

“*as misérias da condição humana tal como focalizada pelo seu implacável realismo de microscopista que devassa sem descanso a intimidade da vida pequeno-burguesa e proletária de sua Curitiba de ficção*” (p.118)

Já em Murilo, as relações entre sagrado e profano seriam mais complexas, pelo menos quanto ao procedimento literário utilizado: o uso sistemático das epígrafes bíblicas que abrem cada um dos contos. Afinal, como observara Jorge Schwartz, os vínculos entre epígrafe e narrativa nem sempre seriam claros. Mas, apesar de não questionar diretamente a “*poética do uroboro*”, Paes opta por seguir um caminho diferente.

Ao invés de criar um sistema narrativo paralelo que venha a desvendar o sentido da obra muriliana vista em conjunto, o ensaísta procura desvendar os diálogos que se estabelecem entre o texto bíblico e a ficção de nosso autor, através da análise específica de duas narrativas: “Aglaias” e “Os comensais”.

No primeiro caso, a epígrafe estaria diretamente vinculada ao enredo do conto, pois o versículo bíblico – “*Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos*” (Gênesis - III, 16) – ilustraria de maneira evidente o conflito da personagem-título, “*espécie de Eva hiperbólica condenada a uma horrível e grotesca fertilidade*”. E, de fato, é difícil negar tal evidência, igualmente apontada, aliás, por outros críticos, como Coelho.⁶⁷

No caso de “Os comensais”, o vínculo entre epígrafe e narrativa seria menos direto, o que não impede que Paes investigue as referências bíblicas e mitológicas do enredo, levantando, a partir delas, suas hipóteses interpretativas para o conto.⁶⁸

Assim, ele observa que Hebe – nome da namorada do protagonista muriliano – é, na mitologia grega, a “*personificação da juventude*”, a quem cabia “*servir o néctar a Zeus e dançar para ele ao som da lira de Apolo*”.

Quanto à epígrafe – “*E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles* (Apocalipse, IX, 6)” –, seu contexto original nos remete ao castigo da Quinta Trombeta, em que um bando de gafanhotos, proibido de comer qualquer espécie de erva, verdura ou árvore, lança-se sobre os homens “*que não têm o selo de Deus na frente*”.⁶⁹

Retomando o contexto bíblico, o ensaísta lembra que, em hebraico, o nome do anjo que comanda os gafanhotos é Abaddon, cujo correspondente, em grego, seria Apolion, “*quase literalmente o Apolo, do mito de Hebe*”. A proibição de comer, imposta aos gafanhotos, encontraria um paralelo na atitude dos comensais, paralisados diante dos pratos à sua frente.

A personificação da juventude, simbolizada por Hebe – tanto na mitologia, quanto no conto –, também se manifestaria no remoçamento do protagonista Jadon, remetendo-nos novamente à epígrafe bíblica, agora iluminada pela sua relação com o conto:

⁶⁷ COELHO, Nelly Novaes. A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano. Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

⁶⁸ o resumo de “Os comensais” encontra-se no próximo capítulo.

“Este prodigioso remoçamento, de seu lado, pode ser interpretado como uma espécie de metáfora da morte, a antítese da vida, na medida em que se constitui em percurso inverso ao desta última, onde normalmente se transita da mocidade para a velhice”. (p. 120)

Do exemplo de “Os comensais”, Paes busca, em seguida, traçar as características mais gerais da ficção muriliana. Citando a declaração do próprio contista, que teria se inspirado no mito de Proteu para construir sua personagem Teleco, o crítico nota que as alusões mitológicas, assim como as referências bíblicas, são uma constante em sua obra. Outro aspecto geral seria a predominância da tragicidade das histórias, *“nas quais mais bem se patenteia aquela angústia existencial”*, fazendo do contista mineiro *“um representante típico da nossa literatura do pós-guerra”*.

E, além das epígrafes bíblicas, o *“contraste entre o natural e o sobrenatural”* – recurso amplamente explorado por Murilo – seria mais um resíduo de religiosidade em sua ficção.

Segundo o ensaísta, para o homem religioso, não haveria oposição entre natural e sobrenatural, mas continuidade, uma vez que tudo aquilo que parece escapar às leis da natureza passa a ser compreendido como intervenção da Divindade. Deste ponto de vista, prossegue Paes, *“natural e sobrenatural convivem sob a mesma égide unificadora do divino, instância a que devem sua própria existência”*.

Já para o homem moderno – não religioso –, a oposição entre natural e sobrenatural também não existiria. Neste caso, porém, porque não se concebe a existência de nada que esteja além da natureza:

“O homem faz-se a si próprio, e não consegue fazer-se completamente senão na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência diante de sua liberdade”.⁷⁰ (p.121)

Retomando o postulado sartreano, *“com sua ênfase na liberdade – e responsabilidade – de o homem fazer-se a si próprio”*, o fantástico muriliano ficaria a meio caminho da dessacralização existencialista. Em outras palavras, na ficção do escritor mineiro, o fantástico

⁶⁹ (Apocalipse, IX. 01-12). cf. (BÍBLIA SAGRADA. Edição Claretiana. 25a ed. Editora Ave Maria. São Paulo. 1978. p. 1564).

⁷⁰ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. (apud PAES. op. cit.).

seria resultado de uma “*dessacralização incompleta do mundo e do homem*”, gerando uma tensão entre natural e sobrenatural, tanto no enredo de cada conto, quanto na própria relação problemática entre epígrafe e narrativa.

E, quando o próprio Murilo declara ser um agnóstico, sem jamais ter conseguido se livrar do “*problema da eternidade*”, ele estaria nos revelando justamente a concepção de mundo em que se baseia seu trabalho:⁷¹

“Tudo isso lhe transparece nos contos, onde a irrupção do fantástico, do absurdo, do inexplicável – do sobrenatural, numa palavra – pode ser vista como um resíduo de religiosidade, assim como não será descabido atribuir ao agnosticismo tal sobrenaturalidade não apontar para a presença do divino. Trata-se, se assim se pode dizer, de um divino degradado em fantástico”.
(p.122)

Pela definição de Todorov, o fantástico então implicaria em uma “*hesitação tipicamente agnóstica*”. De fato, pois, diante de um acontecimento extraordinário, o homem religioso tenderia a ver uma manifestação divina; o ateu descartaria, de antemão, tal possibilidade; enquanto o agnóstico não aceitaria qualquer espécie de explicação, natural ou sobrenatural, mantendo-se no estado de incerteza.⁷²

O mundo ficcional de Murilo seria, portanto, um mundo repleto de fenômenos inexplicáveis, porque transgridem as leis naturais, mas não obedecem a nenhuma consciência superior. Disso resultaria a falta de sentido no destino de suas personagens, condenadas a “*castigos monstruosos cuja fonte desconhecem*”.

Dentre as narrativas que ilustram tal condenação, merece destaque “O edifício”, cuja construção prossegue *ad infinitum*, sem que se conheça sua finalidade, mesmo depois da morte das autoridades superiores que dirigiam a construção. Do mesmo modo, a visão de mundo proposta pelo conjunto da obra de Murilo seria “*a visão de um mundo dessacralizado pela morte de seu Criador*”:

⁷¹ ver (PONCE, J.A.G. Murilo Rubião (entrevista). In.: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Editora Ática. 1974.).

“Com o seqüestro do divino, fica só o fantástico, divino degradado. Ou melhor ainda, o divino como simples metáfora, figura de linguagem. E toda figura, dizia Pascal, ‘traz ausência e presença’. Mais ausência do que presença, sabê-mo-lo bem, desde o dia imêmore em que fomos todos expulsos do jardim do Éden”. (p.123)

Vemos assim que o contexto bíblico de onde provêm as epígrafes tem mais a revelar sobre a obra muriliana do que pode parecer à primeira vista. Outro aspecto a ser destacado é a relação estabelecida por Paes entre a hesitação fantástica e a visão de mundo que se expressa pela narrativa do escritor. No final de nosso trabalho, buscaremos discutir melhor estas duas questões.

Em 1998, surgem os *Contos reunidos*, volume contendo a última versão de todas as narrativas publicadas em vida por Murilo, mais uma inédita, num total de trinta e três.⁷³ No posfácio, Vera Lúcia Andrade relata um curioso episódio relacionado ao conto “A diáspora”, até então inédito. Diz a ensaísta que, num certo dia da década de setenta, ao voltar do trabalho para casa, Murilo teria esquecido os originais do conto num táxi:

“Aflito, ele divulgou amplamente o fato na imprensa local, com o objetivo de recuperar o valioso manuscrito perdido. A história ganhou as manchetes locais e contribuiu para ampliar ainda mais o já extenso folclore que cerca não somente sua figura, por si só fantástica, como a própria feitura de seus textos”.

Percebendo que o esforço fora em vão, o contista pôs-se a reescrever “A diáspora”, levando, como de costume, longos anos para concluir a tarefa. Alguns meses antes de sua morte, Murilo teria finalmente anunciado a conclusão da narrativa. Mas a publicação do texto só se realizaria com a edição do volume posfaciado.

⁷² “El agnosticismo debe ser puesto en contraste con el ateísmo y el panteísmo, así como teísmo y cristianismo. El teísta afirma la existencia del dios, el ateo la niega, mientras que el agnóstico profesa la ignorancia sobre ella, la existencia del dios que es un problema insoluble para él”. (<http://www.mb-soft.com/believe/tsn/agnostic.htm>).

⁷³ RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo. Editora Ática. 1998.

Outra informação importante, no estudo de Andrade, diz respeito à existência do Acervo dos Escritores Mineiros, na UFMG, que preserva toda a coleção de livros de Murilo, além de documentos diversos, como correspondências, fotografias, artigos críticos, manuscritos, objetos de arte, etc. Por fim, a ensaísta apresenta ao leitor algumas das características da obra muriliana, citando os principais nomes da crítica, já mencionados diversas vezes no presente trabalho.

Dentre os estudos mais recentes, cabe citar ainda as *Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião* – terceiro livro de crítica a respeito do contista, de autoria do professor da UnB, Hermenegildo José Bastos.⁷⁴ Fazendo parte de uma pesquisa mais ampla sobre a literatura brasileira contemporânea, o trabalho dedicado a Murilo segue uma linha, já de antemão, muito bem definida, cujo propósito é o de investigar:

“a literatura praticada em condição colonial, seu comprometimento com o projeto nacional das elites, mas também a possibilidade de produção do discurso contra-hegemônico”. (p.15)

Sem dúvida, Bastos é bastante habilidoso em suas análises que, mais do que quaisquer outras, enfatizam o aspecto da crítica social na obra muriliana. É assim, por exemplo, que o professor da UnB observa a representação da história em narrativas como as “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar” e “A diáspora”.

Mas justamente pela postura rígida do crítico, com relação a seus pressupostos teóricos – segundo os quais “o mundo da nossa experiência imediata foi fetichizado” –, as análises de Bastos acabam chegando aos mesmos pontos de que partiram. A respeito de “Bárbara”, por exemplo, ele conclui:

“A morte do baobá é o seu aprisionamento pela linguagem, mas pela linguagem do conto que representa a própria arte enquanto mercadoria e consumo”. (p.30)

⁷⁴ BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília. Edunb: Plano editora: Oficina editorial do Instituto de Letras-UnB. 2001.

Do mesmo modo, ele diz a respeito do ex-mágico:

“Ao nascer para a vida no espelho da taberna, seu ser já tem forma, a da mercadoria”.
(p.91)

Assim como constata sobre a obra muriliana como um todo:

“a história que aí se narra é a da produção literária contemporânea da forma-mercadoria, a arte degradada em espetáculo”. (p.102)

Desse modo, além de concluir o que já sabia, Bastos nem sequer menciona alguns dos mais belos trabalhos do contista, como “A flor de vidro” e “Elisa”. Então somos levados a crer que o pesquisador desconsidere tais narrativas simplesmente pelo fato de o lirismo destes contos não confirmar seus pressupostos teóricos.

Trata-se, portanto, de uma espécie de crítica em que a obra literária tem, acima de tudo, a função de ilustrar uma determinada concepção de mundo – a do crítico – considerada verdadeira.

Como não nos interessa discutir aqui o caráter de verdade das premissas adotadas por Bastos, limitamo-nos a deixar claro que este tipo de abordagem está longe de ser a que mais contribui para a compreensão da obra muriliana. Isso porque, se o objetivo do artista fosse confirmar uma determinada visão de mundo apreensível através de conceitos meramente racionais, a criação literária seria um instrumento pouco adequado a seus propósitos. Em outras palavras, simplificando Nietzsche, poderíamos dizer que a literatura começa onde a filosofia termina.

Muitos outros estudos sobre Murilo ainda poderiam ser incluídos aqui. Mas se, no limite, quiséssemos incluir todos eles, acabaríamos sendo vítimas de uma espécie de delírio tipicamente borgiano, em que o nosso texto sobre a recepção crítica do contista tomaria a si próprio como objeto de análise.

Façamos então um balanço geral sobre o que foi tratado até agora, para que os próximos passos deste trabalho possam se relacionar de forma clara com o trajeto já percorrido.

Um dos principais aspectos a ser observado é que o amplo conjunto de estudos sobre Murilo apresenta, de modo recorrente, uma porção de traços comuns. Tendo discutido minuciosamente cada um dos textos citados, julgamos improdutivo retomar estes traços, para discuti-los novamente. Sendo assim, destacaremos apenas aqueles que estarão no centro de nossas discussões posteriores.

Em primeiro lugar, é necessário retomar a originalidade da obra e a tentativa de explicá-la pela sua relação com um determinado gênero literário até então pouco explorado pela ficção em prosa no Brasil. Embora o nosso objetivo não seja o de classificar a narrativa muriliana em nenhum destes gêneros – imaginando assim que, uma vez classificada, ela já teria sido suficientemente compreendida –, percebemos que essa discussão pode ser tomada como ponto de partida. Isso porque o conceito de gênero literário geralmente engloba outros elementos narrativos, permitindo que a obra seja vista em conjunto.

Dos gêneros mencionados pelos diversos autores, podemos notar que o fantástico é o que costuma ser citado com mais propriedade. Afinal, a maioria dos críticos que se aprofunda nesta discussão acaba relacionando a obra de Murilo ao fantástico e não a outro gênero, como é o caso, por exemplo, de Schwartz, Arrigucci, Goulart e Paes, dentre outros.

Desse modo, partindo de um determinado conceito de fantástico, procuraremos abordar, na medida do possível, as mais diversas questões relacionadas a outros elementos da obra muriliana, como o narrador, a linguagem, o enredo, o tema, as personagens, o tempo, o espaço, etc.

Dentre as nossas objeções aos textos críticos que analisamos, destacaríamos: 1) a tendência a interpretar as narrativas pela tradução de símbolos e pela imposição de uma determinada leitura, visando à eliminação da ambigüidade; e 2) a idéia de que a unidade da obra, uma vez aceita, implique na neutralização das especificidades de cada conto.

Pela descrição sistemática de todos os *Contos reunidos*, veremos que a riqueza da ficção muriliana também reside na diversidade de interpretações possíveis para uma mesma narrativa, assim como na variedade existente entre as narrativas que compõem esta obra. Por fim, buscando relacionar todos os resultados obtidos, levantaremos nossa hipótese sobre o sentido mais amplo de nosso objeto de estudo.

Apenas para finalizar esta primeira parte deste trabalho, apresentamos a seguir um quadro com todos os livros do autor e todos os seus contos, publicados e republicados, conforme se vê:

QUADRO COM TODOS OS CONTOS E LIVROS DO AUTOR

CONTOS DO AUTOR	EXM 47	EV 53	OD 65	OPZ 74	OC 74	CGV 78	LC 82	HBC 90	CR 98
01 – O ex-mágico da Taberna Minhota	01		01	01			01		01
02 – A casa do girassol vermelho	02		02			02			02
03 – O pirotécnico Zacarias	03		03	03					03
04 – Bárbara	04		04	04					04
05 – Mariazinha	05		05				05		05
06 – Elisa	06		06				06		06
07 – A noiva da casa azul	07		07				07		07
08 – A cidade	08		08	08				08	08
09 – Alfredo	09		09			09	09		09
10 – O homem do boné cinzento	10		10			10		10	10
11 – Marina, a intangível	11		11			11	11		11
12 – Os três nomes de Godofredo	12		12			12		12	12
13 – O bom amigo Batista	13						13		13
14 – Memórias do contabilista Pedro Inácio	14						14		14
15 – Ofélia, meu cachimbo e o mar	15						15		15
16 – Bruma (A estrela vermelha)		16	16			16			16
17 – D. José não era		17	17			17			17
18 – A flor de vidro		18	18	18					18
19 – A lua		19	19			19			19
20 – Os dragões			20	20			20	20	20
21 – Teleco, o coelhinho			21	21			21	21	21
22 – A armadilha			22			22	22		22
23 – O edifício			23	23				23	23
24 – Epidólia					24		24		24
25 – Petúnia					25				25
26 – Aglaia					26		26		26
27 – A fila					27		27		27
28 – O convidado					28		28	28	28
29 – Botão-de-rosa					29		29		29
30 – O lodo					30				30
31 – O bloqueio					31		31	31	31
32 – Os comensais					32		32		32
33 – A diáspora									33

PARTE II

O GÊNERO FANTÁSTICO

1) DA UTILIDADE E DA DESVANTAGEM DE TODOROV PARA A LITERATURA MODERNA

Como vimos, Murilo Rubião é considerado, por grande parte da crítica, como o precursor da literatura fantástica moderna no Brasil. Sendo assim, antes de nos debruçarmos especificamente sobre sua obra, vamos desenvolver, neste capítulo, uma breve investigação teórica sobre o fantástico, com alguns comentários a respeito dos *Contos Reunidos* que antecipem a nossa tarefa de descrição.

Escolhemos, como principal fundamento de nossa investigação, a *Introdução à literatura fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov¹, autor búlgaro, radicado na França desde a década de 60. Sua teoria – surgida no contexto específico da descoberta dos formalistas russos pelos franceses – apresenta uma definição sistemática do fantástico, tornando-se a primeira a dissociá-lo de aproximações meramente históricas ou psicológicas. E isso faz com que seu texto seja citação obrigatória em todos os estudos sobre o gênero.²

Embora não compartilhem dos mesmos pressupostos estruturalistas do autor, sua teoria nos interessa aqui, por considerarmos que a descrição do fantástico na obra muriliana exige, antes de tudo, uma referência bastante objetiva. Outro motivo que nos leva a destacar Todorov, dentre muitos outros estudiosos do gênero, é a breve análise de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, com a qual se conclui a *Introdução*.

Apontado pelo crítico como o maior representante de uma espécie de literatura fantástica moderna, Kafka seria um exemplo radical de transgressão ao “*fantástico tradicional*”, gênero surgido no século XVIII que encontraria sua manifestação mais perfeita no XIX.

Sabemos que a classificação de um escritor complexo como Kafka em um determinado gênero literário apresenta-se sempre como uma questão problemática. Para

¹TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo. Perspectiva. 1975.

²Ver a este respeito: (STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris. Puf. 1993.) e (ARÁN, Pampa. *El fantástico literario: aportes teóricos*. S.L. Tauro Producciones. 1999.)

Modesto Carone³, por exemplo, o autor de *O processo* seria realista, pois o absurdo em sua narrativa representaria, acima de tudo, o absurdo em nossa sociedade.

Ainda assim, os comentários de Todorov sobre o escritor tcheco são pertinentes ao nosso trabalho, pois, como vimos, a crítica costuma apontar uma certa semelhança entre a obra do contista mineiro e a de Kafka. E, neste caso, a funcionalidade da classificação da obra kafkiana justifica uma possível superficialidade na compreensão de seu sentido maior.

Sabemos também que a própria existência de gêneros literários no século XX daria margem a muita discussão. E o estudo de Todorov, por sinal, inicia-se justamente por este ponto:

“De uma maneira mais geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura”. (p.12)

Estas “escalas” seriam abstrações teóricas, formuladas a partir de um conjunto de manifestações literárias concretas. Fica claro, portanto, que o exame de uma obra específica apenas como representante de um gênero depara-se com certas limitações que coincidem justamente com as características definidoras deste gênero. Sob este ponto de vista, as obras mais significativas seriam aquelas que representassem alguma contribuição para o conjunto, trazendo inovações e transcendendo o modelo teórico.

Parece-nos, portanto, que, ao invés de propor novos modelos de interpretação – como o fizeram Schwartz e Goulart –, é mais produtivo partir de um conceito sobre o fantástico que já tenha sido amplamente discutido pela crítica, buscando depois compreender se a obra estudada o transgride e em que sentido isso se dá. E como, nessa busca, nada nos impede de recorrer a outros estudiosos do fantástico considerados menos restritivos do que o crítico búlgaro, o risco de encerrarmos os *Contos Reunidos* nos limites de um gênero teórico atemporal torna-se perfeitamente contornável. Justificadas assim as nossas escolhas, vamos então ao célebre texto de Todorov.

³ CARONE, Modesto. Kafka é o Flaubert do século XX. supl. Letras *Folha de São Paulo*. São Paulo. 01 de fevereiro de 1992.

2) INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA

A) DEFINIÇÃO

Partindo do exemplo de *O diabo enamorado* (1772)⁴, de Cazotte – frequentemente considerado como o texto inaugurador do fantástico –, Todorov nos apresenta sua primeira definição do gênero, nos seguintes termos:

“Num mundo que é exatamente o nosso, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós”.
(p.30)

Assim, a primeira condição do fantástico seria a de produzir, quanto a possíveis explicações para o acontecimento insólito, uma hesitação do leitor entre as duas soluções apontadas acima. Esta hesitação pode ser representada pela atitude do narrador, geralmente em primeira pessoa, ou das personagens da história. Quando esta representação ocorre – visando a reforçar a hesitação, pela identificação do leitor com as figuras do narrador ou das personagens –, cumpre-se a segunda condição do fantástico. A terceira e última condição diz respeito à interpretação do texto, que não deve ser alegórica, nem poética. A primeira e a terceira condições constituem verdadeiramente o gênero; enquanto a segunda, embora facultativa, costuma ser satisfeita na maior parte dos casos.

Um exemplo interessante de como a hesitação fantástica ganha em densidade, pela sua representação na atitude do narrador, é o célebre caso de “O Horla”, de Maupassant.⁵ Inicialmente escrito como um depoimento dado a um grupo de médicos, o conto ganhou nova versão do mesmo autor, sendo narrado em forma de diário do protagonista que

⁴ CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Rio de Janeiro. Imago. 1992.

⁵ MAUPASSANT, Guy de. *O horla e outras histórias*. trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre. 1986.

experimenta gradativamente o “desdobramento” de sua individualidade. Na segunda versão, a atitude do narrador permite uma identificação maior do leitor, conferindo à história uma intensidade visivelmente maior.

B) O ESTRANHO E O MARAVILHOSO

Como decorrência da hesitação que produz, o fantástico se define pelos seus limites com outros dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso.⁶ O estranho se dá quando o acontecimento aparentemente sobrenatural recebe uma explicação de acordo com as leis da natureza. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando o mistério se explica como consequência de uma ilusão dos sentidos, de uma percepção modificada pelo uso de drogas, de um sonho, da loucura da personagem, etc. Os contos policiais são bons exemplos do gênero.

O maravilhoso, por outro lado, ocorre quando o acontecimento sobrenatural é aceito como parte da realidade existente. Assim, se a existência de seres sobrenaturais é previamente aceita como convenção de uma determinada narrativa, encontramos no terreno do maravilhoso. É o que acontece nos contos de fadas e em *As mil e uma noites*⁷, por exemplo.

Deste modo, o fantástico seria um gênero “*sempre evanescente*”, cuja duração coincidiria com a indecisão sobre a natureza do acontecimento insólito. Só nos casos de narrativas que mantêm a ambigüidade dos fatos até o fim é que se daria o fantástico puro. E um exemplo notável de como isso ocorre é o belo romance *A volta do parafuso*⁸, de Henry James.

Por considerar o fantástico como algo que tende a se esvaír, Todorov compara sua definição com a “*clássica definição do tempo presente*”, descrito como um “*puro limite*

⁶ Há aqui uma oposição clara entre Todorov e Lovecraft (1945). (LOVECRAFT, H.P. *El horror en la literatura*. Madrid. Alianza Editorial. 1998.). Considerando o medo como o princípio em que se basearia o gênero literário do qual o fantástico seria um herdeiro, o autor norte-americano apresenta o surgimento do romance negro (the Gothic novel), no século XVIII, como um dos períodos mais expressivos do fantástico. Todorov, no entanto, diz que o romance gótico se divide em duas tendências – a do sobrenatural explicado e a do sobrenatural aceito –, considerando assim que não se trata do fantástico propriamente dito, mas de seus dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso, respectivamente. É interessante notar que todos os autores citados por Todorov como representantes das duas tendências do romance gótico já haviam sido mencionados por Lovecraft, o que torna ainda mais clara a oposição entre as duas teorias.

⁷ GALLAND, Antoine. (versão). *As mil e uma noites*. trad. de Alberto Diniz. Rio de Janeiro. Ediouro. 2001.

⁸ JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. trad. de Olívia Krähenbühl. Rio de Janeiro. Tecnoprint. 19--.

entre o passado e o futuro”. Esforçando-se, assim, por defender o uso de categorias lingüísticas em sua teoria, o autor estabelece uma curiosa relação entre os gêneros literários e os tempos verbais. O maravilhoso corresponderia a um *“fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro*”. O estranho reduziria o inexplicável a *“fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado*”. Em seguida, o crítico conclui:

“Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente”. (p.49)

Aqui a imaginação de Todorov parece ter ido um pouco longe. Afinal, como sabemos, os tempos verbais são sempre definidos com relação ao momento da enunciação. E, uma vez que as narrativas – sejam elas do gênero estranho, maravilhoso ou fantástico – geralmente tratam de acontecimentos já vividos, o passado é, por excelência, o tempo verbal da literatura.

