

SILVANA OLIVEIRA

**MURILO RUBIÃO:
A TRAGÉDIA DO HOMEM INVISÍVEL**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Mestrado em Literatura Brasileira, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

CURITIBA

1996

PARECER

Defesa de dissertação da Mestranda SILVANA OLIVEIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Marilene Weinhardt, Raul Héctor Antelo e Ana Luiza Britto Cezar Andrade, argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"MURILO RUBIÃO: A TRAGÉDIA DO HOMEM INVISÍVEL".

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marilene Weinhardt		A.....
Raul Héctor Antelo		A.....
Ana Luiza B. C. Andrade		A.....



Curitiba, 26 de agosto de 1996.


Profª Odete Perira da Silva Menon
COORDENADORA

Ata centésima vigésima primeira, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda *Silvana Oliveira*. Aos vinte e seis dias do mês de agosto do ano de um mil novecentos e noventa e seis, às quatorze horas, na sala 1013 do Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos Seguintes Professores Doutores: *Marilene Weinhardt, Ana Luiza Britto Cezar de Andrade e Raul Héctor Antelo*, designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**MURILO RUBIÃO: A TRAGÉDIA DO HOMEM INVISÍVEL**", apresentada por *Silvana Oliveira*. A sessão teve início com a exposição oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido, tendo a Professora Doutora Marilene Weinhardt, na presidência dos trabalhos, concedido a palavra, em seguida, a cada um dos examinadores para sua arguição. A seguir, a mestranda apresentou sua defesa. Na seqüência, a Professora Doutora Marilene Weinhardt retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, reunida sigilosamente, a Banca Examinadora decidiu-se pela aprovação da candidata, atribuindo-lhe os seguintes conceitos: Prof^ª. Dr^ª. Marilene Weinhardt, conceito A; Prof^ª. Dr^ª. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, conceito A; Prof. Dr. Raul Héctor Antelo, conceito A. Em seguida, a Senhora Presidente declarou **APROVADA**, com conceito final A, a mestranda *Silvana Oliveira*, que recebeu o título de Mestre em Letras. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, aos vinte e seis de agosto do ano de um mil novecentos e noventa e seis. x-x-x--x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-

Marilene Weinhardt

Dr^ª. Marilene Weinhardt

Raul Antelo

Dr. Raul Héctor Antelo

Ana Luiza Britto Cezar de Andrade

Dr^ª. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade

Silvana Oliveira

Silvana Oliveira



Para minha avó, Virgínia.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À minha família, frágil fortaleza que me acolhe sempre;
À Marilene Weinhardt, orientadora e amiga desde o princípio;
Ao Péricles, que me mostrou Cortázar;
À Zenilda, por transformar minha angústia em esperança;
À Deborah, idealizadora do Clube Literário, espaço de vinho e poemas;
À Maria Cândida, por entender a invisibilidade;
À Márcia, pela amizade naquelas manhãs de frio;
À Kasuko, inesquecível;
Aos colegas, Rosana, Ivo, Nielson, Elisiane, Maria Cristina, Tereza Cristina, Sandra, Odilon, Annelys e Marcelo;
Aos professores do Mestrado em Literatura Brasileira da UFPR;
Ao Devonir, pela amizade;
À CAPES, pela bolsa que permitiu dedicar-me integralmente a este trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	3
1. QUESTÕES DE TERMINOLOGIA	3
2. A TEMÁTICA DA INVISIBILIDADE	21
CAPÍTULO II	26
1. O HERÓI (IN)VISÍVEL DE MURILO RUBIÃO	26
1.1. A "FORMA" DO INVISÍVEL	38
1.2. A INVISIBILIDADE COMPARTILHADA	49
1.3. A HIPÉRBOLE COMO CONTRAPONTO DO INVISÍVEL	55
1.4. A INVISIBILIDADE ANUNCIADA	63
CAPÍTULO III	77
1. O ARCO DO ESCORPIÃO	77
2. O EXORCISMO IMPOSSÍVEL E AS EPÍGRAFES	88
CONCLUSÃO	105
BIBLIOGRAFIA	109
1. OBRAS ESTUDADAS	109
2. BIBLIOGRAFIA SOBRE MURILO RUBIÃO	109
3. BIBLIOGRAFIA SOBRE A TERMINOLOGIA DO FANTÁSTICO	111
4. OUTROS	112

RESUMO

A presente dissertação aborda a obra pública de Murilo Rubião, mais precisamente a última versão dos seus contos, como os encontramos nos livros **O Pirotécnico Zacarias** (1ª edição de 1974/ 16ª edição de 1993); **A Casa do Girassol Vermelho** (1ª edição de 1978/ 5ª edição de 1993) e **O Convidado** (1ª edição 1974/ 4ª edição de 1988).

Num primeiro momento, discutimos a terminologia que a teoria literária vem produzindo para designar a literatura não-realista contemporânea. Fazemos isso com o intuito de abrir caminho para a abordagem temática e conteudística da obra muriliana, que, sabemos, desde a primeira publicação, tem desafiado as tentativas de definição, fugindo da terminologia tradicional do fantástico.