Mesmo que se compreenda que a ficção torne presentes os acontecimentos vividos, isso ocorrerá independentemente do gênero literário. Podemos acrescentar que um fenômeno desconhecido não necessariamente está *“por vir”*, pois nada nos garante que o conheceremos. Quanto à hesitação que caracteriza o fantástico, não nos parece evidente que ela se situe no presente; afinal, qualquer constatação sobre o tempo dependeria, antes de tudo, que se definisse um ponto de referência.

Sabemos que a comparação entre os três gêneros literários e os tempos verbais tem pouquíssima importância para a teoria de Todorov como um todo. No entanto, é interessante destacá-la, a fim de percebermos que o uso de categorias lingüísticas nem sempre se sustenta em seu estudo.

De qualquer forma, o que realmente nos importa aqui é a diferenciação entre o fantástico e seus gêneros vizinhos, estabelecida com precisão. Além disso, o esquematismo do autor chega ao ponto de conceber vários outros graus no interior de cada gênero. Assim, teríamos o fantástico puro, o fantástico-estranho, o estranho-puro, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro – este último, por sua vez, subdividido em hiperbólico, exótico, instrumental ou científico. E, embora se possa questionar tal classificação pela obsessão típica de quem pretende estabelecer critérios exatos a produtos da cultura, ela nos serve

como modelo de descrição, ainda que muito breve, de inúmeros exemplos de narrativas relacionadas aos três gêneros.

C) A POESIA E A ALEGORIA

Como vimos acima, a terceira e última condição do fantástico diz respeito à interpretação do texto que, neste gênero, deve se opor às leituras poética e alegórica. É preciso, portanto, esclarecer em que sentido tais conceitos são empregados aqui. E o problema agora, como o próprio Todorov admite, é mais complexo do que no caso dos três gêneros vizinhos, pois sua discussão abrange, de certa forma, a literatura como um todo.

Em primeiro lugar, porque se opor à poesia, por um lado, e à alegoria, por outro, não é uma especificidade do fantástico, mas de um conjunto maior de textos, do qual o fantástico seria apenas uma parte. Além disso, como veremos, o conjunto de textos que se opõe à poesia não é o mesmo que se opõe à alegoria. Deste modo, cada oposição deve ser tratada separadamente.

No primeiro caso, a oposição em jogo se dá entre a ficção e a poesia. E, para tratarmos do conceito de poesia adotado aqui, partiremos da seguinte afirmação do autor:

“Concorda-se hoje que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais.”
(p.67)

No caso da obra de Murilo, embora ela não apresente imagens puramente poéticas, por se tratar sempre de narrativas de ficção, seria interessante diferenciar inicialmente dois níveis de interpretação: um metafórico e outro literal.

É como metáfora que devemos ler, por exemplo, o seguinte trecho do conto “A flor de vidro”, em que se descreve a “*saudade de Marialice*”, sentida pelo protagonista Eronides:

“O sorriso dela brincava na face tosca das mulheres dos colonos, escorria pelo verniz dos móveis, desprendia-se das paredes alvas do casarão. 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”.

Se tentarmos traduzir o texto como a descrição de determinados acontecimentos, estaremos diante de fenômenos sobrenaturais: o sorriso que brinca, escorre pelo verniz, desprende-se das paredes, acompanha o trem e o apito que grita. Mas esta interpretação não daria conta do tipo de leitura que o texto exige, ou seja, da leitura metafórica. Isso porque as belas imagens, no trecho acima, são, acima de tudo, a descrição de um sentimento. Assim, é a saudade sentida pelo protagonista que faz com que o sorriso e o nome de Marialice pareçam presentes em tudo ao seu redor.

E algo semelhante pode ser dito a respeito do breve comentário que segue uma discussão conjugal, em “Petúnia”: “(*Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça*)”. Aqui, aproximando metaforicamente o vidro quebrado ao fim da paixão inicialmente vivida pelas personagens, o texto sugere que, durante um desentendimento entre o casal, algum objeto tenha sido atirado contra a vidraça.

Mas a linguagem “*simples e discreta*” de Murilo – para usarmos a expressão de Álvaro Lins – faz com que os *Contos Reunidos* ofereçam muito mais casos em que o discurso é predominantemente “*representativo*”, ou seja, em que é preciso interpretar literalmente os acontecimentos evocados para que a seqüência do relato faça sentido. É assim, por exemplo, que devemos ler a declaração do ex-mágico: “*Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude*”.

Do mesmo modo, as metamorfoses de “Alfredo” e “Teleco” exigem, antes de tudo, uma interpretação literal. E isso também ocorre em inúmeros outros episódios da obra muriliana, que descreveremos mais adiante. Em todos eles, a leitura metafórica constituiria um obstáculo para a interpretação do texto e anularia o efeito fantástico.

Voltando então ao estudo de Todorov, o fantástico implica em ficção, por oposição à poesia. E por isso, segundo o autor, a poesia não pode ser fantástica, ao contrário do que pensariam, por exemplo, os idealizadores de antologias poéticas do gênero. Para os nossos

objetivos neste trabalho, é importante observar a diferença entre as metáforas e os enunciados que devem ser interpretados como representação de acontecimentos fantásticos.

A outra oposição em jogo ocorre entre os sentidos literal e alegórico. Apoiando-se em diferentes definições de alegoria, Todorov as sintetiza da seguinte forma:

“Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer”. (p.71)

Ao contrário do que ocorre na alegoria, para que se produza o efeito fantástico, é preciso que o acontecimento insólito seja interpretado, mais uma vez, em seu sentido “literal”. Isto porque, se a narrativa for tomada em outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, a hesitação perde sua razão de ser.

Haveria então, segundo Todorov, uma “*gama de subgêneros literários*”, situados entre o fantástico e a alegoria pura. Esta gama seria constituída em função de dois fatores: o caráter mais ou menos explícito do segundo sentido e o desaparecimento do sentido literal.

A fábula seria a narrativa mais próxima da alegoria pura, pois seu sentido alegórico costuma ser explicitado no mais alto grau, ao final de cada texto. E o mesmo ocorreria freqüentemente em alguns contos de fadas. Caminhando então no sentido da “literalidade”, o autor estabelece outros três graus nesta “*gama de subgêneros*”: a alegoria indireta, a alegoria hesitante e a alegoria ilusória (ou anti-alegoria) – todos eles ilustrados, como sempre, com exemplos muito interessantes.

Por fim, a conclusão do capítulo também nos parece pertinente para uma boa leitura dos *Contos Reunidos*:

“É preciso insistir no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse

alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada pelos seus leitores.” (p.81)

Do mesmo modo, nenhuma das narrativas murilianas se apresenta como um discurso puramente alegórico, pois o sentido literal dos acontecimentos narrados jamais desaparece completamente, nem chega a coexistir com outro sentido apresentado de maneira explícita pelo próprio texto. Daí a nossa insistência em descrever o universo fantástico do autor, a partir de uma teoria objetiva como a de Todorov.

D) O DISCURSO FANTÁSTICO

Por partir de pressupostos estruturalistas, o crítico búlgaro considera que sua tarefa não estaria concluída, enquanto o gênero fantástico não fosse definido por pelo menos um traço característico em todos os níveis do discurso: o verbal – do enunciado e da enunciação –, o sintático e o semântico. Os textos literários, segundo ele, funcionariam como sistemas e, sendo assim, suas partes constitutivas deveriam estabelecer, entre si, relações necessárias e não-arbitrárias.

Em nosso caso, não estamos convencidos de que os produtos da cultura obedeçam às mesmas leis científicas que permitiam ao paleontólogo Georges Cuvier (1769-1832) *“reconstruir a imagem de um animal a partir da única vértebra de que dispunha”*. Pensamos que as razões que levam um autor a escrever determinado texto, de determinada forma, obedeçam a motivações muito diferentes das leis que regem o sistema orgânico de um animal.

De qualquer modo, Todorov levanta questões interessantes a serem apresentadas aqui, muitas das quais serão retomadas por outros estudiosos do gênero. Mais especificamente, ele aponta três propriedades que caracterizariam a *“unidade estrutural”* das obras fantásticas: uma relacionada ao enunciado; outra, à enunciação; e a última, ao aspecto sintático. O nível semântico, por sua vez, recebe um tratamento mais cuidadoso no capítulo em que o crítico aborda os temas do fantástico.

1 – No nível do enunciado, a propriedade que Todorov observa seria “*um certo emprego do discurso figurado*”. Segundo ele, o sobrenatural nasceria freqüentemente da interpretação “literal” de uma figura retórica. Os exemplos de como isso se dá são divididos em três grupos, conforme o tipo de expressão figurada que daria origem ao fantástico: a hipérbole, o provérbio e a comparação.⁹

Ainda sobre o nível do enunciado, cabe destacar a seguinte consideração do crítico:

“O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua conseqüência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre presente: o sobrenatural. Este então torna-se um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é como vimos, a forma mais pura da literalidade”. (p.90)

Irène Bessière¹⁰ contestará tal afirmação de Todorov, considerando que a existência ou não de fenômenos sobrenaturais depende de um determinado contexto cultural. Esta contestação da autora dá margem a uma concepção menos restritiva do gênero, que nos ajuda a aceitar e compreender o seu desenvolvimento no século XX. Por outro lado, a autora francesa amplia tanto o conceito de fantástico, que fica a impressão de que toda a literatura contemporânea seria uma manifestação do gênero.

2 – A respeito da enunciação, o autor da *Introdução* desenvolve melhor a hipótese de que o narrador em primeira pessoa confira maior intensidade ao efeito fantástico. Sua argumentação parte da idéia de que o discurso literário não seria representativo nos mesmos termos que a linguagem cotidiana. Assim, não faria sentido submetê-lo à prova de verdade, embora se espere da narrativa de ficção uma coerência interna.

O narrador em terceira pessoa possuiria um tipo de autoridade que, se por um lado confere mais autenticidade à sua palavra, por outro, não lhe permite mentir. A mentira, no caso, poderia estar presente apenas no discurso das personagens.

⁹ Vimos, no capítulo anterior, que, no nível retórico da narrativa, Schwartz aponta a “*hipérbole*” e a “*reiteração*” como os procedimentos mais explorados por Murilo para a estruturação de sua obra.

¹⁰ (BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris. Larousse. 1974.); ver também: (ARÁN, Pampa. op. cit.)

Quanto ao narrador em primeira pessoa, ele possuiria um caráter mais ambíguo, por ser, ao mesmo tempo, também uma personagem. E a ambigüidade reforçaria a hesitação, dando margens à dúvida do leitor quanto à natureza dos acontecimentos relatados.

Ainda segundo Todorov, o foco narrativo em primeira pessoa também permitiria “*mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos*”. Para facilitar tal identificação, o narrador seria geralmente “*um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer*”. Em outras palavras, diante de acontecimentos sobrenaturais, teríamos um narrador-personagem “*natural*”.

Nos *Contos Reunidos*, a diferença entre os dois tipos de foco narrativo é mais problemática. Isso porque, como já foi observado por Arrigucci, o narrador em terceira pessoa, na obra muriliana, não é onisciente como o de Machado da Assis.

Além disso, como a consciência do protagonista de Murilo é geralmente fragmentada, o narrador – seja em primeira ou em terceira pessoa – acaba tendo uma visão limitada dos fatos. Nos exemplos mais extremos, isso leva, inclusive, à implosão da coerência interna do relato, como veremos em nossas descrições.

3 – Com relação à sintaxe, Todorov descarta a idéia corrente de que a gradação do suspense fosse a característica definidora das histórias fantásticas, cujo clímax estaria sempre situado no final do texto. Analisando um conjunto significativo de exceções, o crítico nos apresenta, no lugar da regra citada, a irreversibilidade da narrativa como o principal traço sintático do gênero.

Retomando a idéia de que as características fundamentais do fantástico seriam o efeito de hesitação e a identificação do leitor representada no interior da narrativa, o autor afirma que tais características seriam profundamente prejudicadas, mais do que na maioria dos outros gêneros de ficção, se a leitura não obedecesse à seqüência estabelecida pelo texto. E assim, a segunda leitura de uma narrativa fantástica seria, inevitavelmente, uma “*meta-leitura*”, em que: “*ressaltam-se os procedimentos do fantástico, em vez de padecer-lhes os encantos*”.

A irreversibilidade da narrativa não seria, no entanto, uma propriedade exclusiva ao fantástico. Sendo uma característica geral de todos os gêneros de ficção, ela teria uma

importância maior em alguns deles, dentre os quais o fantástico se incluiria. Mas tal característica seria ainda mais forte, por exemplo, no romance policial. E, citando o famoso estudo de Freud¹¹, o autor observa que o mesmo ocorreria com os chistes.

Observando os três tipos de discurso citados acima – o fantástico tradicional, o romance policial e o chiste –, não é difícil perceber que a característica comum entre eles é um “efeito único e singular” previamente determinado. Aliás, segundo esta expressão de Edgar Allan Poe¹², toda composição literária deveria ser pensada a partir da produção de um efeito preciso sobre o leitor.

Já no caso da maioria dos contos murilianos, como bem o observa Schwartz¹³, a concepção artística em jogo não é tão pragmática quanto a de Poe. Do mesmo modo, parece não haver, na obra do escritor mineiro, um único traço que possa definir todos os seus contos, do ponto de vista sintático. Daí a necessidade de descrevê-los individualmente, antes que se chegue a uma conclusão sobre a obra como um todo.

E) OS TEMAS DO FANTÁSTICO

A divisão temática de Todorov segue o princípio de que não seria possível, nem produtivo, listar a infinidade de temas já abordados pelas narrativas fantásticas, como o haviam tentado outros teóricos do gênero. Mas sua proposta de classificação em dois grandes grupos – os “temas do eu” e os “temas do tu” –, baseada mais uma vez num critério lingüístico, não nos interessa aqui, pelo fato de ser muito abstrata, além de trabalhosa, servindo pouco aos nossos objetivos.

No caso dos *Contos Reunidos*, por se tratar de um conjunto bem delimitado de narrativas, parece-nos mais produtivo encontrar critérios que partam da própria leitura destes textos. Aproveitaremos, então, apenas uma ou outra idéia da proposta temática de Todorov que ainda seja útil à descrição da obra muriliana.

¹¹ FREUD, S. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro. Imago. 1977.

¹² POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: –. *Poemas e ensaios*. trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo. Globo. 1999.

F) LITERATURA E FANTÁSTICO

Concluído o estudo do gênero em sua “*unidade estrutural*”, o autor propõe agora que se mude de perspectiva, para que o fantástico possa ser abordado do “*ponto de vista da literatura em geral ou mesmo da vida social*”. Isso porque ainda haveria, pelo menos, três questões a serem discutidas: 1) a função social do sobrenatural; 2) a função do sobrenatural para a literatura; e 3) a função do “*fantástico em si mesmo*”.

1 – Segundo o crítico búlgaro, até o século XIX, o sobrenatural seria uma forma de driblar a censura social, na abordagem de temas tabus, como ocorre no caso dos “*desmandos sexuais*” que são “*melhor aceitos se forem inscritos por conta do diabo*”. No século XX, com o advento da Psicanálise, os temas tabus passariam a ser abordados mais diretamente, tornando desnecessário recorrer ao sobrenatural para se falar, por exemplo, da necrofilia, do incesto ou do homossexualismo.

Já nos *Contos Reunidos*, é preciso observar, antes de tudo, que o fantástico nem sempre está relacionado ao sobrenatural. Além disso, a função social da obra muriliana – assim como a da própria literatura de um modo geral – não é algo que possa ser apreendido de forma tão simplista. De qualquer modo, o nosso esforço aqui não deixa de ser uma tentativa de aproximação gradativa deste sentido mais amplo.

2 – Quanto à função do sobrenatural no interior da obra literária, para Todorov, a questão apresenta basicamente os seguintes aspectos: a) do ponto de vista pragmático, “*o sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor*”; b) do ponto de vista semântico, “*o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação*”; e c) no nível sintático, ele estaria relacionado ao “*desenvolvimento da narrativa*”.

a) Na obra muriliana, mais uma vez, o problema apresenta maiores dificuldades. Em primeiro lugar, porque, como dissemos, o fantástico não necessariamente é produzido pelo

¹³ SCHWARTZ. op.cit. p.66.

sobrenatural e, além disso, seu efeito sobre o leitor não é previamente determinado com a mesma precisão de Poe.

b) Do ponto de vista semântico, concordamos com a idéia de Bessière de que a existência do sobrenatural depende do contexto cultural em jogo. Sendo assim, torna-se necessário investigar quais as implicações culturais do fantástico nos *Contos Reunidos*. Nossa hipótese, apresentada ao final deste trabalho, leva em conta o uso sistemático das epígrafes bíblicas.

c) Do ponto de vista sintático, vamos à sequência do estudo de Todorov, pois, neste caso, o autor ainda tem algo de significativo a acrescentar. Inicialmente, ele nos apresenta a seguinte idéia de narrativa mínima: *“toda narrativa é o movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos”*.

Como exemplo de narrativa mínima, supõe-se a história de uma criança que vivesse inicialmente no seio de sua família. Em seguida, por algum motivo que rompesse a estabilidade inicial, esta criança partiria de sua casa e, tendo vencido diversos desafios, voltaria a integrar a casa paterna. Assim, teríamos um equilíbrio inicial e um movimento de transformação que conduziria a história a uma nova situação de equilíbrio. O segundo estado de equilíbrio seria semelhante ao primeiro, mas não idêntico, pois agora a criança teria amadurecido, transformando-se em um adulto.

A narrativa elementar seria composta, como no caso acima, por dois tipos de episódios: *“os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descrevem a passagem de um ao outro”*. E toda narrativa comportaria o mesmo esquema, ainda que seu reconhecimento não seja, na maioria das vezes, tão evidente, devido à supressão do início ou do fim, à intercalação de digressões ou de outras narrativas completas, dentre outras variantes possíveis.

Analisando então alguns exemplos de *As mil e uma noites*, Todorov nos mostra como os acontecimentos sobrenaturais servem para romper as situações de equilíbrio e conclui:

“O elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou desequilíbrio) estabelecido”. (p.174)

Haveria assim uma coincidência entre as funções social e literária do sobrenatural, pois, em ambos os casos, ele surgiria como uma espécie de *“transgressão da lei”*:

“Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra uma justificação”. (p.174)

Nos *Contos Reunidos*, o sobrenatural ou o acontecimento fantástico nem sempre representa a passagem de um estado de equilíbrio a outro de desequilíbrio ou vice-versa. Isso porque, em muitas narrativas, o equilíbrio é justamente a proliferação de fenômenos sobrenaturais, como observa Schwartz.

Por outro lado, não nos parece que a constatação do *“absurdo generalizado”* seja suficiente para descrever o fantástico na obra do escritor mineiro, pois, observando cada uma de suas narrativas, notamos que alguns fenômenos recorrentes em determinadas histórias não seriam aceitáveis pelas leis que se estabelecem em outros contos do autor.

É assim, por exemplo, que em *“A fila”*, *“Elisa”* e *“O convidado”* não há nenhum acontecimento que possa ser considerado sobrenatural, no mesmo sentido que as metamorfoses de *“Alfredo”* e *“Teleco”* ou os poderes hiperbólicos do ex-mágico. Torna-se necessário, portanto, examinar melhor cada um desses casos. E é justamente isso que nos propomos a fazer mais adiante.

3 – Faltaria examinar ainda, segundo Todorov, as funções do *“fantástico em si mesmo”*. Sua análise parte da constatação de que, enquanto o gênero maravilhoso tem sido praticado desde o início da tradição literária e continua sendo até os dias de hoje, o fantástico – concebido como o gênero que tematiza a hesitação provocada pelo acontecimento sobrenatural – teria uma existência relativamente curta. Tendo surgido no fim do século XVIII, com *O diabo enamorado*, de Cazotte, encontraria suas últimas

manifestações esteticamente satisfatórias no final do século seguinte, com os contos de Maupassant.

As razões para tão curta duração, segundo o autor, estariam relacionadas com o contexto do positivismo. Afinal, por se basear na hesitação sobre se um determinado acontecimento deve ou não ser considerado real, o fantástico implicaria na possibilidade de se ter clareza sobre os limites entre o real e o imaginário.

Sendo assim, não seria por acaso que o gênero teria vivido seu auge justamente no século XIX, a mesma época, aliás, do naturalismo na literatura. No século seguinte, porém, a concepção positivista da realidade não se sustentaria mais e, conseqüentemente, também não faria mais sentido uma literatura que se propusesse apenas como a transcrição de um mundo que lhe é externo.

Buscando então responder em que haveria se transformado a narrativa do sobrenatural no século XX, Todorov passa a analisar *A metamorfose*, de Kafka, considerando o autor tcheco como o maior representante desta espécie de “*fantástico moderno*”.¹⁴

Sua primeira constatação é a de que, ao contrário do que ocorre com o fantástico propriamente dito, a novela kafkiana apresenta o acontecimento sobrenatural logo em suas primeiras frases:

“*Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso*”. (p.07)¹⁵

E, embora haja, no texto, algumas breves indicações de hesitação das personagens, essas indicações se perderiam na seqüência da narrativa. O mais surpreendente então seria “*precisamente a ausência de surpresa diante do acontecimento inaudito*”.

É assim que o crítico observa que Gregor Samsa vai aceitando sua situação como possível, embora pouco habitual. A reação da família também segue um desenvolvimento análogo: de início, ela se surpreende, mas em momento algum se pergunta sobre a natureza

¹⁴ Como dissemos, a classificação de Kafka como representante de um gênero fantástico moderno pode suscitar muita controvérsia, mas, em nosso caso, ela tem sua funcionalidade.

¹⁵ Utilizamos aqui a tradução brasileira de Modesto Carone. (KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. trad. Modesto Carone. São Paulo. Editora Brasiliense. 1985.)

do acontecimento. E embora a metamorfose de Gregor tenha inicialmente causado tristeza em seus familiares, aos poucos, ela passa a ter um efeito positivo. Seus pais e sua irmã, até então sustentados pelo caixeiro viajante, acabam se tornando produtivos, devido à exigência das novas circunstâncias, sentindo-se assim mais realizados.

Para Todorov, porém, o “*cúmulo do horror*” estaria no final da narrativa: com a morte de Gregor, seus pais voltam a encontrar tranquilidade suficiente para descobrir que Grete “*havia florescido em uma jovem bonita e opulenta*”.

Assim, de acordo com a análise do crítico, a novela kafkiana transgrediria profundamente sua definição do fantástico. Em primeiro lugar, porque a hesitação diante do acontecimento insólito praticamente não ocorre. Ao invés disso, é o mundo que vai se tornando cada vez mais absurdo, até o ponto em que se adapta ao acontecimento inexplicável:

“O acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo”. (p.181)

Neste sentido, a ficção kafkiana concilia o maravilhoso e o estranho, pois o sobrenatural acaba sendo aceito como parte do mundo retratado – não porque receba uma explicação natural ou porque a realidade existente obedeça a leis diferentes das que conhecemos, mas porque, no decorrer da narrativa, somos levados a perceber que aquilo que consideramos normal é tão absurdo quanto a inexplicável metamorfose de Gregor Samsa. Conciliando dois gêneros até então inconciliáveis, o fantástico moderno transgredir mais um aspecto da definição de Todorov.

Na tentativa de compreender em que consiste essa transgressão, o autor então nos remete ao estudo de Sartre¹⁶ sobre as obras de Kafka e Blanchot. Segundo o pensador francês, para o fantástico moderno:

¹⁶ Utilizamos aqui uma tradução para o espanhol de Luis Echávarri. (SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje*. In: __. *Escritos sobre literatura*, 1. traducción de Luis Echávarri. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Losada. 1985.)

“no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y del espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera.” (p.97)

Do mesmo modo, Todorov afirma que, em Kafka:

“O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção.” (p.181)

E o autor então conclui:

“Eis em resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra”. (p.182)

Não por acaso, Davi Arrigucci formula seu conceito de “*espanto congelado*” para examinar o fantástico na obra muriliana. Do mesmo modo, Jorge Schwartz¹⁷, comentando a idéia da hesitação fantástica, afirma que o absurdo, nos contos de Murilo, não produz espanto, porque se torna a “*regra da temática narrativa e não a exceção*”.

Como dissemos, a definição de Todorov ainda é útil para descrever o universo fantástico muriliano, pelo menos, como transgressão ao modelo teórico adotado. E, se ainda há outras questões pertinentes a serem discutidas, a partir do mesmo modelo teórico, isso ficará mais claro na continuação deste estudo.

¹⁷ SCHARTZ. op. cit. p. 69.

PARTE III

DESCRIÇÃO DO UNIVERSO FANTÁSTICO MURILIANO

1) TRÊS TRANSGRESSÕES FANTÁSTICAS

Nosso primeiro passo no exame dos *Contos Reunidos* consiste, como dissemos, numa descrição do universo ficcional de Murilo. Adotando inicialmente a definição de Todorov, buscaremos investigar os acontecimentos que, em cada narrativa, não possam ser explicados pelas leis que regem “*um mundo que é exatamente o nosso, sem diabos, sílfides nem vampiros*”.

Sabemos que a teoria de Todorov se aplica à descrição do gênero nos séculos XVIII e XIX. E também sabemos que, em linhas gerais, a literatura do século XX não postula a existência de um mundo passível de compreensão racional plena e representação absolutamente fiel pela linguagem, como se postulava no realismo/naturalismo do XIX e no fantástico da época.

Apesar disso, uma comparação entre o universo ficcional de Murilo e o “*mundo familiar*” do “*fantástico tradicional*” é de grande utilidade para nós. Isso porque, observando o conjunto dos *Contos Reunidos*, podemos perceber a existência de três princípios gerais que, sendo transgredidos, afastam o universo muriliano dessa espécie de “*mundo familiar*”. E, desse modo, estabelecemos uma diferença básica entre a ficção muriliana e o fantástico de Todorov. Partindo dessa constatação inicial, buscaremos, no decorrer de nossas descrições, examinar os outros aspectos da transgressão do fantástico em Murilo Rubião.

Vejamos, então, quais seriam os três princípios gerais que afastariam o universo de nosso autor do mundo familiar do fantástico tradicional:

1) Em primeiro lugar, encontramos a transgressão dos **princípios da natureza**, segundo uma determinada concepção das ciências naturais, como a física clássica e a biologia. De acordo com essa concepção de mundo, podemos considerar sobrenatural uma série de fatos narrativos: as metamorfoses de Teleco e Alfredo; a desmaterialização do homem do boné cinzento; a reversibilidade do tempo, em “*Mariazinha*”; a existência de dragões; etc.

2) Em segundo lugar, podemos observar as transgressões dos **princípios da lógica** clássica: o de identidade, o de não-contradição e o do terceiro excluído – que ocorrem, respectivamente, quando uma mesma personagem é três, e outras quatro são uma, em “Os três nomes de Godofredo”; um mesmo fato é afirmado e, em seguida, negado, como em “A noiva da casa azul”; algo é verdadeiro e, ao mesmo tempo, falso, como a morte do pirotécnico Zacarias; dentre outros exemplos.

3) Por fim, o universo muriliano ainda apresenta diversos acontecimentos científica e logicamente aceitáveis, mas completamente absurdos do ponto de vista das **convenções sociais**. Este terceiro tipo de transgressão pode ser observado, por exemplo, em “A fila” que, ao invés de diminuir, cresce; em “O convidado”, que recebe um convite para uma determinada festa, desconhecendo as informações sobre o remetente, o endereço e a data do evento; e em “Elisa”, que chega a uma casa desconhecida, como se voltasse de viagem, sendo aceita com naturalidade pelos seus moradores.

Como a maioria dos contos do autor apresenta, ao mesmo tempo, mais de um tipo de transgressão e, em alguns casos, os limites entre os princípios propostos acima são pouco precisos, não faria sentido simplesmente classificar cada uma das narrativas em um ou outro grupo e analisá-la de acordo com essa classificação.

Desse modo, ao invés de descrever os trinta e três *Contos Reunidos*, na ordem em que eles estão dispostos no livro, vamos priorizar as relações entre os “temas fantásticos” para, a partir delas, percorrer toda a obra.¹ E, como o nosso principal objetivo não é o de estabelecer nenhuma espécie de classificação temática rigorosa ou pretensiosamente científica, mas o de fazer uma descrição a mais completa possível, podemos partir de qualquer tema fantástico, desde que falemos de todos ou, pelo menos, dos principais.

Sabemos que, quando se estuda o fantástico do ponto de vista teórico, o levantamento temático costuma ser uma tarefa árdua e pouco produtiva. Prova disso são as diversas tentativas empreendidas por vários estudiosos e a pouca concordância que há entre

¹ Utilizamos o conceito de “temas fantásticos”, para que o diálogo com a crítica específica sobre o gênero seja mantido. No decorrer do nosso trabalho, simplificamos o termo para “temas”, mesmo levando em conta que, na literatura, ele possa ser compreendido de maneira mais ampla. Apesar da ambigüidade, a mudança na escolha da palavra causaria uma confusão interna em nosso texto que, a nosso ver, não se faz necessária.

elas.² Em nosso caso, porém, este trabalho se faz necessário e, além disso, não oferece tantos obstáculos, por se tratar de um conjunto bem delimitado de narrativas.

Na medida em que examinarmos alguns contos mais detidamente, buscando perceber também como se constrói a trama e quais as reações das personagens e do narrador diante do insólito, nossa descrição irá revelando as diferentes nuances do fantástico na ficção de nosso autor, tanto do ponto de vista semântico, quanto do sintático.

Uma última colocação diz respeito às epígrafes bíblicas que, por ora, serão deixadas de lado. É necessário dizer que, com isso, não estamos desconsiderando a sua grande importância para a compreensão da obra muriliana. Pelo contrário, sabendo de toda a dificuldade de interpretação que elas oferecem, decidimos examiná-las especificamente mais tarde.

² ver (TODOROV. op. cit. pp. 99-114); (STEINMETZ. op. cit. pp. 23-25) e (CESERANI. op. cit. pp 113-128).

2) O FANTÁSTICO SOBRENATURAL

Logo no primeiro dos *Contos Reunidos*, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o leitor se depara com um estranho protagonista que surge do nada, tendo sido “*atirado à vida sem pais, infância ou juventude*”.

A interpretação literal do episódio, necessária à sequência da intriga, leva-nos ao primeiro fenômeno sobrenatural do universo muriliano: um homem, contrariando aquilo que se costuma considerar o ciclo natural dos seres vivos – “nascer, crescer, reproduzir-se e morrer” –, simplesmente não passa pelas duas primeiras etapas.

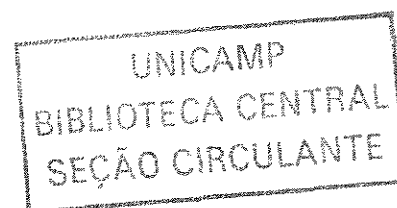
Como se não bastasse, pouco depois, ele retira “*do bolso o dono do restaurante*”, um truque que, pelo exagero, transcende evidentemente qualquer efeito ilusório das mágicas realizadas pelos artistas circenses.

No decorrer da história, seus poderes mágicos hiperbólicos continuam se manifestando de modo sobrenatural. O protagonista retira seres e objetos de não se sabe onde, chegando a transformá-los em algo completamente distinto, como no caso em que “*fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré*” e, em seguida, “*comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona*.” Dentre outros animais que lhe saem dos bolsos e das mangas do paletó, há leões que, não só falam, como ainda lamentam a própria existência, pedindo ao seu criador que os faça desaparecer.

Quanto ao criador, igualmente descontente com a vida, ele tenta o suicídio diversas vezes, sendo sempre salvo pela mágica. Desse modo, além de não ter nascido, nem crescido, este herói muriliano se vê misteriosamente impedido de concluir o ciclo natural dos seres vivos. E, como também não tem filhos, acaba não cumprindo nenhuma das quatro etapas já mencionadas.

Ainda voltaremos a este belo trabalho de Murilo, procurando destacar outros de seus aspectos. Por ora, basta atentarmos para a longa sucessão de fenômenos sobrenaturais que ele nos apresenta. Vemos assim que, apesar de numerosos, os fenômenos encontrados podem ser reduzidos a apenas três grupos temáticos.

O primeiro é a **materialização** de seres e objetos, que se manifesta tanto no surgimento do mágico, quanto na maior parte de seus truques. O segundo é a **metamorfose**



do jacaré em sanfona e, mais adiante, da pistola em lápis. E o terceiro, a **personificação** dos leões.

A materialização transgride a célebre lei de Lavoisier, segundo a qual “na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. No universo muriliano, a matéria pode surgir do nada, perder-se no vazio ou ainda passar por transformações tão disparatadas quanto a súbita metamorfose de um réptil num instrumento musical. A personificação de animais, por sua vez, transgride os limites entre as espécies catalogadas nos compêndios de biologia.

Sob esse ponto de vista, portanto, não há dúvida de que todos estes acontecimentos, em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, sejam transgressões às leis da natureza.

Além dos grupos temáticos apontados acima, a obra muriliana apresenta uma grande variedade de outros temas sobrenaturais. No entanto, eles se encontram imbricados a tal ponto, que se torna difícil definir os seus limites. Para organizá-los aqui, vamos partir de cada um dos grupos temáticos já encontrados e, através deles, apontar a ocorrência dos demais. Começemos então pela **metamorfose**, fenômeno recorrente na literatura fantástica e elemento central em narrativas como “Alfredo” e “Teleco, o coelhinho”.

Na primeira delas, o misantropo “Alfredo” é um dromedário personificado, irmão do narrador, que, buscando fugir da convivência humana, transforma-se inicialmente num porco. Em sua nova condição – depois de passar o tempo “*fossando o chão lamacento*” e lutando com os companheiros de espécie, “*sem que, para isso, houvesse um motivo relevante*” –, o herói muriliano torna-se “*nuvem*” e, em seguida, assume a forma do “*verbo resolver*”.

Finalmente, cansado de buscar a solução para vários assuntos de pouca importância e, dentre eles, inúmeras brigas familiares, Alfredo transforma-se no dromedário que, do alto da serra, chama pelo irmão. Juntos, os dois dão sequência à sua constante peregrinação em busca de uma tranquilidade impossível de ser encontrada entre os homens.

No caso de “Teleco”, as metamorfoses buscam justamente o oposto: enquanto Alfredo, sendo homem, torna-se um animal; o coelhinho tem como objetivo final

transformar-se em ser humano. Inicialmente, sua “*mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo*”.

Sob a forma de um cavalo, Teleco diverte as crianças e transporta idosos e inválidos às suas residências. Em outras ocasiões, suas metamorfoses são apenas uma espécie de entretenimento. O pequeno animal assusta vizinhos inoportunos, aparecendo “*sob a pele de leão ou tigre*”, e também prega peças no narrador-personagem, em cuja casa é hospedado, escondendo-se sob a forma de uma pulga.

Em meio a tais brincadeiras, o relacionamento entre o homem e o coelho é bastante amigável, até que Teleco conhece a bela Tereza, apaixonando-se pela moça. Ele a leva para morar na casa onde está hospedado e, a partir desse instante, assume a forma de Barbosa, um canguru que, a todo custo e com o apoio da companheira, procura se auto-afirmar como homem. Seu comportamento, porém, cria sérias desavenças entre ele e o dono da casa.

Sentindo-se, ao mesmo tempo, incomodado com os “*hábitos horríveis*” de Barbosa e atraído por Tereza, que não corresponde às suas investidas, o narrador-personagem acaba expulsando o casal de sua residência. Com o passar do tempo, tendo esquecido sua paixão pela moça, volta seu interesse à coleção de selos, ocupando as horas vagas com essa atividade. Certa noite, quando se encontra organizando a coleção, Teleco invade a sua casa, transformado em cachorro.

Entre lamentos e desabafos inconclusos do animal, acabamos deduzindo que Tereza o abandonara. E agora, sem o antigo controle sobre as metamorfoses, Teleco assume, num ritmo acelerado, as mais diversas formas: aparecendo inicialmente como um cachorro, torna-se pavão, cascavel, lagarto, rato, hipopótamo, carneirinho, até que seu desejo de ser gente finalmente faz dele uma “*criança encardida, sem dentes*”, “*morta*”.

Os dois contos acima nos dão uma boa mostra das metamorfoses que ocorrem no universo de nosso autor. Indo muito além das transformações naturais de girinos em sapos ou de lagartas em borboletas, o fenômeno, nos *Contos Reunidos*, parece fugir também à longa tradição cultural ligada ao gênero fantástico.

Assim, ao invés de homens tornando-se lobos, sob a lua cheia, e vampiros voando na forma de morcegos, encontramos metamorfoses muito menos convencionais, como as de “Alfredo” (homem, porco, nuvem, verbo, camelo) e “Teleco” (coelho, girafa, cavalo, leão,

porco-do-mato, pulga, pássaro, canguru e mais uma porção de seres, até a transformação final em criança morta).

Segundo o próprio Murilo, suas maiores influências, nestes casos, vêm da mitologia grega. As metamorfoses de Teleco, por exemplo, teriam sido baseadas no mito de Proteu, o célebre adivinho que, buscando se esconder do assédio de inúmeros consulentes, transforma-se em diferentes animais.³

Já para Davi Arrigucci Jr., a metamorfose, em Murilo, é uma “*espécie de matriz temática onde se desenvolvem as diferentes transgressões características da literatura fantástica*”.⁴ Nesse sentido – além dos exemplos de “Alfredo”, “Teleco” e de alguns dos truques do ex-mágico – poderíamos citar muitas outras metamorfoses, como o desaparecimento progressivo de “O homem do boné cinzento”; os crescimentos desmesurados de “Bárbara” e “O edifício”; a redução de um prédio a um monte de pó, em “O bloqueio”; dentre inúmeras transformações de seres e objetos que fogem às convenções de verossimilhança do realismo/naturalismo.⁵

Mas, como o nosso objetivo também é o de examinar o que há de específico em cada caso, vamos deixar os outros exemplos para um pouco mais tarde, pois ainda há algo a explorar nas duas narrativas que destacamos logo acima.

³ PONCE, J. A. de Granville. Murilo Rubião (entrevista). In.: RUBIÃO. Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Ática. 1974.

⁴ (ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo.) Este ensaio foi longamente comentado no cap. I (pp. 22-25).

⁵ É interessante observar que as metamorfoses são, nas palavras de Hegel, “*produções simbólico-mitológicas*” presentes nas mais diversas culturas. E, para o pensador alemão, a metamorfose de seres humanos estaria geralmente relacionada à idéia de culpa (cf. HEGEL, G.W.F. *Estética: a arte simbólica*. tradução de Orlando Vitorino. Lisboa. Guimarães. 19--. pp.166-169). Não por acaso, a crítica muriliana também relaciona a culpa, em seu aspecto mais cristão, com o sentido geral da criação literária de nosso autor. cf. (COELHO, Nelly Novaes. *A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano*. Suplemento Literário do *Minas Gerais*.) e (NUNES, Benedito. O convidado. *Colóquio / Letras* nº 28. Lisboa. Nov. de 1975.). Sobre o simbolismo da metamorfose na literatura, ver: (PREMINGER, Alex. *Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton. N.J. Princeton University Press. 1965.). E sobre as relações entre a estética e a culpa: (JAMESON, Fredric. *Aesthetics and politics: Ernst Bloch, Georg Luckacs, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*. London. Verso. 1994.)

Voltando a “Alfredo” e “Teleco”, tanto no primeiro quanto no segundo conto, a **personificação** dos animais é outro fenômeno sobrenatural que, juntamente com a metamorfose, apresenta-se de modo evidente.

Sabemos que, na tradição literária, a personificação não implica necessariamente em transgressão fantástica. Isso porque a natureza do fenômeno depende das convenções de cada gênero. Nas fábulas, por exemplo, os animais personificados são alegorias de determinadas características humanas. Mas, nos contos de Murilo, não há nenhum indício no próprio texto que nos permita o mesmo tipo de interpretação.

Desse modo, a personificação, no universo do autor, rompe os limites de diferenciação entre o homem e as demais espécies vivas. E esta ruptura, somando-se a outros traços de modernidade de sua obra, leva-nos ao questionamento da idéia do ser humano como um animal completamente racional e distinto dos demais.

É claro que tal questionamento não é uma característica específica da obra muriliana, pois, desde o advento da Psicanálise, o pensamento ocidental tende a admitir a existência do inconsciente, ou seja, de algo, no próprio homem, que escapa à sua racionalidade. E uma mudança profunda como essa, na concepção que o homem tem de si, não poderia deixar de se refletir nos mais diversos segmentos da cultura e da arte.⁶

Mas o que nos importa aqui é que, nos *Contos Reunidos*, a metamorfose e a personificação são alguns dos recursos utilizados pelo autor para expressar essa mudança.

Em “Petúnia”, por exemplo, ao invés de animais personificados, há algumas personagens descritas como uma espécie intermediária entre os homens e as plantas, a começar pelos seus nomes compostos pela dupla referência.⁷ Este é o caso de Cacilda – esposa de Éolo, que a ela se refere como Petúnia Joana – e das filhas do casal: Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica, “*três louras Petúnias, enterradas na última*

⁶ Para Freud, o pensamento ocidental teria sofrido três feridas narcísicas: com Galileu, o homem teria descoberto que a Terra não é o centro do universo; com Darwin, que a espécie humana é apenas mais uma dentre as espécies animais; com a Psicanálise, a descoberta do inconsciente revelaria que o homem não é completamente racional. (FREUD, S. Futuro de uma ilusão. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro. Imago. 1977.)

⁷ Embora o tratamento do tema ganhe traços específicos na obra muriliana, cabe apontar a semelhança entre suas personagens e a célebre definição de grotesco, proposta por Kayser: (KAYSER, Wolfgang J. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo. Perspectiva. 1986. pp.17-27).

primavera” e que, depois de mortas, brincam de roda e dançam, “*despindo-se das pétalas*”.⁸

Assim como as diferenças entre o ser humano e as demais espécies tornam-se nebulosas, os traços distintivos das várias espécies entre si também fogem à classificação científica. Ainda em “Petúnia”, o comportamento dos pássaros e dos cavalos marinhos não é compatível com a imagem que normalmente se tem desses animais: os primeiros só se deixam ver por algumas personagens, parecendo mais fantasmas do que organismos vivos; e os segundos, além de não habitarem o meio aquático, assumem a função de guarda, mais adequada aos cães.

Outro acontecimento relacionado à transgressão dos limites entre as espécies é o surgimento das flores negras e viscosas no ventre de Cacilda – fenômeno semelhante ao do desfecho de “A Casa do Girassol Vermelho”, quando as “*primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho*” nascem do ventre de Belinha. Adotando uma expressão de Todorov, podemos considerar os dois episódios acima como exemplos de **ruptura dos limites entre sujeito e objeto**.⁹

E acrescentaríamos aqui mais dois episódios ao mesmo grupo temático. Em “O lodo”, encontramos uma pequena variação do aparecimento das flores no corpo humano, com a “*ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates*”, no mamilo de Galateu. E em “A lua”, no lugar de vegetais, é o próprio astro celeste do título que sai do corpo esfaqueado de Cris.

Com relação aos **astros celestes** e aos **fenômenos atmosféricos**, há mais alguns acontecimentos sobrenaturais da obra muriliana que se somam ao exemplo de “A lua”.

Em “Bruma”, Og vê “*astros azuis, verdes, amarelos, rubros*” e finalmente o “*astro policrômico*” – todos completamente invisíveis para o seu irmão mais velho, o narrador-personagem Godô. A intriga é motivada, em grande parte, pela opinião divergente que cada

⁸ Mais adiante, veremos que os limites entre a vida e a morte também são transgredidos pelos fenômenos sobrenaturais da obra muriliana.

⁹ TODOROV. op. cit. pp. 124-126.

um tem sobre a existência desses astros. E a divergência de opinião a respeito da natureza de um fato é uma constante nas narrativas do escritor mineiro.¹⁰

Além dessa divergência, Godô sente ciúmes de Dora – a irmã de criação dos dois, que sempre defende o caçula nas discussões sobre a existência dos astros coloridos. O conflito chega a tal ponto, que o narrador-personagem decide se livrar definitivamente do irmão, internando-o num hospício. Mas o psiquiatra, que supostamente deveria considerar Og um louco, parece duvidar, acima de tudo, da sanidade mental do próprio Godô.

Tendo fugido do consultório do Dr. Sacavém, em plena consulta, o narrador-personagem separa-se de Og e Dora, abandonando-os no local. Ele então retorna à casa sozinho, onde passa alguns dias amargurado, entre a saudade e o remorso, até que o arrependimento faz com que volte a procurar os irmãos. Sua tentativa de reencontrá-los, porém, acaba se frustrando, devido a um outro acontecimento sobrenatural: o misterioso desaparecimento do prédio em que deveria estar o consultório psiquiátrico.¹¹

No desfecho da narrativa, extremamente abalado pela tentativa mal sucedida de reencontrar os irmãos, o cético Godô finalmente vê uma “*estrela vermelha*” que, “*pouco a pouco*”, desdobra-se “*em cores*”, “*todas as cores*”.

Do ponto de vista do narrador, portanto, o sobrenatural só se revela no final da intriga, com a desmaterialização do prédio e o surgimento do “*astro policrômico*”. E este dado é relevante para irmos observando, no decorrer deste capítulo, as diferentes nuances do fantástico na obra estudada.

Dando seqüência ao presente grupo temático, outro fenômeno sobrenatural atmosférico dos *Contos Reunidos* é o que precede a chegada de “O homem do boné cinzento”, o estranho indivíduo que traz profunda inquietação a uma pequena cidade. Alguns dias antes de sua vinda, anunciada pela movimentação de caminhões que trazem a mudança, dois moradores do local observam que, no céu, revezam-se “*o branco e o cinzento*”: “*Pontos brancos, pontos cinzentos, quadradinhos das duas cores, a substituírem-se lépidos, saltitantes*”. Quando Anatólio chega, traz sobre a cabeça justamente um “*boné xadrez (cinzento e branco)*”.

¹⁰ A questão será melhor analisada quando tratarmos das transgressões fantásticas aos princípios da lógica clássica.

¹¹ Outros fenômenos de desaparecimento e desmaterialização também serão vistos logo adiante.

Aqui há indícios da influência da Bíblia sobre o autor, pois o céu e os astros são elementos da natureza que muitas vezes transmitem mensagens divinas, anunciando acontecimentos extraordinários. Algumas passagens bastante conhecidas de quando isso ocorre são, por exemplo, a do arco-íris que, depois do dilúvio, sinaliza a aliança entre Deus e todos seres vivos da Terra; a da tempestade que prenuncia o discurso divino, no livro de Jó; a da estrela que indica aos reis magos o local de nascimento de Jesus; etc.¹²

Sabemos que, para os cristãos, todo o universo é criação de Deus e, sendo assim, não é de se estranhar que os fenômenos atmosféricos também manifestem a vontade do supremo criador. Quanto à obra muriliana, os mais variados elementos do seu universo ficcional – desde os indivíduos que o habitam, até os astros celestes e o próprio céu – também são meios de manifestação de um mesmo princípio, que, como vimos, a crítica costuma chamar de fantástico ou absurdo. Parece-nos, portanto, que José Paulo Paes não estava enganado ao apontar o agnosticismo do autor como concepção de mundo que se revela através de sua obra.¹³

Mas, voltando aos fenômenos atmosféricos, ainda cabe acrescentar ao tema mais algumas referências interessantes. Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, depois de descobrir que seus poderes foram anulados pela burocracia, o protagonista vislumbra a seguinte possibilidade:

“Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo ao outro”.

Talvez não seja demais ver aqui uma relação simbólica do arco-íris, no conto de Murilo, com o sinal da aliança entre Deus e os habitantes da Terra, mencionado há pouco, pois essa hipótese se confirma pela epígrafe que abre o primeiro livro do escritor mineiro: *“E quando eu tiver coberto meu céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco”.* (Gênesis, IX, 14)

¹² Respectivamente: (Gênesis IX, 12 – 17); (Jó XL, 01) e (Mat. II, 02).

¹³ (PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino. In.: –. *A aventura literária*. São Paulo. Companhia das letras. 1990.); ainda discutiremos amplamente esta questão.

E nunca é demais lembrar que o primeiro conto do livro é justamente “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Mas, como ainda não é o momento de discutirmos o sentido das epígrafes bíblicas na obra muriliana, vamos aos dois últimos exemplos sobrenaturais deste grupo temático.

Em “O pirotécnico Zacarias”, os fogos de artifício dançam ao lado do narrador-defunto, sendo “*logo devorados pelo arco-íris*”. E, no desfecho de “Bárbara”, o “*derradeiro pedido*” da personagem é uma “*minúscula estrela*”, “*quase invisível*”, ao lado da lua.

É preciso acrescentar que, nestes casos, assim como no episódio de “O ex-mágico”, o que ocorre não chega a ser precisamente um fenômeno sobrenatural. Isso porque, em nenhum dos três exemplos, trata-se de um fato narrativo propriamente dito: no primeiro, é apenas uma possibilidade imaginada pela personagem; no segundo, a cena faz parte do célebre “*delírio policrômico*” do agonizante Zacarias, ou seja, de uma personagem cuja percepção da realidade se encontra visivelmente alterada; e no desfecho de “Bárbara”, a possibilidade de concretização de seu “*derradeiro pedido*” fica em suspenso.

Estas diferenças são relevantes, pois cada uma das narrativas estabelece as suas próprias leis a respeito do que é ou não verossímil em cada caso. E a riqueza da obra muriliana como um todo também se deve a tais peculiaridades. De qualquer modo, como vimos, a mera descrição dos episódios já nos permite antecipar algumas questões fundamentais para a compreensão mais aprofundada de nosso objeto de estudo.

Antes de tratarmos dos casos sobrenaturais relacionados aos astros celestes e aos fenômenos atmosféricos, havíamos citado alguns exemplos em que os limites entre os seres humanos e os demais elementos da natureza são rompidos, pelo surgimento das flores e da lua nos corpos de algumas personagens.

Agora vamos ver outros fenômenos que também contrariam os conceitos mais correntes a respeito dos seres vivos existentes na natureza, a começar pela manifestação de **objetos animados**. Em “Petúnia”, temos o episódio do retrato de D. Mineides que – à maneira do de Dorian Gray – vai se deformando. A maquiagem da mãe de Éolo

desmancha-se, exigindo constantes retoques. Em “O bloqueio”, a máquina que destrói o prédio parece emitir vozes humanas e ter intenções próprias. E, em “D. José não era”, há referências a um estranho “*aparelho que imitava o pranto infantil*”.¹⁴

No extremo oposto ao dos objetos animados, encontramos os **seres humanos reificados**. Mas aqui a análise se torna mais complexa, uma vez que, dependendo da maneira como a reificação é compreendida, o fenômeno é social, e a tentativa de abordá-lo sob outro aspecto apenas o descaracteriza.

Apesar disso, há um exemplo de reificação que beira o sobrenatural, merecendo ao menos ser citado dentre estes temas. Trata-se do comportamento das personagens de “Os comensais”, cuja caracterização é tipicamente fantástica, lembrando os autômatos de Hoffmann.

No conto de Murilo, os freqüentadores do restaurante permanecem, por horas seguidas, completamente paralisados – com os “*braços caídos*”, os “*lábios cerrados*”, os “*olhos baixos*” e fixos em direção às suas mesas –, enquanto os garçons servem e retiram os pratos intocados, numa sucessão de gestos mecânicos.

De um modo geral, a apatia é um dos estados afetivos mais freqüentes no comportamento dos heróis murilianos, mas o exagero com que isso ocorre, em “Os comensais”, faz do episódio um caso extremo de reificação. Outros exemplos serão analisados, quando tratarmos do absurdo do ponto de vista social.¹⁵

Dentre as demais espécies vivas não catalogadas pelas ciências naturais, o universo muriliano apresenta ainda muitas referências a **seres mitológicos, folclóricos, imaginários ou sobrenaturais**. A denominação aqui é imprecisa, mas, no caso, ela importa muito menos do que o objetivo de apontar a ocorrência de tais seres.

¹⁴ Sobre a máquina personificada, em “O bloqueio”, ver (SCHWARTZ, Jorge. A ferida exposta de Murilo Rubião. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.).

¹⁵ Sobre a reificação, ver (SCHWARTZ, Jorge. O herói reificado. In: –. *Murilo Rubião: a poética do uroboros*. São Paulo. Editora Ática. 1981. pp 35-37).

Mais uma vez em “Petúnia”, além de Éolo – cujo nome já nos remete ao deus do vento e ao pai de Sísifo –, há os proteus, os titeus e os timóteos, entidades descritas como plantas personificadas ou forças primordiais da natureza, tipicamente mitológicas.¹⁶

Proteu, como vimos, é o nome de um célebre adivinho da mitologia grega, divindade do mar, filho de Oceano e Tétis. Titeus, possivelmente, é uma variação de Titãs, entidades da primeira geração divina, que representam as “*manifestações elementares, as forças selvagens e a insubmissão da natureza*”.¹⁷

Por fim, Timóteo é um nome próprio, também de origem grega, que significa “*o homem que cumpre fielmente seus deveres para com Deus, o que respeita a Deus*”. Também é interessante lembrar que este nome chegou até nós, através de um “*discípulo e companheiro de São Paulo, que foi destinatário de duas de suas epístolas*”.¹⁸

Assim, as referências acima revelam mais um aspecto da influência da mitologia grega e da Bíblia sobre a obra de nosso autor. E ainda poderíamos citar muitas outras personagens com nomes mitológicos ou bíblicos, nas narrativas murilianas, como o motorista de táxi Faetonte, de “O convidado”; o pai adotivo Simeão, de “A casa do Girassol Vermelho”; o protagonista de “O pirotécnico Zacarias”; Dalila, de “A noiva da Casa Azul”; etc.

Quanto à relevância do nome na caracterização das personagens, essa questão demandaria um exame cuidadoso de cada exemplo, que foge aos nossos propósitos imediatos. Na medida em que comentarmos uma ou outra narrativa mais detidamente, tentaremos investigar os casos mais significativos.

Dando continuidade ao presente grupo temático, em “Os dragões”, encontramos os monstros imaginários do título, comuns a várias culturas, mistos de serpentes e feras aladas. Neste belo conto do escritor mineiro, os dragões são personificados e submetidos à educação humana, numa pequena cidade do interior. O conflito gira em torno da impossibilidade de adaptação dos animais aos padrões de comportamento do local.

Outros exemplos que merecem ao menos ser citados aqui são as esposas fantasmagóricas do protagonista de “Os três nomes de Godofredo”; o estado muito peculiar do narrador morto-vivo de “O pirotécnico Zacarias”; a alusão de que a esposa de “D. José

¹⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis. Vozes. 1987.

¹⁷ Sobre Proteu e Titãs, página na internet: <http://www.mundodosfilosofos.com.br>

¹⁸ Sobre Timóteo, página na internet: <http://www.elalmanaque.com/abril/6-4-san.htm>

não era” seja um duende; as referências ao lobisomem, em “Alfredo”; as “*filhas de olhos de vidro*” de Aglaia. Cabe acrescentar ainda duas espécies de flores que, em estado “natural”, só existem no universo muriliano: “A flor de vidro” e o “Girassol Vermelho”. Ainda voltaremos à maior parte destas narrativas, para examiná-las com mais atenção.

Antes de prosseguir o nosso estudo, vamos relembrar o que foi dito até agora, com relação ao sobrenatural nos *Contos Reunidos*. Descrevemos inicialmente a primeira narrativa do livro, que nos apresenta três temas sobrenaturais: a **materialização de seres e objetos**, a **metamorfose** e a **personificação**.

Partindo da metamorfose, fizemos um levantamento dos seguintes grupos temáticos: a personificação novamente; a **ruptura dos limites entre sujeito e objeto**; os **fenômenos astronômicos e atmosféricos**; a existência de **objetos animados** e de **seres humanos reificados**; e finalmente as ocorrências de **seres mitológicos, folclóricos, imaginários ou sobrenaturais**.

Agora, vamos partir da **materialização de seres e objetos**, para o levantamento dos demais temas sobrenaturais. Vimos, em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que o misterioso surgimento do protagonista e a maior parte de seus truques são manifestações de um mesmo tipo de transgressão.

Em “Marina, a intangível”, há uma série de fatos que também podem ser compreendidos como uma curiosa variação sobre o tema. É assim, por exemplo, que a ausência de meios materiais permite que se ouça o badalar de um relógio inexistente; e que o poema para Marina seja escrito, sem palavras; concluído, sem os últimos cantos; e impresso, sem o uso de quaisquer recursos gráficos. Contrariando mais uma vez a lei de Lavoisier, algo é gerado a partir do nada em todos estes acontecimentos.

Por fim, um girassol que não existe é desfolhado, dando início ao desfile sobrenatural de seres vindos de não se sabe onde. Este estranho cortejo é justamente uma espécie de materialização do poema em homenagem a Marina, mas agora o fenômeno se inverte parcialmente, quando os instrumentos musicais são soprados, sem produzir som. E os elementos até então inexistentes – como o relógio da capela, o girassol, os funcionários

da gráfica e as máquinas de impressão – materializam-se, fazendo parte do desfile, como se viessem de um outro plano da realidade, até então imperceptível para o protagonista.

Também é interessante observar o misterioso homenzinho que conduz o protagonista na composição do poema, pois ele demonstra, desde o início, ter um certo conhecimento deste outro plano da realidade. Isso pode ser deduzido, por exemplo, pela sua convicção a respeito da possibilidade de trabalhar com os elementos aparentemente inexistentes.

Além disso, o conto está repleto de aspectos religiosos: as citações ao Cântico dos Cânticos, as referências à capela dos Capuchinhos, as leituras da Bíblia, as orações feitas pelo cronista em busca de inspiração, etc. E, de certa forma, o discurso religioso é justamente aquele que pressupõe a fé num outro tipo de existência, além da material.¹⁹

Dando seqüência ao tema da materialização, em “O lodo”, é o pesadelo do protagonista que se torna concreto. Inicialmente, Galateu sonha que sua irmã, Epsila, e o analista, Dr. Pink, estão debruçados sobre ele, acompanhando os movimentos de uma lâmina que lhe penetra o corpo. Ao despertar, encontra uma “ferida sangrenta”, no lugar de seu mamilo esquerdo. Este tipo de acontecimento, em que o sonho deixa marcas concretas sobre a realidade, é um recurso muito comum na tradição do gênero que estamos estudando. Quando isso ocorre, o elemento materializado recebe o nome de “objeto mediador”.²⁰

No desfecho do conto, é a cena inteira do pesadelo de Galateu que se torna realidade:

“Epsila, a um sinal do médico, aproximou-se e ambos se debruçaram sobre o corpo do moribundo, enquanto este esboçava imperceptível gesto de asco”.

O clima onírico costuma ser uma constante no universo muriliano, devido aos mais variados elementos fantásticos misturados ao cotidiano. Isto, aliás, é justamente o que nos

¹⁹ Ainda voltaremos ao aspecto religioso da obra muriliana como um todo, quando discutirmos o sentido das epígrafes bíblicas. Como exemplos de análise metalingüística de “Marina, a intangível”, ver (ARRIGUCCI Jr., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo.) e (SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro.*).

permite considerá-lo um representante do gênero. Mas são poucas as narrativas que, como “O lodo”, fazem referência direta ao sonho. Outro exemplo que pode ser citado aqui é o de “Epidólia”, em que o protagonista Manfredo se encontra de pijama, no zoológico, em plena luz do dia. Neste mesmo conto, ainda há mais elementos, como logo veremos, que ajudam a proporcionar uma atmosfera de sonho aos estranhos acontecimentos narrados.

Outro episódio que pode ser relacionado ao tema da materialização é o misterioso aparecimento de uma corda, em “Os três nomes de Godofredo”. Encontrando-se profundamente aborrecido com a vida monótona que levava com uma de suas esposas e, ao mesmo tempo, dominado pela apatia que o impede de resolver a situação com ela, o protagonista olha para as paredes “*sem nenhuma intenção aparente*” e “*enxerga uma corda dependurada num prego*”.

Em seguida, sem hesitar, pega a corda, dizendo a Geralda que aquilo lhe serviria de colar. A mulher então, “*abstrata*” e “*distante*”, apresenta-lhe o pescoço e se deixa enforcar, fechando os olhos “*como se recebesse uma carícia*”.²¹

Cabe notar aqui a relação ambígua entre o surgimento desta corda e a ausência de “*intenção aparente*” no protagonista. Podemos imaginar, por exemplo, que a vontade do homem seja tão indefinida, que a sua ação acabe sendo direcionada pela mera presença de um objeto à sua frente. Uma segunda possibilidade é de que a intenção da personagem, embora não “*aparente*”, materialize os meios necessários para que sua vontade se realize.

Como já dissemos, nem sempre é possível definir com precisão o caráter sobrenatural ou não de um acontecimento narrado. De qualquer modo, o texto nos permite as duas interpretações e, na segunda delas, estaríamos diante de mais um fenômeno de materialização.²²

²⁰ Alguns contos freqüentemente mencionados pela crítica, que ilustram o procedimento são: “O pé da múmia”, de Gautier; e “A Vênus de Ille”, de Merimée. cf. (CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid. Visor. 1999.).

²¹ Goulart propõe uma interessante análise “Os três nomes de Godofredo”, partindo de um conceito sobre sadismo: violência e sexualidade. (GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte. Editora Lê. 1995.).

²² Para usar outro termo de Todorov, poderíamos considerar alguns casos de materialização como rupturas entre a idéia e a matéria. No exemplo acima, a intenção – ou a idéia – da personagem é que pode ter feito com que o objeto se materializasse.

No universo muriliano, um tema ainda mais freqüente do que o da **materialização** é o seu oposto: a **diminuição súbita**, o **desaparecimento** ou a **desmaterialização** de personagens e outros elementos. Um exemplo que, de certa forma, tematiza esta oposição entre as dimensões extremas da matéria é o de “Bárbara” e seu filho. Isso porque o corpo da mãe, “*de tão gordo, vários homens, dando as mãos uns aos outros*” não conseguiriam abraçar; ao mesmo tempo em que a criança, pesando apenas um quilo, continua “*sem crescer uma polegada*”, “*anos após o seu nascimento*”.

O crescimento desmesurado também é o tema de “O edifício”, cuja construção ultrapassa oitocentos andares e continua a crescer indefinidamente, desafiando as leis da física e os conhecimentos tecnológicos do homem.

No extremo oposto, o da diminuição até o desaparecimento, encontramos um exemplo bastante ilustrativo em “O homem do boné cinzento”, narrativa em que Anatólio chega a uma pequena cidade e adota um comportamento pouco convencional para os seus habitantes. Instalando-se no prédio de um velho hotel, onde passa o dia inteiro, o solteirão chama a atenção de todos e, particularmente, de dois irmãos que moram em frente, Artur e o narrador Roderico.

Cheios de curiosidade pelo excêntrico homem do boné cinzento, os irmãos passam a observá-lo diariamente, no único momento em que ele se expõe, ao alpendre, sempre acompanhado do cachorro, às cinco da tarde.

Com o passar do tempo, a curiosidade de Artur se torna obsessiva. Ele então percebe que Anatólio está emagrecendo e, mais tarde, ficando literalmente transparente. Através de seu corpo, vêem-se os objetos do interior do apartamento: “*jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins*”. E o próprio Artur emagrece, como uma espécie de “duplo” do morador do hotel.

No episódio seguinte, de tão magro, o corpo do homem do boné cinzento dobra sobre si mesmo. Como se não bastasse, depois de um espasmo, ele lança um “*jato de fogo*”, pela boca, que varre a rua, estimulando ainda mais a obsessão de Artur e atemorizando o narrador. Depois de um novo jato incandescente, a baba escorre pelo corpo de Anatólio e o incendeia. Resta-lhe a cabeça, coberta pelo boné, e o cachimbo que se apaga no chão. Quanto ao irmão do narrador, seu corpo vai diminuindo de forma espantosa, até a

metamorfose final que o transforma “*numa bolinha negra*”, “*a rolar*” pela mão de Roderico.

Como vimos, todos estes estranhos acontecimentos são presenciados pelo narrador. E assim, testemunhamos, através dele, alguns fenômenos que dificilmente seriam explicados pela medicina: o emagrecimento de Anatólio, a transparência de seu corpo e o vômito incandescente; a diminuição sobrenatural de Artur e sua metamorfose final em “*bolinha negra*”.

Outro caso de desaparecimento igualmente incompreensível é o que ocorre em “O bloqueio”, narrativa em que um edifício inteiro vai sendo, aos poucos, reduzido a pó, pela ação de uma máquina demolidora. Além disso, o andar ocupado por Gérion, o único morador do prédio, chega a ficar suspenso no ar, devido à aniquilação dos andares inferiores.

Já em “Epidólia”, o sumiço da personagem-título é instantâneo e ocorre logo no início da intriga:

“Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?”

Tendo se distraído por alguns segundos, Manfredo simplesmente percebe que seu braço, “*estendido sobre o encosto do banco, perdera o contato com o corpo de Epidólia*”. A namorada do protagonista desaparece sem deixar vestígios. E toda a trama consiste na busca de Manfredo pela mulher, cuja imagem vai sendo informada ao leitor, por declarações desencontradas de outras personagens.

Cabe citar ainda mais dois episódios de desaparecimento, que veremos logo a seguir. Em “Bruma”, o prédio de dez andares some, juntamente com o consultório psiquiátrico do Dr. Sacavém, como se nenhum desses elementos jamais tivesse existido. E, em “Os comensais”, as saídas do restaurante deixam de existir, encerrando o protagonista no local.

Na maior parte dos contos que tematizam o desaparecimento, o **espaço** também é descrito de forma **sobrenatural**. É o que ocorre, como vimos, pelo modo como os prédios crescem e diminuem, respectivamente, em “O edifício” e “O bloqueio”. Já em “Epidólia” é a cidade que sofre uma transformação insólita: sendo distante do mar, torna-se litorânea, mas o fenômeno, por incrível que pareça, acaba recebendo uma explicação racional:

“– Antes eram três localidades distintas: Natércia, Pirópolis e a Capital. Tendo se expandido, encheram os vazios, juntando-se umas às outras. Com Pirópolis veio o mar”.

Em “Os comensais” – como, aliás, na maioria dos casos –, o espaço muda de repente, sem que se apresente qualquer explicação para isso. Depois de se dar conta de que as demais personagens “*moravam no refeitório*”, Jadon busca aproveitar sua “*última oportunidade de escapar dali*”. Mas, quando procura as saídas do restaurante, a transformação sobrenatural do espaço impede sua fuga:

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

A ausência de saídas produz no protagonista uma aflição crescente, que o leva à perda dos sentidos. No desfecho, tendo se recuperado do desmaio, Jadon já não se lembra mais do que acontecera até então, tornando-se finalmente um dos comensais: “*Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa*”.

Em “Bruma”, o desaparecimento do prédio de dez andares, além de não ser presenciado pelo protagonista, também não recebe explicação. Como vimos, Godô abandona os irmãos, fugindo do consultório do Dr. Sacavém. Dias depois, tendo se arrependido da fuga, volta ao local, mas já não encontra o prédio de dez andares, nem qualquer pessoa que saiba de sua existência:

“No lugar em que ele deveria erguer-se havia um lote vago. Parei um instante a fim de orientar-me. Em vão. Não atinava com outro percurso. A rua era mesmo aquela”.

Haveria ainda mais exemplos de espaços sobrenaturais, como o do insólito apartamento de “Os três nomes de Godofredo”, que se transforma instantaneamente, de acordo com a esposa que o ocupa. Os principais episódios, porém, pela importância que o fenômeno adquire para o desenvolvimento da trama, são os mencionados acima.

Alguns casos de transformação do espaço estão diretamente relacionados ao **tempo** que, no universo muriliano, também pode receber um tratamento **sobrenatural**. É o que ocorre, por exemplo, em “Epidólia” e “Mariazinha”.

Conforme dissemos, “Epidólia” apresenta uma série de elementos que contribuem para proporcionar uma atmosfera de sonho à aventura de Manfredo. O primeiro deles, já citado, é o fato de o protagonista usar pijama, no zoológico, em plena luz do dia. Mas o principal fator, na criação do efeito onírico deste conto, é a linearidade temporal que, aos poucos, vai se perdendo.

Logo após o desaparecimento de sua namorada, o protagonista encontra Arquimedes, o velho guarda do zoológico, que o acompanhou “*do grupo escolar à universidade*” e ainda o trata como criança. Este episódio, por si só, nada tem de extraordinário, mas já é um indício de como o passado começa a invadir o presente narrativo.

Ao chegar em casa para se trocar, Manfredo observa uma porção de mudanças desde a entrada. Os ladrilhos da varanda são decorados com “*crótons*” que ele “*pensava não existirem mais*”. No interior da residência, em meio ao mofo, o rapaz se depara com os “*hóspedes habituais do avô, antigo fazendeiro*”; e com a “*velha tia*” de “*cara enrugada*”, usando um vestido sujo e “*amarfanhado*”.

Em seu quarto, além de três camas a mais, não encontra seus pertences. Quando pergunta por eles, tia Sadade lhe diz, como se fosse óbvio, que suas coisas estavam no ginásio. Ouvindo isso, Manfredo sorri, pois largara o colégio interno há muito tempo. E a lembrança do pai – “*a lhe recomendar que não desse atenção às bobagens de sua cunhada*” – faz com que o protagonista desconsidere a possibilidade de estar voltando ao passado. Assim, ele simplesmente veste uma roupa alheia e sai em busca de Epidólia.

No percurso, encontra três personagens que, da forma como se constrói a narrativa, espera-se que possam lhe dar informações sobre o paradeiro da moça. O primeiro é um velho marinho, com vigor de moço. O segundo, um jovem pintor, cuja voz parece “*vir de alguém envelhecido precocemente*”. Por fim, em busca do terceiro, Manfredo entra numa farmácia que “*devia ser do século passado*” e conversa com um farmacêutico que, pela aparência, “*teria quase a idade da botica*”.

Além dos aspectos relacionados com a transgressão do tempo, os três indivíduos têm em comum o fato de não esclarecerem nada a respeito do desaparecimento de Epidólia. Pelo contrário, depois que o protagonista os encontra, a moça procurada se torna um enigma ainda maior.

No final da trama, o pobre namorado se encontra no porto, levado pelos conselhos do último informante. Desesperado, Manfredo grita o nome da amada, até que, no auge de sua angústia, a regressão ao passado se revela definitivamente:

“Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia o mar.

O Parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida”.

Já em “*Mariazinha*”, a inversão da temporalidade é mais abrupta. No fragmento inicial, Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva, o narrador-protagonista, encontra-se no leito de morte, em 1943, delirando de modo semelhante ao do pirotécnico Zacarias. Logo no trecho seguinte, o tempo já regride imediatamente para maio de 1923. O mês personificado dá “*pinotes*”, estica-se todo e incorpora as duas décadas anteriores:

“Tudo recomeçou para os habitantes de Manacá. Houve alguns protestos, porque muitos não se conformaram em perder os filhos, recolhidos aos ventres maternos, ou com as ruas que ficaram sem calçamento”.

Essa estranha espécie de “flash back” **inverte também a causalidade temporal**, pela forma como as personagens reagem à regressão de vinte anos. Na sequência do texto, vão se desenrolando os acontecimentos que levam à situação do fragmento inicial. Zaragota

é acusado de seduzir Mariazinha e condenado à forca, por decisão do bispo Delfim. O protagonista o enforca, tornando-se o segundo noivo da personagem título. Pouco depois, igualmente acusado de ter seduzido a moça, Josefino conclui que Zaragota seria inocente. Segundo ele, Mariazinha é que o seduzira e provavelmente o mesmo acontecera com o noivo anterior.

Perseguido injustamente pelos habitantes de Manacá, o protagonista foge, embriaga-se pelo caminho e, finalmente, dispara um tiro contra a própria cabeça. No desfecho, um segundo salto temporal brusco nos traz de volta à cena do delírio agonizante de Josefino, em 1943.

Além destes acontecimentos centrais, há várias referências à inversão da causalidade, como as que vimos na citação logo acima. É nesse sentido, por exemplo, que Zaragota protesta contra a sentença que lhe é destinada:

“Estava certo se o matassem antes, quando seduzira Mariazinha. Agora não. Vinte anos tinham sido recuados. Não era mais noivo de mulher alguma, nem pertencia à diocese do eminente bispo”.

E o sacerdote – sendo padre Delfim, em 1943 – é nomeado bispo, em 1923, tornando a ser padre no desfecho. Os homens casados voltam a ser solteiros, devido ao “flash back”, e alguns juram não se casar jamais. Mas o juramento é inútil, pois, com o segundo salto de duas décadas, o estado civil dos indivíduos é novamente o de 1943. Muitos outros fenômenos fazem parte do mesmo tipo de transgressão que, com estes exemplos, já é possível visualizar.

Basicamente, então, a narrativa pode ser dividida em três momentos. No primeiro, descreve-se a cena do delírio agonizante de Josefino. No segundo, há dois tipos de acontecimentos: os que seriam típicos de um “flash back” verossímil, conforme as convenções realistas/naturalistas; e os que apresentam uma inversão da causalidade. O terceiro momento é novamente o delírio agonizante, com as mudanças sofridas pela regressão do tempo.

É nesse sentido que, no desfecho, os filhos começam a se “desprender – sem que fosse necessária a intervenção das parteiras – dos ventres das mulheres”. Padre Delfim,

julgando Zaragota culpado pelo seu rebaixamento na hierarquia religiosa, ordena que o enforcem “*no mesmo local da outra vez*”. E as ruas da cidade automaticamente readquirem seu calçamento.

Como dissemos, tanto em “Mariazinha” quanto em “Epidólia”, a transformação do espaço está diretamente relacionada ao tratamento sobrenatural do tempo. E isso ocorre de tal forma, que nem há como separar os dois temas.

Já em “A flor de vidro”, a linearidade temporal é transgredida, sem que o espaço sofra alterações relevantes. Neste caso, aliás, a própria transgressão do tempo é construída com uma sutileza que foge ao estilo mais freqüente dos *Contos reunidos*.

Outro fenômeno sobrenatural do universo muriliano – às vezes diretamente relacionado com o tema do tempo fantástico – é a **reversibilidade da morte** ou a **vida após a morte**. Em “Mariazinha”, que vimos acima, o narrador-personagem espera, no seu próprio enterro, contar com a presença de Zaragota, “*convalescente do enforcamento que sofrera*”. Isso só não acontece, porque o padre Delfim o condena a novo enforcamento.

Também vimos, em “Petúnia”, que as filhas de Éolo, “*enterradas na última primavera*”, continuam dançando e cantando, na companhia dos timóteos, o que obriga o pai a desenterrá-las toda noite. Em “Os três nomes de Godofredo”, a morte também não é o fim da existência, como se percebe pela reaparição da primeira esposa assassinada pelo protagonista.

Mas o principal caso de transgressão dos limites entre a vida e a morte é, sem dúvida, o do narrador-protagonista de “O pirotécnico Zacarias”. Toda a intriga, aliás, gira em torno da estranha história do artista pirotécnico, que morre atropelado por um grupo de jovens, mas continua fazendo “*tudo o que antes fazia*” e, além disso, “*com mais agrado do que anteriormente*”. Este belo trabalho de Murilo será retomado logo a seguir, no estudo dos temas de transgressão aos princípios da lógica.

E, assim como algumas personagens murilianas voltam do mundo dos mortos, outras parecem imunes à morte. É o que ocorre, como vimos, em “O ex-mágico da Taberna

Minhota”, quando o protagonista tenta o suicídio das mais diversas formas, mas nunca chega a concluí-lo, impedido pelas intervenções de seus poderes mágicos.

Em “A armadilha”, também há referências à imunidade com relação à morte. Alexandre Saldanha Ribeiro encontra-se preso numa sala de um prédio abandonado, juntamente com seu enigmático rival. O homem idoso tranca-se com Alexandre, no recinto, e joga a chave por baixo da porta. O protagonista procura escapar da situação, tentando se jogar de uma das janelas, mas todas elas estão protegidas por uma tela de aço, justamente para impedi-lo de se matar.

Previendo que Alexandre tentaria de tudo para fugir, incluindo o suicídio, seu rival preparara a “armadilha”, de tal forma que todas as saídas se encontram fortemente reforçadas. Por fim, o velho conclui, como se o completo isolamento não fosse suficiente para matá-los em pouco tempo:

“– Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos”.

Oposto, de certo modo, ao tema da morte, o **nascimento** também pode receber um tratamento **sobrenatural** no universo muriliano. Como vimos, em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, tendo surgido do nada e já adulto, o protagonista simplesmente não nasce. Já mencionamos também o caso do filho de “Bárbara”, que nasce com apenas um quilo e permanece do mesmo tamanho com o passar dos anos.

Em “Botão-de-rosa”, há o estranho caso de gravidez coletiva. É assim que, “*numa segunda-feira de março*”, as mulheres da cidade amanhecem grávidas. E a responsabilidade pelo acontecimento é atribuída ao protagonista, que teria estuprado todas elas. Quando conduzem o acusado à delegacia, as mulheres aparecem nas sacadas, usando máscaras, para ocultar as “*deformações da gravidez*”. Além disso, somos informados, logo adiante, que o fenômeno teria atingido desde “*meninas de oito*” a “*matronas de oitenta anos*”.

E também não poderíamos deixar de citar aqui o exemplo de “Agliaia”, cuja fertilidade dificilmente seria mais espantosa. A primeira gravidez da personagem ocorre, apesar de ela tomar a pílula da forma correta. O casal decide pelo aborto que, feito sob condições precárias, quase leva a mulher à morte.

Pouco tempo depois, mesmo com o uso dos mais diversos métodos anticoncepcionais, Aglaia começa a engravidar sucessivamente. Os contatos sexuais são evitados, mas os filhos continuam a nascer, sempre muito parecidos com o pai. Em seguida, o período de gestação começa a diminuir:

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

O fato de não se prenderem *“ao corpo materno pelo cordão umbilical”* facilita os partos, sem amenizar as dores e diminuir os incômodos da mãe. E o fenômeno chega ao auge, quando nascem as *“primeiras filhas de olhos de vidro”*.

Assim, tendo iniciado nosso levantamento temático com a descrição de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que é *“atirado à vida sem pais, infância ou juventude”*, concluímos o exame dos fenômenos de transgressão das leis da natureza com a assustadora multiplicação dos partos de “Aglaia”.

O segundo levantamento de temas sobrenaturais, partindo da **materialização de seres e objetos**, passou pelos seguintes grupos temáticos: **a desmaterialização, o desaparecimento, a diminuição súbita, o espaço sobrenatural, o tempo sobrenatural, a inversão da causalidade temporal, a reversibilidade da morte ou vida após a morte; até chegar ao nascimento sobrenatural.**

Mesmo considerando os limites de nossa tarefa, acreditamos que ela tenha sido realizada de forma satisfatória, pelo menos o suficiente para que passemos a investigar, logo a seguir, as transgressões aos princípios da lógica clássica.

3) O FANTÁSTICO DAS TRANSGRESSÕES LÓGICAS

A rigor, os princípios da lógica clássica não se aplicam aos estudos literários, uma vez que as noções de verdade, nas duas áreas do conhecimento, são completamente distintas. Mesmo assim, resolvemos adotá-los aqui como referência, porque eles nos ajudam a descrever uma série de acontecimentos dos *Contos Reunidos*, cuja estranheza resulta de sua transgressão. E, como vimos no capítulo sobre a crítica, um dos traços que definem a obra de nosso autor é justamente o contraste entre a lógica do discurso narrativo e o disparate da matéria narrada.²³

Antes de iniciar o nosso trabalho, é necessário explicitar o que entendemos a respeito desses três princípios: segundo o **princípio de identidade**, uma coisa é igual a ela mesma; de acordo com o **princípio da não-contradição**, se uma proposição é verdadeira, o contrário dela é falso; e o **princípio do terceiro excluído** enuncia que toda proposição ou é verdadeira ou falsa, não havendo uma terceira possibilidade.²⁴

Embora a aplicação rigorosa desses princípios não dê conta de explicar uma grande parte dos fenômenos existentes, como é o caso de muitos acontecimentos ficcionais, a sua transgressão extrema também vai contra as leis de verossimilhança do realismo/naturalismo, igualmente válidas para o “*mundo familiar*” do “*fantástico tradicional*”.

Um exemplo interessante de como a transgressão à lógica contribui para a construção do insólito na obra muriliana é o que ocorre em “Os comensais”. E, neste caso, nem é necessário recorrer a nenhum dos três princípios acima, pois o episódio em questão curiosamente **contraria** as regras da **aritmética elementar**.

Em “Os comensais”, o protagonista Jadon é o freqüentador assíduo de um restaurante, onde os fregueses são sempre os mesmos e ocupam rigorosamente os mesmos lugares, adotando um comportamento mecanizado que, como vimos mais acima, beira o sobrenatural. Eles se mantêm completamente paralisados, sem jamais comer ou beber,

²³ cf. (NUNES, Benedito. O convidado. *Colóquio / Letras* n° 28. Lisboa. Nov. de 1975.)

²⁴ cf. (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. tradução de Afredo Bosi. São Paulo. Mestre Jou. 1982.)

enquanto seus pratos são sucessivamente renovados por garçons que se movem como autômatos.²⁵

Como os demais fregueses, Jadon sempre ocupa o mesmo lugar, nunca deixando de tomar as duas refeições diárias no local. Tendo admitido, “*desde o primeiro contato*”, a “*precariedade das suas relações com os companheiros de refeitório*”, sua atitude varia ao longo da intriga. Depois de muitas tentativas de estabelecer um contato menos “precário” com os demais, o protagonista perde a paciência e passa a provocá-los com pequenas agressões, na esperança de que eles manifestem alguma reação.

Até aqui, os acontecimentos são considerados estranhos por Jadon, mas apenas no aspecto do convívio social. É nesse sentido que ele supõe que uma determinada intenção dos comensais seja suficiente para explicar essa estranheza. E então procura, através do próprio procedimento, mudar sua relação com os companheiros.

Certo dia, quando se diverte “*atirando bolotas de pão no rosto deles*”, acerta por acaso um senhor idoso, cuja fisionomia ainda lhe é desconhecida. Olhando ao redor, acaba se dando conta de que há outros novos freqüentadores no recinto, sem que nenhum dos anteriores esteja ausente. E também observa que os números de assentos, em cada mesa, e de mesas, no total, continuam iguais.

Outro detalhe observado pelo protagonista é que, até então, ele sempre havia sido o último a chegar ao refeitório e, mesmo com a entrada de novas pessoas, o seu lugar jamais fora ocupado por ninguém. A partir desse instante, Jadon começa a dirigir sua atenção ao fenômeno, notando, dia após dia, o aumento sucessivo de freqüentadores na casa, sem nenhum acréscimo no número de lugares.

Desse modo, a soma não aumenta a quantidade, o que evidentemente representa uma transgressão à lógica matemática. Agora, além da estranheza no comportamento dos comensais, a situação apresenta também um problema lógico, que desafia o herói muriliano na busca de uma solução.

Sua primeira medida, para flagrar o “*esquema traçado*” pelos companheiros, é a de ir cada vez mais cedo ao local, na esperança de presenciar a chegada dos demais. O recurso, no entanto, não leva a nenhum resultado, pois, por mais cedo que chegue, Jadon continua sendo sempre o último e logo se cansa de almoçar “*em horas tão matinais*”.

²⁵ O episódio já foi descrito no item anterior, quando tratamos do tema da reificação.

A segunda tentativa consiste em sair o mais tarde possível. Ele começa a emendar as refeições, permanecendo no local, por horas seguidas, “*com a ajuda de jornais, revistas e livros*”. Depois do jantar, ainda prolonga ao máximo sua permanência. Mas a nova estratégia também acaba sendo inútil, porque, “*no curso da noite*”, os comensais continuam imóveis, sem demonstrar qualquer intenção de se alimentar ou sair dos seus postos.

Por fim, ao perceber que perdera o prazer pelas refeições servidas no estabelecimento, Jadon resolve apelar para um último recurso: a violência, tanto verbal quanto física. A partir de então, desde a entrada, vai desferindo “*insultos e murros*” pelo caminho, até chegar ao seu lugar na sala. Esgotado o último recurso, o herói muriliano finalmente chega à resolução “*demorada e sofrida*” de abandonar o restaurante. Neste momento, do ponto de vista lógico, ele já se dá por vencido, e a própria trama acaba conduzindo a personagem para outra direção.

De qualquer modo, embora a transgressão lógica não seja o único elemento inquietante, neste caso, ela se apresenta como um ingrediente fundamental no conflito do protagonista com a realidade. E assim, o paradoxo contribui de modo decisivo para a construção do efeito fantástico da narrativa.²⁶

Em “Os três nomes de Godofredo”, um dos mais bem elaborados contos de Murilo, as transgressões já estão sugeridas no próprio título. Primeiramente, porque um mesmo indivíduo ter três nomes vai contra as convenções sociais, criando um problema para a definição de sua identidade. Não por acaso, do ponto de vista lógico, o problema da **identidade** também se coloca como uma das questões mais relevantes na narrativa.

Além disso, o título é **contraditório**, porque, ao mesmo tempo em que afirma a existência de um indivíduo com três nomes, refere-se a essa pessoa por apenas um deles, identificando-a como “Godofredo”. Na própria história, a contradição ocorre entre a situação inicialmente apresentada pelo narrador-protagonista e a seqüência da intriga, que entra em choque com a expectativa criada por ele.

²⁶ Segundo Bessière, aliás, a narrativa fantástica é ambivalente, contraditória, ambígua e essencialmente paradoxal: (BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris. Larousse. 1974. p.23).

Um homem se apresenta como alguém que, durante quinze anos, frequenta sozinho um determinado restaurante, ocupando sempre o mesmo lugar à mesa. A partir de uma data indefinida, uma mulher desconhecida passa a ocupar, na mesma mesa, o lugar à sua frente. Os dois nunca conversam, e isso se repete regularmente, todos os dias, ao almoço e ao jantar.

A regularidade dos acontecimentos, por si só, já seria pouco convencional, ainda mais pela falta de comunicação que se estabelece entre as personagens. Mas, como em “Os comensais”, se isso é estranho pelas regras do convívio social, ainda não chega a ser contraditório.

Certa noite, ao perceber o surgimento de uma ruga na testa de sua companheira, o protagonista fica intrigado. Pensando que a mulher talvez estivesse incomodada com a sua presença, resolve mudar de lugar, indo para a extremidade oposta da sala. No entanto, para sua surpresa, a moça se levanta e o segue, sentando-se novamente perto dele.

Muito educadamente, o homem então lhe pergunta se a teria convidado para jantar. Ao que ela responde – contrariando a expectativa do narrador e, conseqüentemente, a do leitor – que nem precisaria, já que os dois seriam casados. A partir daí, a moça vai lhe revelando uma porção de outras coisas surpreendentes, dentre as quais, a de que seria a sua segunda esposa e de que ele teria matado a primeira, num acesso de ciúmes.

Embora não se lembre do casamento e muito menos do assassinato, o homem aceita que a situação se prolongue, rendido pela beleza da mulher. Sendo chamado de João de Deus, não faz nenhuma objeção, como se reconhecesse ser esse mesmo o seu nome. E a chama de Geralda, lembrando-se do nome dela sem saber como. Há, portanto, uma cisão na consciência do narrador, cujos lapsos de memória também contrariam a sua versão dos fatos.

Os dois então passam a viver juntos, o mais isoladamente possível do resto do mundo, desfrutando uma intensa felicidade passional. Mas, com o passar do tempo, a paixão se esgota, e o peso da rotina se impõe sobre o casal. Sentindo-se descontente com a relação e não conseguindo falar sobre isso com a esposa, João de Deus simplesmente a enforca. Logo em seguida, por ser a hora do jantar, dirige-se ao mesmo restaurante do início da história, onde encontra uma outra mulher parecidíssima com a que acabara de matar.

Numa inversão da temporalidade, essa nova mulher se apresenta como a sua primeira esposa, que ele teria matado anteriormente. Mas, ao ser chamado de Robério, o homem protesta, dizendo que haveria um engano, pois seu nome seria Godofredo e ele não teria culpa nenhuma pela morte dela.

Neste ponto, o fato de Godofredo ter três nomes é só mais um ingrediente na construção de sua identidade contraditória. Isso porque a própria consciência paradoxal do protagonista já transgredir um dos princípios da lógica, por torná-lo diferente de si mesmo. Ele não é o mesmo sujeito que a sua memória fragmentada e internamente contraditória concebe, assim como não é reconhecido pelo mesmo nome por suas diferentes mulheres. Desse modo, a identidade da personagem não se fixa em nenhum instante, sendo constantemente questionada pela própria intriga.

Na sequência, as palavras de Joana – a primeira esposa, de cujo nome o protagonista também se lembra, sem que ela o diga – ameaçam-no com o não esquecimento do crime. Apavorado, ele foge para o apartamento onde viveria com Geralda. Mas chegando lá, lembra-se de que teria de se livrar do cadáver da segunda esposa.

Ao invés do esperado cadáver, acaba encontrando uma terceira mulher, parecidíssima com as duas primeiras, e também a enforca, como fizera com as anteriores. Em seguida, dirigindo-se à copa, depara-se com uma quarta mulher que, chamando-o novamente de João de Deus, apresenta-se como Isabel, sua noiva. O homem começa a lhe fazer perguntas, mas acaba desistindo, por considerá-las inúteis. E, por fim, perde-se em seus pensamentos, procurando redescobrir “*uma cidade que se perdera*” em sua memória.

Também é interessante observar que, ao contrário de Godofredo/João de Deus/Robério – que, sendo um, ao mesmo tempo é três –, suas mulheres, sendo quatro, diferem tão pouco entre si, que podem ser consideradas como variações de uma mesma personalidade.²⁷

Assim, o problema da identidade, anunciado desde o título, envolve todas as personagens, colocando-se no centro da narrativa, juntamente com o problema da contradição entre a expectativa criada pelo narrador-protagonista e a sequência dos fatos.

²⁷ cf. (ARRIGUCCI, Jr., Davi. Minas, assombros e anedotas : os contos fantásticos de Murilo Rubião.) e (SCHWARTZ, Jorge. Tipologia do herói. In: –. *Murilo Rubião: a poética do uroboro.*)

Nos *Contos Reunidos*, há uma série de outros casos de **contradição** entre a situação inicialmente apresentada pelo narrador e o desenrolar dos acontecimentos. Vamos apresentar aqui alguns desses casos, procurando comentar as suas peculiaridades.

Em “A noiva da casa azul”, a trama se inicia com uma viagem de trem do narrador-protagonista, com destino a Juparassu, sua cidade de origem. Durante a viagem, ficamos sabendo que ele deseja se encontrar com a namorada, Dalila, de quem teria recebido uma carta recente. O motivo que o levaria à pequena cidade seria a raiva que lhe despertara tal carta:

“Sim, a raiva. Uma raiva incontrolável, que se extravasava ao menor movimento dos outros viajantes, tornando-me grosseiro, a ponto de meus vizinhos do banco sentirem-se incomodados, sem saber se estavam diante de um neurastênico ou débil mental”.

Enciumado, devido a alguns episódios que Dalila lhe contara na carta, o narrador estaria decidido a noivar-se com ela. Aproximando-se da cidade, sua raiva vai sendo substituída pela nostalgia. Em seguida, pelo que afirmam os funcionários da empresa ferroviária, acabamos descobrindo que Juparassu não existe mais. E todos julgam o protagonista insensato por manifestar sua intenção de ficar no local.

Mesmo assim, ele decide se certificar do que ouvira, descendo em Juparassu. No lugar onde deveria estar sua casa, encontra um homem trabalhando em meio às ruínas. Sem se identificar, o narrador lhe pergunta pelo passado da cidade e pelo destino de seus antigos moradores. Segundo a resposta do homem, a cidade teria entrado em decadência, devido a uma epidemia de febre amarela; a noiva do narrador teria morrido; e o protagonista fora levado para Minas com a saúde precária.

Desse modo, a versão da história apresentada inicialmente pelo narrador acaba não se sustentando no decorrer dos acontecimentos. Mas a contradição se resolve pelas indicações do próprio texto. Em primeiro lugar, porque o protagonista acaba confirmando que a cidade está mesmo destruída. Além disso, há indícios que nos permitem relacionar

sua “saúde precária” com seu estranho comportamento, no trem, semelhante ao de um “neurastênico ou débil mental”.

Assim, ao mesmo tempo em que o texto questiona a capacidade de discernimento da personagem, oferece-nos uma possibilidade de interpretação verossímil e internamente coerente, tornando a contradição muito menos problemática do que em “Os três nomes de Godofredo”.

Em “Bruma”, que já vimos mais acima, vale a pena destacar a divergência de opinião entre as personagens:

“Tínhamos que discutir asperamente todas as manhãs, após os enervantes giros dos dois pela várzea da fazenda. Og, jurando ter divisado astros azuis, verdes, amarelos, rubros, enquanto eu, cada vez mais convencido de que era Bruma que lhe enfiava aquelas tolices na cabeça, exaltava-me:

– Não existem.

Ele insistia:

– Você ainda os verá, Godô”.

A visão de mundo do narrador-protagonista – que também se reflete, através de breves comentários, na maneira como ele nos relata os acontecimentos – acaba não se sustentando, diante das manifestações sobrenaturais do desfecho. Em primeiro lugar, há o desaparecimento do prédio de dez andares. Em seguida, o “astro policrômico” revela-se aos olhos de Godô, como Og previra.

É assim que a divergência entre os irmãos se resolve pela própria constatação do protagonista. E essa solução, segundo Todorov, aproximaria a narrativa do gênero maravilhoso. Mas, neste caso, o fantástico ainda se mantém, uma vez que o desaparecimento do prédio continua representando um enigma. Além disso, os dois tipos de fenômeno colocam em questão a atitude predominantemente racional do narrador, gerando o mencionado contraste entre o seu discurso lógico e o absurdo da matéria narrada.

Na obra muriliana, ainda há alguns relatos em que o próprio narrador se desmente, sem nenhuma intervenção de qualquer fenômeno sobrenatural. É o que ocorre em “Ofélia, meu cachimbo e o mar” e “As memórias do contabilista Pedro Inácio”.

No primeiro caso, o narrador se apresenta como membro de uma família de marinheiros que, diante do *“oceano enegrecido pela noite”*, tem o hábito de contar a história de seus antepassados para a companheira Ofélia, *“descendente de nobre estirpe de caçadores”*. Mas a diferença de gosto entre os dois faz com que a companheira não se interesse muito por suas narrativas.

Depois de divagar um pouco sobre a relação entre as mulheres e o mar, ele admite não ser, nem nunca ter sido marinheiro:

“Nem ao menos nasci numa cidade litorânea. Sou de um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira. Nas minhas veias, porém, corre o melhor sangue de uma geração de valentes marujos”.

A ligação de seu pai com o mar, por exemplo, deve-se à sua *“última viagem”*, que *“por pouco não foi marítima”*: morrera *“engasgado com uma espinha de peixe”*. Mas seu bisavô, em compensação, fora *“capitão de navio negreiro”*, tendo vivido desde a infância como bravo marinheiro. Isso até que, com a abolição da escravidão, acabara seus dias retirado numa fazenda, dividindo o tempo entre o ócio e a nostalgia.

Quanto ao avô, nascido em Minas, *“contentava-se em fazer barcos de madeira e colecionar estampas de barcos”*. E também cabe mencionar o horror que ele sentia pela água. Afinal, esse sentimento acaba sendo herdado pela geração seguinte: *“Ante o exemplo paterno, meu pai jamais externou o desejo de ser navegador, nem tampouco abusou dos banhos”*.

O próprio narrador, por sua vez, dirige-se a uma cidade litorânea logo que lhe surge a oportunidade. Mas, ao desembarcar, acaba fraturando um dos pés e se vê impedido de realizar os trabalhos marítimos. Como consolo, ele passa a viver no porto, ouvindo tantas histórias de pescadores, que pouco lhe falta para se convencer *“de ter sido em outros tempos experimentado marinheiro”*.

Terminada a exposição da nobre linhagem, o protagonista nos conta sobre seu romance, igualmente repleto de episódios cômicos, com a viúva de um contrabandista de bebidas. Um detalhe que chama a atenção é o motivo que o leva a se casar com Alzira:

“Devo esclarecer que não a pedi em casamento por causa de sua fortuna e ainda menos pela sua beleza um tanto equívoca: tinha a cara de tainha e o odor das lagosta. Foi pelo odor e não pelo rosto que a escolhi para minha mulher”.

Concluída a história, Ofélia o interrompe com um *“ladrido forte”*. Assim, depois de revelar ao leitor que sua atual companheira é apenas uma cachorra, o narrador acaba confessando também que os dois se encontram num lugarejo de Minas, *“espremido entre as montanhas”*. E, conversando com Ofélia, que não dá atenção aos seus *“inofensivos devaneios”*, ele ainda nos revela mais um detalhe sobre sua família:

“– Perdoe-me, Ofélia, não sei por que insisto tanto em proceder desta maneira. Mas gostaria tanto se aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido!”

Desse modo, no transcurso do relato, vão sendo desmentidas todas as informações que nos permitem associar a família do protagonista com a anunciada linhagem de bravos marujos. Neste caso, porém, o próprio narrador revela a plena consciência de que suas histórias são baseadas em *“inofensivos devaneios”*.

Não se trata, portanto, como no fantástico tradicional, de duas ou mais visões sobre a realidade que entram em choque, gerando conflitos na consciência da personagem. No lugar desses conflitos, encontramos um bom humor e uma ironia, que também diferem do humor negro mais conhecido nos contos murilianos.

Além disso, as histórias de marinheiro acabam funcionando como ficção dentro da ficção, assumindo um papel metalingüístico que nos permite refletir sobre a própria narrativa que estamos lendo. Pela forma caricata com que o autor constrói seu protagonista contador de histórias, ele não deixa de fazer também uma caricatura de si mesmo, de sua obra e da própria criação literária.

Já em *“Memórias do contabilista Pedro Inácio”*, há o curioso paradoxo do protagonista que, em meio à redação de sua biografia, descobre não ser filho de seu pai, nem de sua mãe. Mas o problema logo se resolve, recebendo uma explicação racional. É que, segundo Pedro Inácio, ele teria substituído um aborto:

“Como minha mãe verdadeira não tivesse sobrevivido ao meu nascimento – explicou-me o médico – e fosse difícil saber, entre tantos homens que freqüentavam a sua casa, qual seria o meu pai, trocaram-me pelo feto da minha mãe adotiva”.

Com a explicação, percebemos que se tratava apenas de um paradoxo aparente, produzido pelo não discernimento inicial entre os pais adotivos e os pais naturais. Resolvida a questão do ponto de vista semântico, surge um novo problema para a narrativa como um todo, pois as memórias de Pedro Inácio partiam da hipótese de que as suas características físicas e psicológicas seriam todas hereditárias. E, uma vez que o protagonista desconhece seus verdadeiros antepassados, torna-se completamente inválida a linha de raciocínio que ele desenvolvera de forma obsessiva, com base na família dos pais adotivos.

Neste caso, o próprio narrador reconhece a contradição, que não chega a gerar grandes conflitos em seu modo de conceber o mundo. Isso porque a maior obsessão de Pedro Inácio é a de contabilizar tudo em sua vida, especialmente os gastos que tem em cada caso amoroso. E esta obsessão não é de forma alguma ameaçada pelo desconhecimento sobre os pais verdadeiros.

Em “O bom amigo Batista” – o último exemplo que vamos acrescentar a este grupo temático –, a contradição ocorre entre a visão que o narrador-protagonista apresenta dos fatos e a opinião de todas as demais personagens. Enquanto José considera João Batista como sendo seu melhor amigo, os familiares do protagonista procuram adverti-lo sobre o caráter nocivo da suposta amizade. É nesse sentido que seu irmão observa:

“– Não vê, José, que Batista está abusando de você? Todos os dias come da sua merenda, copia os seus exercícios escolares e ainda banca o valente com os outros meninos, fiado nos seus braços. Todavia, quando os moleques lhe deram aquela surra, nem se abalou para ajudá-lo”.

O narrador, porém, pensa de outra forma:

“Era uma injustiça. Batista não viera em meu auxílio, como explicou em seguida, porque fora acometido de cãibra justamente no momento em que fui agredido”.

E a situação se repete, de modo semelhante, desde a infância até a maturidade do protagonista: às suas custas, o amigo se destaca na escola; depois lhe rouba uma namorada; em seguida, sobe na carreira profissional, por meios obscuros, tornando-se chefe da sua seção. Os parentes e conhecidos de José procuram alertá-lo para os constantes prejuízos que sua amizade com Batista lhe traz, mas ele sempre acaba encontrando uma interpretação que justifique a atitude do amigo.

No desfecho, o protagonista se encontra internado num hospício, depois de uma crise conjugal provocada pelo seu insucesso profissional. Acreditando que a internação seja a melhor forma de *“escapar aos insultos de Branca”*, ele recebe a notícia de que sua mulher estaria vivendo com Batista. E o seu raciocínio, diante desta notícia, caminha no mesmo sentido que se estabelecera desde o início da narrativa:

“sou levado a acreditar que meu companheiro esteja amasiado com Branca. Não posso desprezar essa possibilidade, mesmo sabendo do ódio que nutriam um pelo outro. Naturalmente Batista descobriu que minha mulher planejava retirar-me daqui e, para evitar que tal acontecesse, foi ao extremo da renúncia, atraindo-a para si. Pobre amigo”.

Como dissemos, a contradição, neste caso, ocorre entre as idéias do protagonista e a opinião de todas as outras personagens. Mas a maneira simplista como os fatos são apresentados, pelo próprio narrador, leva-nos a concluir apenas que José é um tolo e Batista, um mero aproveitador. Assim, a contradição, em *“O bom amigo Batista”*, está longe de apresentar a mesma complexidade da maioria das outras narrativas murilianas.

Já em *“D. José não era”*, a **contradição** e o problema da **identidade** são explorados com extrema habilidade, a começar pelo título, que sugere a existência de um indivíduo – dotado de um nome e uma posição social na nobreza –, ao mesmo tempo em que afirma a

sua não existência. Também há uma ironia com a expressão estereotipada “*era uma vez*”, geralmente relacionada a histórias infantis, como os contos de fadas e as fábulas. E, no interior da narrativa, estes dois aspectos do título são retomados.

O primeiro fragmento, impresso em itálico, apresenta a seguinte cena:

“Uma explosão violenta sacudiu a cidade. Seguiram-se outras – maiores e menores. Desnortado, o povo corria de um lado para o outro”.

A partir do acontecimento inicial, a multidão anônima levanta várias hipóteses, que vão sendo descartadas logo em seguida. Um indivíduo grita que não é “*o fim do mundo*”. Outro observa que, “*para um bombardeio*”, faltam os aviões. Alguns consideram provável que se trate de “*exercícios de artilharia*”, mas ninguém constata a presença dos canhões. E ainda há quem fale sobre “*uma invasão misteriosa*”, até que todos chegam ao consenso de que “*D. José estava matando a esposa a dinamites*”.

Temeroso, o povo se aproxima do prédio de D. José. Depois de um breve intervalo, ouvem-se “*vários estampidos*”. Um dos transeuntes imagina que a dinamite fora “*insuficiente*”, obrigando o assassino a recorrer ao revólver. Os rostos se tornam pálidos, e os populares aguardam o “*final do drama*”.

Nos fragmentos seguintes, há um diálogo pouco convencional entre o narrador, em terceira pessoa, e a multidão anônima. No primeiro deles, o narrador nega o consenso a respeito das explosões, afirmando que “*D. José estava experimentando fogos de artifício*”. Diante disso, a população se desaponta com o “*gasto inútil de imaginação*” a que se submetera.

Os demais fragmentos tratam do protagonista sob os seguintes aspectos: sua relação com a esposa; os filhos do casal; um livro que ele estaria escrevendo; o seu suicídio; as opiniões que, após a morte, as pessoas passam a ter a seu respeito; e, por fim, uma homenagem póstuma que lhe prestam.

Na maior parte dos diálogos, o tom predominante, nas vozes anônimas, é o de acusações contra o enigmático herói muriliano. Quando, por exemplo, o narrador desmente o assassinato a dinamites, a população comenta que D. Sofia não escaparia numa próxima

vez, acrescentando que o ódio do marido por ela era “*incontrolável*”. A atitude do narrador, por sua vez, é a de negar o consenso, em defesa do protagonista:

“– D. José odiava alguém?

Calúnia! Amava a mulher, os pássaros e as árvores. Ela, sim, detestava-o, irritava-se com os animais”.

No entanto, a identidade de D. José permanece um problema até o final do texto. Isso porque, observando a sequência de respostas do narrador, percebemos que o seu discurso é, acima de tudo, negativo. Mais do que apresentar um conjunto de características que definam a identidade do protagonista, o narrador nega o senso comum criado em torno dele.

É assim, por exemplo, que ele afirma que D. Sofia “*detestava-o*”. Mas, em seguida, descartando a hipótese popular de “*infelicidade conjugal*”, também afirma que “*os esposos combinavam admiravelmente bem*”. E, se estas duas afirmações do narrador não chegam a ser contrárias, também não deixam de gerar um desacordo na opinião que formamos sobre o relacionamento do casal.

Também é interessante observar que uma das respostas do narrador cria uma imagem tão insólita da personagem, que torna a acusação mais verossímil do que a defesa. É o que ocorre quando a multidão alega que D. José maltrataria os filhos, e o narrador responde:

“Falso! D. José perdera os filhos (cinco), vítimas da tuberculose. Agora recordava-se deles manipulando um aparelho que imitava o pranto infantil. E comovia muito mais que qualquer choro de criança”.

É claro que não se trata aqui de optar pelo senso comum das personagens anônimas ou pelo disparate no discurso do narrador, como costuma ocorrer, no “*fantástico tradicional*”, quando há mais de uma versão sobre um mesmo acontecimento. Mesmo porque, desde o início da narrativa, as interpretações populares também estão igualmente

repletas de disparates. Basta lembrar que a população chega ao consenso sobre um “assassinato a dinamites”.

O que queremos destacar aqui é o problema na construção da identidade de D. José, talvez ainda mais complexo do que o de Godofredo. Isso porque, se Godofredo, sendo um, ao mesmo tempo, é três; D. José, sendo uma soma de opiniões absurdas que se formam a seu respeito – incluindo-se as do narrador –, ao mesmo tempo, não é nada disso.

Também cabe comentar que, na seqüência de fragmentos, um deles se encontra especialmente deslocado. Depois das discussões sobre os relacionamentos familiares do protagonista, o próximo fragmento menciona um “*livro sobre duendes*” que ele estaria escrevendo. Mas, segundo o narrador, D. José não seria um fabulista, porque “*os duendes habitavam a sua própria casa, ao alcance de seus olhos*”.

A metalinguagem, neste caso, parece sugerir que – assim como o escritor, no interior do conto, não é um fabulista, devido à existência real dos duendes – o conto que estamos lendo também não é uma fábula, porque o que nos parece fantasia do autor, de certa forma, faz parte da nossa realidade.

Nesse sentido, é como se a narrativa nos dissesse que as pessoas, no mundo real, são um conjunto de opiniões que circulam a respeito delas, ao mesmo tempo em que também não são isso. Afinal, a linguagem e o pensamento humanos são insuficientes para dar conta de forma plena da existência de qualquer indivíduo.

Na seqüência do conto, não há mais nenhuma referência a respeito do livro de D. José. Os fragmentos falam de seu suicídio, relatando que, depois de sua morte, alguns cidadãos passam a defendê-lo publicamente. Mais tarde, inclusive, a população lhe ergue uma estátua, com a seguinte inscrição: “*D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade*”. O narrador então acrescenta:

“*Derradeira mentira. D. José era um pobre-diabo e não possuía nenhum título de nobreza. Chamava-se Danilo José Rodrigues*”.

E, diante desta última quebra na expectativa do leitor, acabamos concluindo que Dom José, de fato, não era. Trata-se, sem dúvida, de um dos trabalhos mais bem elaborados

dos *Contos Reunidos* ou, nas palavras de Eulálio, “uma das melhores páginas” de nosso autor.²⁸

O último exemplo de transgressão à lógica clássica que vamos comentar aqui é o paradoxo do narrador morto-vivo de “O pirotécnico Zacarias”, outro interessantíssimo trabalho de Murilo, que chegou a ser comparado, por Rui Mourão, às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.²⁹

No entanto, o que não foi observado pelo crítico é que, do ponto de vista lógico, o conto muriliano apresenta uma questão inexistente no romance de Machado. Com isso, é claro, não queremos fazer nenhuma comparação qualitativa entre as duas obras, mas apenas enfatizar um aspecto, em “O pirotécnico Zacarias”, que nos parece digno de uma atenção maior.

Logo no início do conto, o narrador-protagonista apresenta uma questão recorrente nas conversas de seus amigos e conhecidos: “*Teria morrido o pirotécnico Zacarias?*”

Diante da pergunta, as opiniões seriam divergentes, resumindo-se basicamente a três possibilidades. Em primeiro lugar, há os que acreditam que Zacarias não morreu, e o defunto era apenas parecido com ele. Outros acreditam que o protagonista faleceu, tornando-se uma “*alma penada*”. Por fim, também há os que dizem que o artista pirotécnico morreu, mas alguém semelhante ao morto tem sido confundido com ele. Além disso, o narrador ainda nos informa sobre um único consenso a respeito da questão:

“*Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado*”.

Há, portanto, uma hesitação tipicamente fantástica, diante de um acontecimento misterioso. O mistério acaba gerando duas interpretações naturais e uma sobrenatural. Seria natural, por exemplo, que Zacarias não tivesse morrido, e a morte de alguém parecido com ele originasse a confusão. Também seria natural que o protagonista tivesse falecido, mas

²⁸ EULÁLIO, Alexandre. Matéria e memória: Animais de estimação. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 de ago. de 1965.

²⁹ O artigo de Rui Mourão foi analisado na Parte I deste trabalho.

um outro cidadão ainda vivo fosse confundido com o morto. Por outro lado, seria sobrenatural que, tendo morrido, o pirotécnico andasse por aí como “*alma penada*”.

A resposta ao enigma é apresentada, então, pelo próprio Zacarias, impedido de fazê-lo pessoalmente, porque os amigos e conhecidos fogem à sua aproximação ou, na sua presença, “*ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra*”:

“Em verdade, morri, o que vem de encontro à versão dos que acreditam na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizê-lo, como mais agrado do que anteriormente”.

Nesta resposta, podemos perceber, em primeiro lugar, uma **transgressão ao princípio da não-contradição**, pois duas proposições contrárias são afirmadas ao mesmo tempo: é verdadeiro que Zacarias morreu, assim como é verdadeiro que ele não morreu. Além disso, a resposta também pode ser considerada uma **transgressão ao princípio do terceiro excluído**, sendo verdadeiro e, ao mesmo tempo, falso que o protagonista tenha morrido.

Se a narrativa não apresentasse e desenvolvesse a questão desta maneira rigorosamente argumentativa, o episódio poderia ser tomado apenas como um fenômeno sobrenatural. É o que ocorre, por exemplo, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o narrador se define como um “*defunto autor*” e, uma vez aceito este fato, o romance se desenvolve sem maiores contradições do ponto de vista lógico.

Já no caso de “O pirotécnico Zacarias”, uma vez apresentado o paradoxo, a narrativa gira em torno dele, discorrendo sobre como o protagonista morreu e como, depois de morto, passou a fazer as mesmas coisas que antes. O problema, segundo o protagonista, estaria na recusa dos homens em aceitá-lo em sua nova condição – que, por sinal, torna a capacidade de amar e discernir as coisas bem superior à dos meros mortais.

Neste caso, a combinação habilidosa das transgressões às leis da natureza e aos princípios da lógica clássica produz um efeito ainda mais fantástico do que nas narrativas tradicionais do gênero. Isso porque, na maioria dos contos fantásticos dos séculos XVIII e XIX, a opção por uma das hipóteses conduz a narrativa ou para o maravilhoso ou para o

estranho; enquanto que, em “O pirotécnico Zacarias”, a resposta do narrador impossibilita a simples escolha por qualquer uma das interpretações.

Desse modo, no conto muriliano, o paradoxo se mantém até o fim. E o belo desfecho, com seu tom futurista, lembra um discurso profético muito coerente com o nome do protagonista, convidando o leitor a refletir sobre a obra, num outro nível de interpretação:

“Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o branco já se aproxima da terra para a exclusiva ternura dos meus olhos”.

Este outro nível de interpretação será explorado um pouco mais adiante, quando tratarmos também do significado das epígrafes bíblicas na obra de nosso autor.

Assim, tendo discutido vários casos de transgressão à lógica clássica na ficção muriliana, ou seja, aos três princípios que apresentamos no começo deste capítulo – o de **identidade**, o de **não-contradição** e o do **terceiro excluído** – ainda nos resta comentar as transgressões fantásticas às convenções sociais.

4) O FANTÁSTICO DAS CONVENÇÕES SOCIAIS

O último dos três tipos de transgressão que vamos descrever neste trabalho é o fantástico das convenções sociais. Nos casos anteriores, adotamos como referência alguns conceitos emprestados das ciências naturais e da lógica clássica. Como dissemos, o uso destes conceitos justificou-se aqui, na medida em que eles representavam determinados pontos de vista sobre a realidade que serviram de fundamento para a formulação das leis de verossimilhança do realismo/naturalismo. E estas leis foram pertinentes, em nosso estudo, por terem sido igualmente válidas para a representação do “*mundo familiar*” no “*fantástico tradicional*”.

Entretanto, quanto mais o conhecimento humano busca se aproximar dos conceitos que adotamos acima, menos ele se aplica à descrição do terceiro tipo de transgressão fantástica. Isso porque a atitude necessária para o conhecimento científico, tal como ele era concebido até o séc. XIX, leva a uma abstração bastante inadequada à compreensão dos fenômenos sociais e literários.

Não por acaso, o positivismo, a maior tentativa de aproximação da filosofia ao determinismo científico, esteve longe de oferecer uma explicação segura sobre o que vinha a ser socialmente “natural”, mesmo que a referência ainda fosse o “*mundo familiar*” do “*fantástico tradicional*”. Pelo contrário, quando a regularidade se manifesta no comportamento humano como se obedecesse a leis deterministas, o fenômeno se torna artificial, podendo gerar, numa representação artística, os mais diversos efeitos, que vão do cômico ao fantástico.³⁰

Nos *Contos Reunidos*, vimos como isso ocorre, por exemplo, no comportamento de Godofredo e dos comensais, pela regularidade mecânica com que as personagens freqüentam – coincidentemente, em ambas as narrativas – um certo restaurante. E o mesmo pode ser dito, só para citarmos mais um exemplo, a respeito da construção obsessiva e interminável de “O edifício”.

Mas, se a regularidade mecânica explica a estranheza e o efeito fantástico de alguns acontecimentos ficcionais, este único princípio não é suficiente para dar conta de todos os

³⁰ sobre o efeito cômico do princípio da regularidade mecânica no comportamento humano, ver (BERGSON, Henri. *O riso*. Lisboa. Relógio d'Água. 1991); sobre os procedimentos comuns ao chiste, à poesia e ao absurdo, ver (BUOSOÑO, Carlos. apud. ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo.).

temas de transgressão social em todos os episódios da obra muriliana. Mesmo porque, muitas vezes, os aspectos sociais descaracterizam-se justamente quando isolamos os acontecimentos narrativos, para estudá-los em suas especificidades.

Diante das dificuldades apresentadas, vamos descrever os principais temas de transgressão social do nosso autor, procurando nunca perder de vista sua obra como um todo. A crítica muriliana – composta, em grande parte, por artigos que analisam a obra do autor, em seus traços mais gerais – já adiantou muito do nosso trabalho. Retomaremos aqui as principais questões, acrescentando uma ou outra observação que ainda nos pareça pertinente.

Uma última colocação, antes de começarmos, diz respeito aos contos cujo efeito fantástico se constrói predominantemente pelo terceiro tipo de transgressão. No decorrer deste estudo, eles receberão um destaque maior, uma vez que alguns deles ainda não foram sequer citados no presente capítulo.

Do ponto de vista social, um dos aspectos que mais chama a atenção, no universo ficcional de Murilo, são os **relacionamentos problemáticos** que se estabelecem entre os indivíduos. Isso porque as formas de convívio mais convencionais em nossa sociedade apresentam pelo menos um caso de transgressão em sua obra.

Os **relacionamentos familiares**, por exemplo, a começar pelo que ocorre entre os **pais** e os **filhos**, são geralmente tão conflituosos, que chegam a inviabilizar a convivência. Em “A casa do Girassol Vermelho”, a disputa pelo poder entre o pai adotivo e os filhos de criação não encontra o seu termo, nem mesmo com a morte do velho Simeão. Em “Bárbara”, o desinteresse da mãe pelo filho também não é dos mais comuns, cabendo exclusivamente ao pai zelar pela sobrevivência da criança, ao mesmo tempo em que se esforça por realizar os desejos extravagantes da mulher.

Ainda há o paradoxo do contabilista Pedro Inácio, que descobre não ser filho de seu pai, nem de sua mãe. Mas, como vimos, trata-se apenas de uma contradição aparente. Já em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o protagonista vem ao mundo literalmente sem pai nem mãe. E outro exemplo sobrenatural é a assustadora maternidade de “Aglaia”, com seus

filhos indesejados que surgem “*em ninhadas*”, apesar dos mais diversos métodos anticoncepcionais.

Nos exemplos acima, juntamente com uma transgressão fantástica de outra ordem, o relacionamento entre os pais e os filhos se coloca como uma questão problemática que, pela construção geralmente hiperbólica, adquire um caráter extraordinário.

Do mesmo modo, o convívio entre os **irmãos** também apresenta os seus casos de transgressão social. Como observa Arrigucci³¹, o incesto – que, em “A casa do Girassol Vermelho”, ocorre entre os casais de irmãos adotivos – é sugerido em outras narrativas, como “Bruma” e “O lodo”. Em “Bruma”, ainda há a rivalidade entre Godô e Og, uma espécie de variação do tema bíblico de Caim e Abel.

E, assim como as relações fraternas costumam fugir ao convencional, o convívio entre os **casais**, nos *Contos Reunidos*, raramente obedece aos padrões socialmente estabelecidos. Neste caso, aliás, os exemplos são inúmeros, pois a **impossibilidade do amor passionai** é um dos temas mais freqüentes na obra de Murilo.

A este respeito, Coelho³² observa que a mulher jamais é retratada pelo autor como um “*ser amoroso e redentor (tão comum na literatura romântica...)*”, mas geralmente como uma “*influência nefasta sobre o homem*” ou como uma figura “*enigmática*” e “*inacessível*”. Nas palavras de Zagury³³, as personagens femininas identificam-se, na maioria das vezes, a uma “*mulher-símbolo*”, podendo representar a “*perdição do homem*” ou a eterna “*intangibilidade*”.

No primeiro caso, encontramos os exemplos de “Bárbara”, que escraviza o marido com seus desejos absurdos; “Mariazinha”, cujos noivos são sucessivamente enforcados por sua causa; “Petúnia”, ao mesmo tempo, vilã e vítima do fracassado casamento com Éolo; “Aglaiia”, companheira de luxúria de Colebra, até as conseqüências indesejáveis; etc.

No segundo caso, dentre outros exemplos, há a estranha imagem de “Marina, a intangível”, misto de santa e prostituta; o enigma de “Epidólia”, que simplesmente desaparece, como se nunca tivesse existido; e de “Elisa”, no conto que destacamos a seguir, pelo fato de não apresentar nenhum fenômeno sobrenatural, nem de transgressão à lógica, ao mesmo tempo em que é profundamente absurdo.

³¹ ARRIGUCCI Jr., Davi. Minas, assombros e anedotas.

³² COELHO, Nelly Novaes. A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano.

³³ ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo.

Sendo um dos mais belos contos de Murilo, “Elisa” possui certa semelhança com “A casa tomada”, de Cortázar³⁴. Isso porque, nas duas histórias, há um elemento estranho que ocupa a residência onde mora um casal de irmãos. Mas, enquanto no trabalho do escritor argentino, os estranhos surgem de dentro do próprio prédio, tomando os recintos aos poucos, sem jamais serem vistos; na narrativa muriliana, a ocupação do espaço não poderia ser mais natural.

Numa tarde qualquer dos “*primeiros dias de abril*”, uma mulher chega à casa do narrador-protagonista, empurrando o portão, “*como se obedecesse a hábito antigo*”. O narrador, por sua vez, observa do alpendre a sua chegada e lhe dirige esta pergunta: “– *E se tivéssemos um cachorro?*”

Aborrecida, a mulher lhe responde que não teme os cães. Em seguida, sobe a escada em direção à porta principal, carregando uma mala com dificuldade, e acrescenta: “– *Nem os homens tampouco*”. Ao vê-la adivinhar seu pensamento, o protagonista se surpreende e, com um comentário qualquer sobre o clima, procura mudar de assunto. Mas, “*encabulado*”, logo se interrompe, evitando o “*olhar repreensivo*” da outra personagem. Ela então lhe sorri, enquanto ele, nervoso, torce as mãos.

Até aqui, como não sabemos nada sobre a relação da mulher com a casa e com seus habitantes, podemos observar apenas a naturalidade em seus gestos. Quanto ao homem, apesar da leve advertência inicial, não manifesta nenhuma objeção à entrada da moça, nem se espanta com a situação como um todo, mas apenas com o fato de ela adivinhar seu pensamento. E então, o desembaraço da invasora contrasta com a insegurança do dono da casa.

Em pouco tempo, a desconhecida se adapta aos hábitos dos moradores, raramente saindo e nunca aparecendo à janela. Assim, o protagonista repara melhor em sua beleza, que ainda não lhe chamara a atenção:

³⁴ CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. trad. Remy Corga Filho. São Paulo. Edibolso. 1977.

“Bela, mesmo no seu desencanto, no seu meio-sorriso. Alta, a pele clara, quase transparente, e uma magreza que acusava profundo abatimento. Os olhos eram castanhos, mas não desejo falar deles. Jamais me abandonaram”.

Logo, a mulher começa a adquirir uma expressão mais alegre e saudável. E, embora não diga *“seu nome, de onde viera e que acontecimentos lhe abalaram a vida”*, os donos da casa respeitam o seu silêncio, tratando-a simplesmente como *“ela”*, alguém que necessita de cuidados e carinhos.

Neste ponto, o desprendimento com que os irmãos abrigam a desconhecida, sem esperar ao menos que ela se apresente, não poderia ser mais estranho aos hábitos da nossa sociedade. Sabemos que a religião mais difundida no país se baseia no princípio do amor ao próximo e, inclusive, ao próprio inimigo. Entretanto, no *“mundo familiar”*, dificilmente alguém pratica *“o bem”* literalmente *“sem saber a quem”*, conforme o dito popular.

Na sequência da narrativa, numa certa noite, a hóspede surpreende o protagonista com a seguinte pergunta: *“– Já amou alguma vez?”* Diante da resposta negativa, ela se decepciona, indo embora, na manhã seguinte, de modo tão inexplicável quanto viera. A partir de então, o homem se dirige todos os dias ao alpendre, esperando pela volta da enigmática personagem, enquanto sua irmã, Cordélia, procura adverti-lo sobre a inutilidade dessa esperança, alimentada unicamente pela paixão.

Um ano após ter partido, a desconhecida retorna com a fisionomia ainda mais abatida. Como da outra vez, ela se adapta aos hábitos da casa, mas agora o dono da casa se sente incomodado, adiando, por falta de coragem, a sua *“primeira declaração de amor”*.

Alguns meses depois, Elisa parte novamente. Mas, *“como lhe ficasse sabendo o nome”*, o protagonista sugere à irmã que os dois se mudem de residência. Assim, é justamente quando a desconhecida deixa de ser apenas *“ela”*, que o herói muriliano pensa em abandoná-la.

E a narrativa então termina de forma interrogativa, cabendo ao leitor imaginar o desenrolar dos acontecimentos:

“Cordélia, apegada ao extremo à nossa casa, nada objetou. Limitou-se a perguntar:

– *E Elisa? Como poderá encontrar-nos ao regressar?*

Refreei a custo a angústia e repeti completamente idiotizado:

– *Sim, como poderá?”*

Como vimos, não há, em “Elisa”, nenhuma transgressão às leis da natureza ou aos princípios da lógica clássica. E, se os acontecimentos narrados são absurdos, isso ocorre apenas porque a previsibilidade do comportamento socialmente estabelecido é transgredida. Quanto ao caráter não conclusivo do final, é importante observá-lo desde já, pois ele nos ajuda a perceber alguns aspectos do fantástico muriliano que serão discutidos mais adiante.

Além da impossibilidade do amor passionai e dos relacionamentos familiares pouco convencionais, os *Contos Reunidos* também apresentam um caso de amizade, em “O bom amigo Batista”, que transgride os limites do bom senso. Isso porque os exageros, na “mansidão” de José e no oportunismo da personagem-título, transformam a **amizade** num relacionamento de exploração que chega ao **nível do absurdo**.

Quando se trata do relacionamento entre **indivíduo e coletividade**, o convívio não é menos problemático. Logo no primeiro dos trinta e três contos do livro, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o protagonista é um misantropo, que não consegue se emocionar com a intensa vibração da platéia, diante de seu próprio espetáculo. E a situação é ainda mais grave, quando o herói muriliano se torna um funcionário público, pois o contato mais constante com seus semelhantes o obriga a “*disfarçar a náusea*” que lhe causam.

A única pessoa que não lhe provoca aversão é a colega de trabalho por quem se apaixona. Mas, neste caso, a paixão parece motivada, acima de tudo, pela atração física, visto que o poema de amor do ex-mágico é “*inspirado nos seios da datilógrafa*”. De qualquer modo, independentemente de qual seja a natureza de sua paixão, a mulher o rejeita. E, tendo perdidos os antigos dons de mágico, restam-lhe a solidão e a mais profunda incompreensão por parte dos que o rodeiam.

Outro célebre misantropo muriliano é a personagem-título de “Alfredo”, cujas metamorfoses, como vimos, são motivadas justamente pela impossibilidade de convívio

entre os homens. Neste caso, porém, seu sentimento é compartilhado com o irmão que, embora não chegue a se metamorfosear, acompanha o dromedário em sua interminável peregrinação, em busca de refúgio “*contra as náuseas do passado*”.

A este respeito, é bastante esclarecedor o comentário de Schwartz³⁵ sobre o desajuste do “*homem/uroboro*”, a “*arquipersonagem muriliana*”, ao seu contexto:

“*Há uma evidente dissociação entre ele e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento de absurdo no sentido existencial atribuído por Camus em Le mythe de Sisyphe: ‘Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento de absurdo’*”. (p.39)

E, mesmo quando o isolamento social não é intencionalmente buscado pela personagem principal – que procura se integrar com seus semelhantes, seja pelo amor passionai ou pela amizade –, as circunstâncias, muitas vezes, acabam conduzindo-a à solidão, como nos casos de Cariba, em “A cidade”; do narrador morto-vivo de “O pirotécnico Zacarias”; de José, em “O bom amigo Batista”; de Godô, em “Bruma”; dentre outros. Vamos destacar aqui apenas o primeiro exemplo, uma vez que a principal transgressão, nesta narrativa, é de natureza social e nos ajuda a compreender melhor o conflito do indivíduo com a coletividade.

Em “A cidade”, Cariba é um viajante que não chega ao seu destino, porque o trem que o leva como único passageiro permanece indefinidamente parado na antepenúltima estação. Desconfiado de que a linha estivesse interditada devido a algum acidente, o passageiro então pergunta ao funcionário da empresa ferroviária sobre o motivo da parada. Mas, como não recebe nenhuma resposta satisfatória, resolve descer ali mesmo.

Da estação, vêem-se algumas casinhas brancas, no alto de um morro, para onde o protagonista se dirige, na esperança de encontrar “*belas mulheres*”. Chegando lá, para sua surpresa, depara-se com o lugarejo completamente vazio e com as casas todas fechadas. Do

³⁵ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*.

alto, porém, avista uma cidade maior, tão grande quanto a que buscava inicialmente. E animado, mais uma vez, pela busca por companhia feminina, o forasteiro resolve descer ao povoado.

Até aqui, é interessante observar a situação pouco convencional em que o herói muriliano se encontra. Sendo o único passageiro do trem, sem que se apresente um motivo para a viagem, além do desejo de encontrar “*belas mulheres*”, quando Cariba se vê impedido de chegar ao seu destino, ele simplesmente se conforma com a situação, dirigindo-se à primeira cidade avistada.

Já na cidade, observado com desconfiança pelos moradores, assim que o protagonista lhes pergunta o nome do local, é imediatamente agarrado pelos braços e levado à força para a delegacia. Identificado então com “*o homem procurado*” – por uma porção de testemunhas que o acusam de lhes ter feito diversas perguntas, ao mesmo tempo em que negam tê-lo visto anteriormente –, Cariba é condenado à prisão “*até a captura do verdadeiro criminoso*”.

Assim, a estranheza da situação inicial se dilui na seqüência de acontecimentos ainda mais surpreendentes. E a contradição lógica, embora exista no discurso das personagens, não leva ao conflito entre as diferentes versões da intriga, que ocorre, como vimos, em outros contos do autor. Aqui é a **arbitrariedade da justiça**, um tema de natureza predominantemente social, que se coloca como principal transgressão fantástica. Desse modo, se o **comportamento individual** é absurdo, o non-sense se multiplica na **coletividade**.

No desfecho, o herói muriliano se encontra preso e, logo que encontra o guarda fazendo a ronda noturna, dirige-se a ele, “*animado por uma débil esperança*”:

“– *Alguém fez alguma pergunta hoje?*

– *Não. Ainda é você a única pessoa a fazer perguntas nesta cidade*”.

Como observa Schwartz³⁶, o protagonista perpetua um “*absurdo processo de auto-condenação*”, pelo hábito de continuar perguntando. E o crítico acrescenta, citando um comentário de Sartre sobre o célebre romance de Camus, que “*o estrangeiro (...) é*

³⁶ SCHWARTZ, Jorge. op. cit. p.38

justamente um desses terríveis inocentes que constituem o escândalo duma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo".³⁷

Outro conto que também apresenta como tema a arbitrariedade da justiça é "Botão-de-rosa", em que o líder de um grupo de guitarras – inicialmente acusado de estuprar as mulheres da cidade e ser o responsável pelo estranho caso de gravidez coletiva – é executado logo no dia seguinte, mas por tráfico de entorpecentes. As irregularidades em seu julgamento são tantas, que o interrogatório adequa-se à pena de morte, previamente estabelecida, e não a pena ao delito.³⁸ O acusado, por sua vez, consciente do destino que o aguarda, nem ao menos tenta se defender.

A única personagem que chega a se indignar com a situação é José Inácio, o advogado de defesa do protagonista. Diante, porém, das ameaças que recebe e de uma "*rendosa banca de advocacia*", prometida pelo Juiz, seu senso de justiça não resiste às conveniências. Assim, o advogado acaba abrindo mão de "*apelar e impedir que cometessem terrível iniquidade*".

Cabe mencionar ainda a semelhança, freqüentemente observada pela crítica, entre Botão-de-rosa e a figura de Cristo, pelo aspecto físico comum aos dois e pela mesma atitude de entrega aos executores, com a consciência de que se trata de uma injustiça. Mas o que ainda não foi observado é que o essencial da história religiosa se perde completamente na narrativa de Murilo.

Não por acaso, em "Botão-de-rosa", não há nenhum ensinamento de ordem espiritual, moral ou qualquer espécie de mensagem que pressuponha algum tipo de fé. Esta questão, aliás, é de extrema importância para a interpretação do sentido geral da obra muriliana, devendo ser retomada adiante.

Em "O convidado", a personagem principal também é uma espécie de "*estrangeiro*" que não compreende as "*regras do jogo*" em que se envolve. Neste caso, porém, as relações

³⁷ SARTRE, J.P. *Situações I*, p.93. apud. SCHWARTZ, Jorge. op.cit. p.38

³⁸ Este tipo de inversão também é observado, por Bergson, em comédias que satirizam determinadas classes profissionais, como os advogados e os médicos. Se o efeito será cômico ou fantástico, isso depende de uma série de outros fatores que entram em jogo em cada caso. (BERGSON, H. op.cit.)

entre o indivíduo e a coletividade são ainda mais interessantes. Isso porque alguns lapsos de memória de José Alferes levantam incertezas sobre os próprios acontecimentos relatados, uma vez que o narrador, em terceira pessoa, está limitado ao ponto de vista da personagem.

Inicialmente, Alferes recebe um convite para uma festa, sem o nome do remetente, nem a data e o local do evento. As únicas informações claras dizem respeito ao traje masculino obrigatório que, por sinal, assemelha-se a uma fantasia. Desse modo, o primeiro absurdo evidente, do ponto de vista social, é o próprio convite.

Desconfiado de que se trate de uma brincadeira, Alferes logo descarta esta hipótese, pelo fato de ser um “*estranho*”, numa “*metrópole de cinco milhões de habitantes*”. Além dos funcionários do hotel onde está hospedado há quatro meses, ele não conhece outra pessoa e, por isso, conclui que dificilmente alguém teria interesse em divertir-se às suas custas.

Este deslocamento do indivíduo também não deixa de ser socialmente incomum, pois as informações mínimas que nos são apresentadas a seu respeito nos permitem supor que, sendo quase completamente desconhecido por todos, ele não exerce nenhuma função na sociedade, além de ocupar o quarto de hotel.

Aliás, o deslocamento social, neste sentido, é recorrente nos heróis murilianos, como nos casos de Jadon, em “Os comensais”; Cariba, em “A cidade”; Godofredo, em “Os três nomes de Godofredo”; os narradores de “Elisa” e “Teleco, o coelhinho”; dentre outros. Todos eles são construídos socialmente apenas pela circunstância mínima – e, às vezes, contraditória – que os relaciona diretamente com o episódio narrado.

Mas, voltando a “O convidado”, Alferes lembra-se de Débora, a bela vizinha do mesmo andar de hotel, e imagina que o convite tenha sido enviado por ela, pois “*o talhe feminino da caligrafia autorizava essa suposição*”. Ele então se anima com a idéia de ir à festa, embora conheça Débora somente de vista e seja sempre repellido nas tentativas de abordá-la. De qualquer modo, através de uma série de pistas não menos incertas, acaba chegando à festa, devidamente trajado.

Quanto ao traje, é interessante notar que, olhando-se no espelho vestido daquele modo, Alferes sinte-se incomodado e busque, mais de uma vez, “*localizar algo perdido na memória*”:

“tentava recompor a imagem de um rei antigo, com esta mesma roupa, numa gravura também antiga. Talvez um rei espanhol ou o retrato de um desconhecido”.

E mais adiante:

“Entre um e outro pensamento, tentava lembrar onde vira alguém vestido do mesmo modo. Um rei espanhol ou um desconhecido?”

No local da festa, o convite e o traje são considerados autênticos pelo burocrático “comitê de recepção”, embora Alferes não seja identificado com a “pessoa esperada”. Assim, sua entrada é permitida, mas a ausência do “verdadeiro convidado”, “aquele que daria sentido à recepção”, impede que a festa se inicie. Outro detalhe intrigante é que as conversas giram exclusivamente em torno de um único assunto, a corrida e a criação de cavalos, o que dificulta a integração do herói muriliano com os demais convivas.

Aborrecido, o protagonista se isola, até que surge a bela Astéroe, cuja figura também lhe traz alguma reminiscência. Olhando para a moça, ele tenta “descobrir se teria visto uma jovem senhora parecida com ela num quadro, folhinha ou livro”. Mas, quando decide decifrar o enigma de uma vez por todas, segurando a mulher pelo ombro e olhando diretamente em seus olhos, sente um medo inexplicável e acaba fugindo.

Ele então descobre que está preso no local, porque o taxista que o trouxe recusa-se a levá-lo de volta. De acordo com as ordens do comitê de recepção, Faetonte não abre mão de esperar até que o verdadeiro convidado chegue. As horas passam, o convidado não aparece, ninguém se mostra interessado em partir dali e, assim como o evento nunca começa, também não pode terminar.

Desconsolado, próximo ao táxi no lado de fora da casa, Alferes está prestes a se conformar com a idéia de voltar à festa, quando lhe tocam no ombro. É novamente a misteriosa Astéroe, dizendo-lhe, como se adivinhasse o seu pensamento: “Sei o caminho”. No desfecho, o herói muriliano então se pergunta se, de fato, ela saberia. Mas, mesmo envolvido pela dúvida, deixa-se levar.

Para Jorge Schwartz³⁹, os lapsos de memória de Alferes são um reflexo de sua não identificação com a situação da festa, em que a *“máscara é necessária para enfrentar o jogo social”*. Segundo o crítico, do mesmo modo que o indivíduo não se identifica com o jogo, também não reconhece seu papel social na própria imagem refletida ao espelho, que então lhe aparece *“como um ‘ele’ alheio e afastado”*. E um processo parecido ocorreria em seu lapso de memória relacionado à figura de Astéroepe:

“A procura da individualidade torna-se então um leitmotiv do conto, que surge não apenas na relação que a personagem estabelece consigo mesma, mas também na percepção que ela tem dos outros”.

Seguindo o princípio da *“poética do uroboro”*, Alferes seria um protagonista tipicamente muriliano, condenado à dupla impossibilidade: ou entrar no jogo social, assumindo as regras desprovidas de sentido que se impõem sobre a coletividade; ou isolar-se em sua solidão profundamente dolorosa.

Por outro lado, num nível de leitura um pouco menos abstrato, o texto se constrói por uma dupla possibilidade, pois, assim como a chegada do convite às mãos de Alferes pode não passar de um mero equívoco; ao mesmo tempo, ele pode ser, de fato, o verdadeiro convidado, embora – como Godofredo – não se lembre e, justamente por isso, não seja reconhecido como tal.

A primeira possibilidade leva-nos à mesma interpretação de Schwartz, segundo a qual, a situação da festa é um jogo social, em que o indivíduo não se insere, embora também já não possa isolar-se completamente. A segunda possibilidade deve ser ao menos levantada, uma vez que o texto sugere, pelos lapsos de memória da personagem, a sua incerteza sobre a própria identidade. E esta incerteza também coloca em questão o sentido geral dos acontecimentos que lhe ocorrem.

Vimos acima que a identidade de Alferes é definida inicialmente apenas pelo fato de ele ocupar um quarto de hotel. Mas esse estranho deslocamento social também levanta,

³⁹ SCHWARTZ. op.cit. p.46-47.

desde já, as suspeitas sobre a memória do protagonista, que talvez seja mesmo o verdadeiro destinatário do convite.

Além disso, as pistas que o levam à festa são muito pouco consistentes para que um estranho chegue ao local, na data correta: o “*talhe feminino da caligrafia*” no convite; o movimento considerável de pessoas na locadora de trajes que, logo em seguida, encontra-se vazia; e a exatidão na escolha – inexplicável, inclusive para Alferes – do táxi de Faetonte, dentre os vários carros que se encontram no ponto.

Tudo isso é relevante, na medida em que diminui a possibilidade de que um mero equívoco o tenha envolvido no non-sense da festa. Neste sentido, os absurdos do indivíduo e da coletividade estão muito mais imbricados do que em contos como “A cidade” e “O bom amigo Batista”, cuja interpretação é relativamente mais simples.

Com nossas observações sobre “O convidado”, não pretendemos orientar a leitura para uma única direção. Do contrário, o importante é mostrar que há, pelo menos, mais de uma possibilidade para a compreensão da narrativa, mesmo que nos limitemos a um nível bastante próximo ao literal. Isso torna a incerteza do desfecho ainda mais adequada ao sentido geral do conto.

Como vimos, apesar de todo o sentimento de absurdo do protagonista, com relação ao jogo social, ainda resta a dúvida e, por isso, ele se deixa levar por Astéroe. Afinal, ninguém lhe garante que a misteriosa mulher – talvez Débora – não saiba “*o caminho*”.

Ainda voltaremos à questão sobre a incerteza nos desfechos de alguns dos *Contos Reunidos*, buscando mostrar a sua relevância para as nuances do fantástico na obra de nosso autor.

Outra narrativa que não apresenta nenhum acontecimento sobrenatural, nem de transgressão à lógica é “A fila”, cujo enredo trata da tentativa de Pererico em conversar com o gerente de uma determinada fábrica sobre assuntos confidenciais e de terceiros. Sendo atendido por Damião, uma espécie de recepcionista da Companhia, ele imagina que a entrevista ocorra em breve, uma vez que a conversa duraria apenas alguns minutos e havia a necessidade de regressar, o mais cedo possível, à sua cidade no interior. O

funcionário então lhe entrega uma senha, mas o expediente do dia termina, antes que chegue a sua vez. E até aqui, como observa Arrigucci⁴⁰, há apenas a “*regra rotineira da banalidade*”.

Na manhã seguinte, o protagonista já se encontra bem cedo, em frente aos portões da fábrica ainda fechados. No entanto, ao toque da sirene, acaba recebendo uma senha de número maior que a do dia anterior. Diante da sua irritação, Damião lhe responde que as pessoas que dormiram no pátio – privilégio reservado somente aos que revelam o assunto de sua entrevista com o gerente – seriam atendidas primeiro. Assim, mesmo irritado, Pererico se conforma, voltando à fila sem revelar o segredo de sua missão.

Naquele mesmo dia, quando está prestes a ser atendido, quase ao final do expediente, o funcionário permite que uma “*pessoa da intimidade do gerente*”, passe à frente de Pererico. E assim sucessivamente, o tempo vai passando e uma porção de regras obscuras impede que a personagem chegue ao chefe da Companhia. Apesar de tudo, ele se agarra à fila, esperando que talvez “*um absurdo golpe de sorte*” possa ajudá-lo.

Podemos observar, neste ponto, uma obediência a determinadas regras que, segundo Arrigucci, reflete-se no comportamento dos indivíduos, sem que eles cheguem a questionar a finalidade delas. E isso ocorre tanto no caso do protagonista, quanto no caso do funcionário, fiel representante da burocracia da empresa. Em ambos os casos, portanto, a “*existência material e ideal se condiciona, à imposição burocrática, como se esta fosse uma condenação inevitável*”.

Trata-se, ainda conforme o crítico, de um fenômeno denominado por Max Weber como o **paradoxo da obediência**. Nesse sentido, as regras do sistema social, que deveriam viabilizar o seu funcionamento, acabam representando um obstáculo para o próprio funcionamento do sistema. E uma vez que Pererico passa a freqüentar a fila diariamente, como se isto fosse a sua obrigação cotidiana, o que deveria ser um meio de colocá-lo em contato com o gerente, torna-se um fim em si mesmo.

Não por acaso, segundo Sartre⁴¹, a **rebelião dos meios contra os fins** é justamente o princípio em que se baseia a literatura fantástica do século XX. Assim, a situação inicial,

⁴⁰ ARRIGUCCI Jr., Davi. Minas, assombros e anedotas.

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul. Aminadab o do lo fantastico considerado como un lenguaje.

bastante comum ao “*mundo familiar*”, atinge um nível fantástico que, apesar do exagero, “*propõe uma visão mais funda do real*”.

Mas vamos concluir o nosso resumo e observar a continuidade da análise de Arrigucci, pois a sequência da narrativa ainda nos apresenta um outro tema, que iremos relacionar com o fantástico de Bessière.⁴²

Com o passar do tempo, os recursos materiais de Pererico vão se esgotando, o que o obriga a abandonar o hotel em que está hospedado e dormir nas ruas. Penalizada com a situação, a prostituta Galimene – que freqüentava a fábrica para arranjar clientes entre os que esperavam na fila – aproxima-se gradativamente do protagonista, até conquistar sua confiança. Ela lhe oferece abrigo, comida e, apesar da relutância do homem, em pouco tempo, os dois acabam morando juntos.

O relacionamento se fortalece: Galimene deseja que Pererico arranje emprego e fique na cidade, mas a nostalgia o prende às suas lembranças bucólicas, afastando a esperança da humilde prostituta. Além disso, a determinação do protagonista em ser atendido pelo gerente, para que possa regressar com a missão cumprida, faz com que ele continue freqüentando a fábrica, mesmo que, depois dos vários meses de sua estadia na cidade, a assiduidade já não seja como a do início.

Certo dia, tendo se ausentado da fábrica por certo tempo, Pererico sente-se profundamente culpado e volta correndo ao local. Chegando lá, encontra o pátio quase completamente vazio. Damião então lhe informa que o gerente teria morrido recentemente e que, pressentindo a aproximação da morte, atendera a todos os candidatos. O único a não ser atendido teria sido o próprio Pererico.

Completamente desolado, o herói muriliano se despede de Galimene e volta à sua cidade o mais rapidamente possível. No caminho, a paisagem lhe traz antigas recordações que o fazem esquecer as do passado recente.

Comentando este desfecho, Arrigucci observa que “*também os devaneios reproduzem o círculo fechado da existência*”:

“*É o caso de Pererico ao retornar. O idílio com a natureza possivelmente estava no princípio e estará talvez no fim. No meio, a História se encarrega do pesadelo*”.

⁴² BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris. Larousse. 1974

De fato, é impossível negar o peso da condenação do herói muriliano ao “*círculo fechado da existência*” – em outras palavras, ao “*uroboro*” de Schwartz ou à “*tragicidade*” de Goulart.⁴³ Por outro lado, a presença constante de certos signos na obra do autor, também observados por Arrigucci – como o mar, o arco-íris e o campo –, embora se apresente apenas como uma possibilidade, não deixa de ser relevante e fundamental para a construção do fantástico nos *Contos Reunidos*.

Para Bessièrre, por exemplo, o fantástico é, acima de tudo a “*poética da incerteza*”. Em linhas gerais, ela busca destacar as implicações culturais do gênero, relegadas a segundo plano por Todorov. Neste sentido, a hesitação fantástica deixa de ser uma questão meramente intelectual para o narrador e para o leitor do relato. Isso porque, segundo a autora francesa, o sobrenatural “*não é somente um fato de linguagem, mas também, em certas condições culturais, um fato objetivo*”.⁴⁴

Como exemplo disso, ela nos lembra de que, até o século XVIII, muitos acontecimentos que hoje costumamos considerar sobrenaturais eram registrados em cartório. O fantástico, portanto, é uma criação literária que se baseia na coexistência de duas ou mais ordens culturais conflitantes entre si.

E, para Bessièrre, o sentido mais geral deste conflito é, acima de tudo, a “*incerteza*” do sujeito diante do mundo e de si mesmo. Desse modo, o fantástico apresenta uma questão, mas não dá a resposta, porque toda resposta possível é sempre parcial e, sendo assim, suscita uma outra possibilidade. Esta seria a lógica, por exemplo, das *Ficções*, de Borges, que apresenta uma série de probabilidades iguais, não-hierarquizadas, tornando toda solução insuficiente.

Mas, voltando a Murilo Rubião, o “*idílio com a natureza*”, em “A fila”, corresponde justamente à outra ordem cultural que se opõe ao pesadelo da cidade. E também é interessante observar um outro aspecto da realidade, representado por Galimene, uma

⁴³ (SCHWARTZ. op. cit.) e (GOULART, Audemaro Taranto. O conto fantástico de Murilo Rubião.)

⁴⁴ “*le surnaturel (...) n’est pas seulement fait de langage, mais aussi, dans certaines conditions culturelles, fait objectif (...)*” (BESSIÈRE, I. op.cit. p.56).

prostituta que, como observa Arrigucci, é “o único ser digno” que Pererico conhece na metrópole.

Não por acaso, o passado de Galimene, “*filha de marinheiro, nascida nas docas*”, está relacionado a outro signo que se opõe ao pesadelo urbano. Isso é relevante porque, sendo litorânea a cidade em que se passa a história, a mulher procura atrair o companheiro a permanecer junto a ela, falando do mar. E, na despedida, a personagem retoma o assunto:

“– *Você voltará um dia, nem que seja para conhecer o mar, combinado?*

Respondeu negativamente, e pesaroso por não saber mentir”.

Assim, até o terror da cidade carrega, dentro de si, suas próprias contradições, tornando-se relativo. Se por um lado é impossível negar o pesadelo da História, nos *Contos Reunidos*, por outro, a negação do sonho também nem sempre se impõe de forma definitiva. Em “A fila”, mesmo que o idílio com a natureza seja apenas uma possibilidade, isso já basta para que a condenação do herói muriliano adquira um aspecto de incerteza.

Antes de concluir este capítulo, resta-nos mencionar uma última narrativa de Murilo, cuja publicação se dá postumamente, com a edição dos *Contos reunidos*. Justamente por isso, “A diáspora” só recebe atenção da crítica muito recentemente, sendo mencionada apenas por Bastos, dentre todos os autores examinados em nosso trabalho.⁴⁵

E, como observa o professor da UnB, trata-se de um caso em que o absurdo não se constrói como na maioria dos contos murilianos:

“O leitor de ‘A diáspora’ há de se perguntar em que consiste o fantástico dessa narrativa em que não se encontram citações ou alusões ao sobrenatural como aquelas que vemos em ‘Alfredo’ ou ‘Petúnia’. Não há feridas que se abrem em flor (‘Petúnia’, ‘O

⁴⁵ BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília. Edunb: Plano editora: Oficina editorial do Instituto de Letras-UnB. 2001. pp. 16-22 e p.62.

lodo'), nem seres metade gente e metade bicho ('Alfredo'), nem animais que se metamorfoseiam ('Teleco, o coelhinho')". (p.16)

Seguindo nossa proposta de examinar os acontecimentos fantásticos do ponto de vista das convenções sociais, poderíamos dizer que o tema central desta narrativa seja o do **confronto entre duas ordens culturais**. Logo de início, o título de “A diáspora” nos remete à dispersão dos povos judeus ao longo da história e, por extensão, à dispersão de qualquer povo que seja perseguido pela intolerância política ou religiosa de grupos dominantes. E, de certo modo, o enredo nos apresenta uma situação relativamente próxima à sugerida pelo título.

É assim que, no pequeno povoado de Mangora, o engenheiro Roque Diadema surge disposto a construir uma ponte, trazendo papéis que autorizam a execução do projeto. A comunidade local, habituada a tomar decisões coletivas, não reconhece inicialmente a validade do documento e impede a construção da ponte.

Aos poucos, o grupo de operários liderado por Roque vai aumentando com a chegada de mais gente. Ele pretende, assim, aumentar a população do local, para que a maioria decida a seu favor. Mas os mangorenses consideram que os viajantes não têm direito a voto, uma vez que só estão de passagem pelo local.

Com o crescimento desordenado às margens do povoado, surgem os problemas urbanos, como o mau cheiro provocado pela falta de esgoto e a intensa circulação de veículos. A população nativa se revolta contra o engenheiro, chegando a agredi-lo fisicamente.

Roque então se ausenta temporariamente, surgindo, pouco depois, com papéis que comprovam sua aquisição do terreno. E, desta vez, Hebron, o mais velho morador de Mangora, reconhece a legitimidade dos documentos, permitindo a construção da ponte.

A partir deste instante, a liderança de Hebron sobre os mangorenses declina. E o texto sugere que eles estejam tramando alguma coisa para impedir os planos do engenheiro. Os mais jovens saem sigilosamente, às horas mortas, com grande frequência, voltando cheios de mercadorias embrulhadas em grossas folhas de papel. E, além disso, todos mostram indiferença ante o avanço das preparações para a construção da ponte. No desfecho, prestes à conclusão do projeto, Roque sente pela primeira vez o gosto da vitória.

Para Bastos, como não poderia deixar de ser, o sentido mais amplo da narrativa é o de crítica à nossa condição colonial. A referência à bíblia – tanto pela epígrafe, quanto pelo próprio enredo –, sem a presença do sagrado, teria como resultado a produção de um “*texto fantasma*”:

“Desaparecido, o sagrado reaparece, mas agora como fantasma e monstro. Eis a diáspora: Hebron e Roque Diadema são seres fantasmáticos porque pertencem ao mundo de onde o sagrado se ausentou. Do lugar onde não mais está o sagrado brotou a mercadoria: Mangora é a forma-mercadoria, é um valor de troca. Mas não sendo Mangora representação de nenhuma cidade, como tampouco seus habitantes, sendo todos, espaço e personagens, seres de papel, é da literatura que se fala aí”. (p.17)

Na sequência, mais uma vez, o raciocínio tautológico de Bastos nos leva a concluir que a obra muriliana representa a possibilidade de produção de um discurso “*contra-hegemônico*”.

Ora, em primeiro lugar, é preciso observar que, no desfecho, a vitória de Roque Diadema não está definitivamente consumada. Resta-nos perguntar, por exemplo, o mesmo que se pergunta o líder do povoado sobre a atitude dissimulada dos habitantes de Mangora:

“Tamanhos cuidados chamaram a atenção de Hebron, já intrigado pela indiferença que os mangorenses demonstraram ante o deslocamento das operações dos trabalhadores para as margens do desfiladeiro, à esquerda e um pouco atrás do antigo acampamento. Pareceram até zombar da eficácia e rapidez com que foram instalados novos guindastes e algumas betoneiras nas proximidades do local onde seriam assentadas as torres de sustentação dos cabos principais da ponte”.

Parece-nos mais interessante pensar, como Chiampi e Bessièrre, que o fantástico seja a representação literária da **oposição entre duas ordens culturais**.⁴⁶ Se uma dessas ordens culturais se impõe definitivamente sobre a outra, o conflito se resolve e conseqüentemente

⁴⁶ (CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo. Perspectiva. 1980. cap-5) e (BESSIÈRE. op. cit.).

o fantástico perde sua razão de ser. Em outras palavras, poderíamos dizer, como Todorov, que a hesitação fantástica estaria anulada.

Retomando o raciocínio do professor da UnB, Hebron e Roque Diadema pertencem, de fato, a um mundo em que o sagrado aparece como espectro. Mas daí a concluir que Mangora seja a “*forma mercadoria*” a distância é grande.

Para discutirmos o sentido geral da obra muriliana, mais do que preencher as lacunas interpretativas da narrativa com nossa própria concepção de mundo, faz-se necessário investigar o próprio texto, como procuramos fazer nesta terceira parte de nosso trabalho.

Sintetizando o presente capítulo, fizemos um levantamento do **fantástico das convenções sociais**, apoiando-nos na crítica muriliana, quando isso se fez necessário. Foi assim que encontramos os seguintes temas: **1) relacionamentos entre indivíduos: familiares (pais e filhos, irmãos, casais), amizade; 2) relacionamentos entre indivíduos e coletividade (misantropia, arbitrariedade da justiça, paradoxo da obediência, rebelião dos meios contra os fins); e 3) confronto entre duas ordens culturais.**

O próximo passo de nosso trabalho é relacionar os resultados obtidos até aqui, para que se levante pelo menos uma hipótese de interpretação sobre a criação literária de Murilo Rubião. Buscaremos responder em que aspectos a narrativa do contista mineiro transgride o fantástico tradicional, levando em conta a presença sistemática das epígrafes bíblicas que representam, como vimos, um dos maiores obstáculos para a crítica.

CONCLUSÃO

AS TRANSGRESSÕES DO FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO

Observando a obra de Murilo Rubião em conjunto, podemos perceber, como Schwartz, que o absurdo é a “*regra da temática narrativa*”.¹ Por outro lado, se examinarmos cada um dos contos separadamente, veremos que o universo ficcional construído em cada caso não obedece sempre às mesmas leis.

Na terceira parte de nosso trabalho, vimos, por exemplo, que as metamorfoses de “Alfredo” e “Teleco” são fenômenos que não ocorrem em “O convidado”, “Elisa” e “A fila” – narrativas que, do ponto de vista das ciências naturais, seriam perfeitamente verossímeis. Do mesmo modo, nem todos os contos apresentam a mesma contradição interna que se dá em “Os três nomes de Godofredo” e “D. José não era”; assim como poucos deles são construídos com a sutileza de “A flor de vidro” e “A lua”.

Algumas narrativas, como “Ofélia, meu cachimbo e o mar” e “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, são espécies de peças que o narrador prega no leitor, brincando de criar uma expectativa que se frustra ao final da história. Outras, como “Os comensais”, “Petúnia” e “O lodo”, são verdadeiros pesadelos, aproximando-se do terror.

Ao nos deter em cada um dos textos de Murilo, vamos percebendo que as combinações de ingredientes fantásticos acabam criando uma enorme variedade dentro do “absurdo generalizado” de que nos fala a crítica de um modo geral. Mas este trabalho de investigação nunca encontraria o seu termo, uma vez que sempre poderíamos ser leitores mais habilidosos e, mesmo assim, a criação artística jamais nos revelaria todos os seus segredos.

De qualquer modo, respondendo finalmente à questão central de nossa pesquisa – ou seja, em que aspectos a narrativa muriliana transgride o conceito de Todorov sobre o fantástico tradicional –, concordamos, de início, com a observação de Arrigucci a respeito do “*espanto congelado*”.² Em outras palavras, reconhecemos que a ausência de espanto no interior da intriga – gerando sobre o leitor um efeito de estranhamento ainda maior do que o próprio acontecimento extraordinário – represente um dos principais aspectos da transgressão de Murilo ao gênero do século XIX.

¹ SCHWARTZ, J. *A poética do uroboro*. p.69.

² ARRIGUCCI Jr., D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo.

No entanto, apesar de o conto de Murilo não se enquadrar nos limites do “fantástico tradicional”, ainda nos pareceu bastante produtivo adotar este conceito, como ponto de partida, para examinar em que outros aspectos sua obra transgride o modelo de Todorov.

Depois da descrição exaustiva que fizemos na terceira parte de nosso trabalho, constatamos que, além do “*espanto congelado*”, a transgressão muriliana se dá pela proliferação de acontecimentos extraordinários e pela diversidade na natureza de tais acontecimentos, conforme o princípio transgredido – natural, lógico, social – ou a combinação que se dê entre eles. Isso significa que, nos contos do escritor mineiro, o fantástico se multiplica tanto em quantidade, quanto em qualidade. E este procedimento, que Álvaro Lins chamaria de saturação, tem os seus efeitos.³

Assim, o universo ficcional do contista não poderia ser mais imprevisível, pois, ao iniciarmos a leitura de uma determinada narrativa, nunca sabemos exatamente quais são as leis que regem o “mundo familiar” específico àquela história. Como se não bastasse, alguns relatos ainda apresentam um desfecho marcado pela indeterminação, como procuramos destacar em “Elisa”, “A fila” e “O convidado”. E também há aqueles símbolos profundamente enigmáticos, como “A lua”, “A flor de vidro” e o “girassol vermelho”.

A criação destes mundos – que, nos mais diversos aspectos, fogem à compreensão dos próprios seres que os habitam – aponta para o sentido mais geral da obra. E, embora nossa pesquisa tenha se limitado a questões bastante técnicas e restritivas, apresentaremos aqui, como hipótese, uma linha de pesquisa neste outro nível de interpretação, que leve em conta o que foi discutido no decorrer do presente trabalho.

Vimos que, para Álvaro Lins, a criação literária de Murilo seria a expressão de uma determinada concepção de mundo do autor; e que, segundo José Paulo Paes, tal concepção de mundo seria o agnosticismo, ou seja, a incerteza e a inquietação do escritor quanto à questão filosófica sobre a existência ou não de Deus. O raciocínio de Paes parte de uma contextualização da obra muriliana no clima existencialista do pós-guerra, detendo-se, em seguida, no exame das epígrafes bíblicas.⁴

³ Examinando o *Álbum de família*, de Nélson Rodrigues, Lins observa que a “*multiplicação da situação do incesto*” faz com que a tragédia vire farsa. Uma possibilidade interpretativa para a obra de Murilo pode partir do mesmo tipo de questão. Cabe nos perguntar, por exemplo, sobre qual o efeito da saturação dos procedimentos fantásticos nos contos do escritor mineiro. (LINS, Álvaro. *Jornal de crítica 5ª série*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1947).

⁴ (LINS, A. Os contos de Murilo Rubião) e (PAES, J.P. Um seqüestro do divino).

O uso sistemático dessas epígrafes, remetendo-nos constantemente ao seu contexto original, sem a devida correspondência no desenvolvimento da intriga, faz com que o mundo descrito por Murilo nos pareça, como observou Coelho⁵, “*excessivamente real e lógico*” – pela postura fria e racional do narrador e das personagens –, mas completamente “*despido de sentido*” – justamente pelo sentido religioso que se anuncia no início, mas nunca se faz presente.

Do mesmo modo, se observássemos os acontecimentos narrados pela Bíblia, poderíamos notar que eles seriam absurdos, caso não se justificassem pela vontade de Deus, muitas vezes inacessível à compreensão humana. É assim, por exemplo, que o livro de Jó – um dos mais citados pelo contista – narra uma porção de desgraças que ocorrem com um homem exemplar sobre a terra. Como sabemos, Satanás desafia o Todo-poderoso a provar o seu “*servo Jó*”, exatamente por ele ser “*íntegro, reto, temente a Deus e afastado do mal*”.⁶

Aos nossos olhos, quando o sofrimento aniquila a dignidade de um indivíduo, ainda mais, se ele for virtuoso, isso parece injusto e absurdo. E o mesmo poderia ser dito a respeito da história de Jó, se não houvesse uma explicação de fundo religioso. Sem a fé na existência de uma razão onisciente, que justifique todos os acontecimentos do universo, incluindo as causas do sofrimento humano, a Bíblia não representa muito, além de uma sucessão de episódios extraordinários e enigmáticos. Estaríamos então, segundo as palavras de Paes, diante do “*divino degradado em fantástico*”, ou seja, o mesmo princípio em que se baseia o conto de Murilo Rubião.⁷

Para uma compreensão maior da obra muriliana, é preciso, portanto, investigar melhor o contexto bíblico e as relações que se estabelecem entre as narrativas do contista e as epígrafes. Desde já, podemos estabelecer uma relação de semelhança entre a saturação do fantástico e o uso sistemático das epígrafes bíblicas. Assim, em um próximo trabalho, ao invés de permanecer no mesmo nível obsessivamente descritivo das epígrafes, como o fizemos com os princípios de transgressão fantástica, faremos um levantamento mais geral das referências bíblicas na obra muriliana, buscando, acima de tudo, examinar melhor qual o sentido deste “*divino degradado em fantástico*”, dentro do contexto histórico literário em que ele surge.

⁵ COELHO, N.N. Os dragões e outros contos.

⁶ Jó (I, 8). *Bíblia Sagrada* (Edição Claretiana). 25ª ed. São Paulo. Editora Ave Maria. 1978.

⁷ PAES, op. cit.

Em nosso estudo sobre a recepção da obra muriliana, há uma porção de caminhos possíveis para contextualizar esta criação literária. Apenas como exemplo, basta relembrar o breve traçado histórico literário, estabelecido por Arrigucci, e o contexto cultural do pós-guerra no país descrito por Paes.⁸

Com a plena consciência dos limites da presente pesquisa, acreditamos que ela represente um passo até então não percorrido pela crítica muriliana. Antes de arriscar uma interpretação geral para a obra, detivemo-nos sobre uma questão constantemente apontada, mas, a nosso ver, não suficientemente explorada, ou seja, a do gênero fantástico.

Terminada esta tarefa, sentimo-nos em condições para avançar outro passo em direção à compreensão maior desta obra literária que é – outra vez, segundo Drummond⁹ –, ao mesmo tempo, simples e extremamente complexa. Tendo apresentado, como conclusão, talvez mais questões do que certezas, buscaremos respondê-las num próximo trabalho.

A obra de Murilo Rubião, tanto pela sua importância para a literatura brasileira, quanto pelo seu grau de complexidade, merece ainda um estudo mais aprofundado.

⁸ (ARRIGUCCI Jr., D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo.) e (PAES, op. cit.)

⁹ ANDRADE, C. Drummond de. Estética do absurdo.

BIBLIOGRAFIA

A) OBRAS DO AUTOR

RUBIÃO, Murilo. *O ex-mágico*. Rio de Janeiro. Universal. 1947.

—. *A estrela vermelha*. Rio de Janeiro. Hipocampo. 1953.

—. *Os dragões e outros contos*. Belo Horizonte. Editora Movimento-Perspectiva. 1965.

—. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Editora Ática. 1974.

—. *O convidado*. São Paulo. Editora Quíron. 1974.

—. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo. Editora Ática. 1978.

—. *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo. Editora Ática. 1990.

—. *Contos reunidos*. São Paulo. Editora Ática. 1998.

B) SOBRE O AUTOR

AGUIAR, Joaquim Alves de. e SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios; Panorama da Época (Literatura Comentada)*. São Paulo. Abril Educação. 1982.

ALMEIDA, Ana Maria de. O prisioneiro da construção e o prisioneiro do livro. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

ALVES, Luciene. Quase ninguém acreditava num suplemento literário em jornal oficial (última entrevista de Murilo Rubião). Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 26 de out. de 1991.

AMARAL, Léa Selma. Duas poéticas: resistência ou ruptura. Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Estética do Absurdo. Estado de Minas. Belo Horizonte. julho de 1951.

ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Rubião (posfácio). In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo. Editora Ática. 1998.

—, e MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

ARAGÃO, Maria Lúcia. O fantástico em Murilo Rubião: crítica social e existencial. Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Rubião, o realismo fantástico e as epígrafes bíblicas. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 30 de jun. de 1984.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. Rio de Janeiro. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Ática. 1974.

—. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: —. *Enigma e comentário*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.

BASSÉRES, Leonor. Por que não fomos convidados? Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 11 de outubro de 1975.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília. Edunb: Plano Editora: Oficina editorial do Instituto de Letras – UnB. 2001.

BRUNN-HAJDU, Albert Von. Murilo Rubião e Franz Kafka: a fenomenologia do poder. *Revista de estudos universitários*, v. 26 n° 1 – Universidade de Sorocaba (UNISO). Sorocaba. Jun. de 2000.

CAMPOS, Paulo Mendes. Um conto em 26 anos. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

CANÇADO, José Maria. A luz furtiva de Murilo Rubião. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

CARNEIRO, Flávio Martins. Fogos de artifício. Tese apresentada ao Departamento de Letras da PUC/RJ para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro. 1991. [tese inédita].

CARPEAUX, Otto Maria. A civilização mineira é um fenômeno vivo. Folha de Minas. Belo Horizonte. 08 de fev. de 1948.

CARVALHO, José Augusto. Um depoimento pessoal. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

CHRYSTUS, Mirian. Murilo Rubião: “O importante é viver” (entrevista). Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 21 de fev. de 1987.

COELHO, Nelly Novaes. Os dragões e outros contos. In: —. *O ensino da literatura* (sugestões metodológicas para o curso secundário e normal). São Paulo. F.T.D. 1966.

—. Murilo Rubião do mágico ao fantástico. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 03 de jan. de 1976.

—. A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

EULÁLIO, Alexandre. Animais de estimação. Rio de Janeiro. *O Globo*. 23 de ago. de 1965.

FERNANDES, José. As (en)fiaduras do absurdo. *Letras em revista* (Instituto de Ciências Humanas e Letras – Universidade Federal de Goiás). Goiânia. jan./jun. de 1990.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O absurdo como expressão do fantástico em Murilo Rubião. Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

FONSECA, Pedro Carlos L. O fantástico no conto brasileiro contemporâneo (I e II) - Murilo Rubião e a equação fantástica do relacionamento humano (I e II). Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 16 de maio de 1981 e 23 de maio de 1981.

GOLGHER, Isaías. O fantástico muriliano: salvar o homem na sua essência. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 21 de fev. de 1987.

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

—. A tragicidade nos contos de Murilo Rubião. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

GREGOLIN, Maria do Rosário de Fátima V. Mistério e Esterilidade. Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária. Campinas. 1983. [tese inédita].

JOZEF, Bella. Os 70 anos de Murilo Rubião. *Colóquio / Letras* nº 94. Lisboa. Nov. de 1986.

LEÃO, Ângela Vaz. A recriação textual em Murilo Rubião. Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

LIDMILOVÁ, Pavla. O fantástico e os contos de Murilo Rubião. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de set. de 1991.

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

LUCAS, Fábio. Realidade e Símbolo. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

MILLIET, Sérgio. O ex-mágico. O Estado de São Paulo. São Paulo. 03 de dez. de 1947.

MOURÃO, Rui. O pirotécnico Zacarias. *Colóquio / Letras* nº 25. Lisboa. Maio de 1975.

—. Murilo Rubião: 40 anos de Ex-mágico. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

—. Um discípulo de Machado. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 21 de fev. de 1987.

NUNES, Benedito. O convidado. *Colóquio / Letras* nº 28. Lisboa. Nov. de 1975.

PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino. In.: —. *A aventura literária*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

PELLEGRINO, Hélio. Espelho dos escritores. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

PEREZ, Renard. A trajetória de um escritor. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

—. O conto brasileiro contemporâneo I. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 06 de jun. de 1987.

PY, Fernando. Encontros e desencontros com Murilo. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

RAMOS, Maria Luiza. O ex-mágico ou a proposição necessária. Comunicação apresentada ao XVII Congresso Internacional de Literatura Iberoamericana. 25 a 29 de agosto de 1975. Philadelphia. University of Pennsylvania – U.S.A. [documento encontrado no Acervo dos Escritores Mineiros – UFMG, como parte da crítica ao livro “O ex-mágico”].

—. O texto ficcional e a metalinguagem como práticas significantes. [documento encontrado no Acervo dos Escritores Mineiros – UFMG, como parte da crítica ao livro “O ex-mágico”].

—. Do fantasma ao fantástico. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 30 de jun. de 1984.

—. Murilo Rubião: texto e metalinguagem. Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

RUBIÃO, Murilo. Auto-retrato. *Leitura*. Rio de Janeiro. set. de 1949.

—. Os arquivo implacáveis. Suplemento Literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro. 11 de dez. de 1949.

SANT’ANNA. Sérgio. Fogos do além. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. Maio de 2001.

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

—. *Obra muriliana - Do fantástico como máscara* (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. São Paulo. Quíron. 1974.

—. A ferida exposta de Murilo Rubião. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos. Os espaços da solidão. Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

TEIXEIRA, Maria José. Quem veio de Carmo de Minas. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 26 de out. de 1991.

UTEZA, Francis. Do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 19 de mar. de 1988.

VAL, Ana Cristina Pimenta da Costa. Recepção crítica da obra de Murilo Rubião. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Minas Gerais para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários – Teoria da Literatura. Belo Horizonte. 2001. [tese inédita].

VERDÃO, Paulo Onofre Freitas. “O edifício”: implosão ou construção? (perspectiva da análise do conto “O edifício” de Murilo Rubião). Anais dos 1º e 2º Simpósios em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 1986.

VOGT, Carlos. A construção lógica do absurdo. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 14 de fev. de 1987.

WERNECK, Humberto. O mágico da palavra. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de fev. de 1987.

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

—. As marcas de um foragido (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo. Ática. 1978.

C) OUTRAS OBRAS DE FICÇÃO

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Rio de Janeiro. Ediouro. 1995.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Gráfica Editora Brasileira Ltda. São Paulo. 1970.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo. Ática. 1980.

BALZAC, Honoré de. *A pele de onagro*. trad. Fernando Py. Rio de Janeiro. Ediouro. 1996.

—. *Luiz Lambert*. trad. de Judite Ribeiro. São Paulo. Livraria Martins. 19--.

BECKFORD, William. *Vathek*. trad. Henrique Araújo Mesquita. Porto Alegre. L&PM. 1997.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. trad. Flávio José Cardoso. 7a ed. São Paulo. Globo. 1989.

—. *Ficções*. trad. Carlos Nejar. 6a ed. São Paulo. Globo. 1995.

—. *Elogio da sombra*. trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques. *Um ensaio autobiográfico*. trad. Maria da Glória Bordini. 5a ed. São Paulo. Globo. 1993.

—, e GUERRERO, Marguarita. *O livro dos seres imaginários*. trad. Carmen Vera Cirne Lima. 7a ed. São Paulo. Globo. 1996.

—, e JURADO, Alicia. *Buda*. trad. Claudio Fornari. Rio de Janeiro. Editora Bentrland Brasil. 1987.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. trad. Antonio Quadros. Lisboa. Livros do Brasil. 1980.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. trad. de Rosaura Eichemberg. Porto Alegre. L&PM. 1998.

CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Rio de Janeiro. Imago. 1992.

CHRISTIE. *O caso dos dez negrinhos*. São Paulo. Círculo do Livro. 19--.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. trad. Remy Corga Filho. São Paulo. Edibolso. 1977.

—, e DUNLOP, Carol. *Os autonautas da cosmopista ou uma viagem atemporal Paris-Marselha*. trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo. Brasiliense. 1991.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires. Sudamericana. 1970.

GOGÓL, Nikolai Vassílievitch. *O capote e outras novelas*. trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1990.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro. Imago. 1993.

JAMES, Henry. *The turn of the screw and the aspern papers*. Hertford. Wordsworth Editions. 1993.

—. *A volta do parafuso*. trad. de Olívia Krähenbühl. Rio de Janeiro. Tecnoprint. 19--.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. trad. Modesto Carone. São Paulo. Brasiliense. 1985.

—. *Na colônia penal*. trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1996.

—. *O processo*. trad. Modesto Carone. São Paulo. Companhia das Letras. 1997.

—. *Um artista da fome e A construção*. trad. Modesto Carone. 2a ed. São Paulo. Brasiliense. 1985.

L'ISLE-ADAM, Villiers de. "Véra". In: *Contes cruel*. Paris. Garnier-Flammarion. 1980.

MAUPASSANT, Guy de. *O horla e outras histórias*. trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre. 1986.

—. *Os melhores contos de Guy de Maupassant*. sel. trad. e intr. de Ondina Ferreira. São Paulo. Círculo do Livro. 19--.

MÉRIMÉE, Prosper. "A Vénus de Ille" In: *Visão de Carlos XI e outros contos*. Lisboa. Editorial Estampa. 1982.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. trad. Élide Valarini. São Paulo. Ícone. 1986.

—. *Aurélia e Pandora*. trad. de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre. L&PM. 1997.

PENTEADO, Jacob (introdução, seleção e notas biográficas). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1961.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo. Abril Cultural. 1978.

—. *Os assassinatos na rua Morgue; A carta roubada*. trad. Erline T.V. dos Santos, Ana Maria M. Tatsumi, Samantha Batista. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1996.

—. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. Introduction by Hervey Allen. New York. Random House. 1943.

POTOCKI, Jan. *O manuscrito de Saragoça*. trad. de José Sanz. Rio de Janeiro. GRD. 1965.

SCLIAR, Moacyr. *O ciclo das águas*. São Paulo. Círculo do Livro. 1980.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. trad. de Miécio Araujo Jorge Honkis. posfácio de Harold Bloom. Porto Alegre. L&PM. 1996

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. trad. de Heloisa Jahn. São Paulo. Editora Ática. 1996.

VEIGA, José J. *Os cavaleiros de Platilanto*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1975.

—. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira. 1976.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. trad. de Alberto Alexandre Martins. São Paulo. Nova Alexandria. 1996.

D) SOBRE O FANTÁSTICO E O REALISMO MÁGICO

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (elementos para una poética de lo neofantástico)*. Madrid. Editorial Gredos. 1983.

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literario: aportes teóricos*. S.L. Tauro Producciones. 1999.

BENANDINELLI, Cleonice. Um conto fantástico. In: *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1985.

CASTEX, Pierre. *Anthologie du conte fantastique français*. Paris. José Corti. 1947.

CESARANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid. Visor. 1999.

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

DORFMAN, Ariel. *Imaginacion y violencia en America (ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, Garcia Marquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa)*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1972.

FARIA, Duarte. *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Paris. Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português. 1977.

FONSÊCA, Pedro Carlos L. O conteúdo fantástico d'A relíquia e d'O mandarim. In: Centro de Estudos Portugueses. USP – FFLCH. Boletim informativo. 2ª série. Ano 06. nº 08. jan/dez 1980.

GOMES, Simone Caputo. “Algumas considerações sobre o fantástico num conto português”. In: SUAM (Sociedade Unificada de Ensino Superior Augusto Motta - RJ) – *Revista Letras T.A.* ano 04. nº 04. 1978.

GOMEZ, Maria Teresa Ramos. *Ficción y Fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid. Secretariado de publicaciones. Universidad, D.L. 1998.

JORDAN, Mery Erdal. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 1998.

LOVECRAFT, H.P. *El horror en la literatura*. Madrid. Alianza Editorial. 1998.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México. Fondo de Cultura Económica. 1998.

MARLIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris. Hachette. 1992.

PAUWELS, Louis e BERGIER, Jacques. *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico*. Tradução de Gina de Freitas. Rio de Janeiro/ São Paulo. Difel. 1977.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo. Martins Fontes. 1997.

—. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro. Forense – Universitária. 1984.

RISCO, Antón & otros. “Formas da fantasia”. In: *GRIAL* 135. Santiago de Compostela. Editorial Galaxia. xullo/agosto/setembro – tomo XXXV. 1997.

RODRIGUES-LUIZ, Julio. *The contemporary praxis of the fantastic: Borges and Cortázar*. New York/London: Garland. 1991.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab o do lo fantástico considerado como un lenguaje. In:_. *Escritos sobre literatura, I*. traducción de Luis Echávarri. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Losada. 1985.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris. Puf. 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo. Perspectiva. 1975.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa. Arcádia. 1972.

—. *La séduction de l'étrange*. Paris. Quadrige / PUF. 1965.

ZAGURY, Eliane. Pequena arqueologia do fantástico no Brasil. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 de jul. de 1984.

E) BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1985.

ALMEIDA, Jorge. Hermetismo e alienação: considerações sobre Ein Besuch im Bergwerk (Uma visita à mina) de Franz Kafka. In: DTLLC/FFLCH/USP Revista Magma. out. 1994.

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo. Perspectiva. 1969.

BADER, Wolfgang. Exposição de livros alemães no Brasil (cinquenta propostas para tradução). Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 30 de maio de 1987.

BENJAMIN, Walter. HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor W. e HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo. Abril Cultural. 1983.

BÍBLIA sagrada. 5a ed. Editora Ave Maria. São Paulo. 1978.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México. Fondo de Cultura Económica. 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo. DIFEL. 1985.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo. Cultrix. 1975.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza Editorial. 1996.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro. Guanabara. 1989.

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: —. *Brigada ligeira e outros escritos*. Rio de Janeiro. Martins. 19 —.

—. *Formação da Literatura Brasileira*. 2a ed. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1962.

—. Literatura e consciência nacional. Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 06 de set. de 1969.

—. Literatura e subdesenvolvimento. A nova narrativa. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo. Ática. 1989.

CARONE, Modesto. Kafka é o Flaubert do século XX. supl. Letras *Folha de São Paulo*. São Paulo. 01 de fevereiro de 1992.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem* (a obra literária e a expressão lingüística). Petrópolis. Vozes. 1994.

FREUD, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro. Imago. 1977.

—. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos – edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud vol. XVII (1917-1919)*. trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro. Imago. 1976.

LIMA, Luiz Costa. O paradoxo em Kafka. In: —. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2000.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1970.

MORAES, Marco Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz* (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: IEB/USP. São Paulo: Editora Giordano. 1985.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: —. *Gregos e baianos*. São Paulo. Brasiliense. 1985.

PEREZ, Renard. O conto brasileiro contemporâneo (I). Suplemento Literário de *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 06 de jun. de 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. trad. e apres.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Perspectiva. 1970.

—. *Estruturalismo e poética*. trad. de José Paulo Paes. São Paulo. Cultrix. 1971.