Ao tratarmos com a obra propriamente dita, identificamos e caracterizamos o herói muriliano a partir da temática da invisibilidade, reconhecida por nós como a principal constante na obra do autor. Para tanto realizamos um estudo interpretativo de vários contos, sem seguir a ordem cronológica das publicações, pois pareceu-nos mais interessante a abordagem da obra toda num só bloco, estabelecendo as relações necessárias à medida que as leituras iam sucedendo.

Finalizando o trabalho, refletimos sobre a escritura muriliana, tentando solucionar algumas questões que nos foram apresentadas a partir das leituras do processo criativo do autor.

ABSTRACT

This thesis examines the literary production by Murilo Rubião, more precisely, the last version of his short fiction, as found in **O Pirotécnico Zacarias** (1st edition 1974/16th edition 1993), **A Casa do Girassol Vermelho** (1st edition 1978/ 5th edition 1993) and **O Convidado** (1st edition 1974/ 4th edition 1988).

In the first section I discuss the terminology commonly adopted to denominate non-realist contemporary literature. That is done with the purpose of introducing Rubião's themes and contents, which, as we know, have challenged definition attempts from the outset, deviating from the traditional terminology for the fantastic.

When dealing with the short stories themselves, I try to identify and characterize Rubião's hero departing from the theme of invisibility, which I believe to be the main recurring practice in his work. Several short stories are, thus, analysed. The chronological order according to which they were published has not been followed, as I preferred to approach the whole work in a single block, by establishing the necessary relations while the reading was occurring.

In the last section I make some final considerations about Rubião's writings, seeking the answer for some questions arisen along the process of composing this work.

INTRODUÇÃO

Jorge Schwartz iniciou em 1971 um trabalho inédito sobre a obra de Murilo Rubião. Na época, o crítico tencionava resgatar de relativo esquecimento obra de tão grande valor, mas já em 1981, quando publica pela Editora Ática o resultado do seu trabalho, **Murilo Rubião: A Poética do Uroboro**, reconhece que esse intuito perdeu sua função, pois a obra fala por si.

Hoje, cinco anos após a morte de Murilo, sua obra tornou-se marco da escritura irrealista no Brasil. Interessou-nos especialmente trabalhar com os seus contos na última versão, como aparecem nos três livros que circulam atualmente: **O Convidado** (4ª ed., de 1988), **O Pirotécnico Zacarias** (16ª ed., de 1993) e **A Casa do Girassol Vermelho** (5ª ed., de 1993).

A abordagem temática da obra muriliana colocou-nos diante da discussão teórica que se faz atualmente sobre a terminologia do fantástico. A essa discussão preliminar somou-se o nosso interesse em relacionar a temática do autor com o processo de escritura dos seus contos.

Assim, no capítulo I, refletimos, sem fechar questão, sobre a problemática da terminologia teórica que abarca a literatura não-realista contemporânea. Essa leitura descompromissada de alguns teóricos do fantástico e do maravilhoso nos levou a situar a obra de Murilo Rubião em determinada vertente teórica, sem contudo estabelecer paradigmas estruturais, pois compreendemos que o acúmulo teórico sobre esse assunto não permite abordagens excludentes.

O segundo capítulo busca relacionar a temática recorrente do autor com a identificação do herói invisível. O conceito de invisibilidade com que trabalhamos está desenvolvido na segunda parte do capítulo I no item 2. *A Temática da Invisibilidade*; a verificação da sua pertinência em relação aos contos estudados esteve sempre relacionada com o texto de criação, pois os contos é que nos forneceram argumentos para endossar a identificação do herói invisível.

No capítulo III, a escritura muriliana ocupou a cena principal e tentamos, através dos contos citados, estabelecer alguns processos formais e conteudísticos constantes na obra do autor. É preciso dizer que lançamos mão de leituras já realizadas sobre a obra e a partir delas chegamos a algumas conclusões que nos aproximaram ainda mais da compreensão do herói invisível de Murilo Rubião.

CAPÍTULO I

*Todo crítico, ai, é o triste fim de algo
que começou como sabor, como delícia
de mascar e morder.*

Julio Cortázar

1. QUESTÕES DE TERMINOLOGIA

A discussão que inicia este trabalho manifesta, antes de qualquer outra coisa, uma perseguição - perseguição no sentido cortazariano - aquela que se impõe apesar de saber-se, desde sempre, frustrada.

A nossa busca centra-se na necessidade de uma maior precisão na terminologia que tenta abarcar isto que temos chamado de *literatura fantástica*.

As tentativas de nominar esta prática literária já cunharam vários termos que, à medida que vão sendo aplicados vão perdendo a eficácia e muitas vezes até o sentido. Nossa intenção é antes verificar a concepção de realidade e de literatura que baseiam estes termos do que nos perdermos em considerações teóricas que se desligam do seu objeto de análise, ou seja, o texto de criação.

Para Todorov a questão da literatura fantástica nos coloca exatamente o problema da noção de realidade e de literatura:

*Se certos acontecimentos do universo dum livro são dados
explicitamente como imaginários, contestam por esse motivo a*

natureza imaginária do resto do livro. Se tal aparição não passa do fruto de uma imaginação sobre-excitada, é que tudo o que a cerca é real. Longe de ser pois um elogio do imaginário, a literatura fantástica leva a pressupor que a maior parte dum texto pertence ao real, ou mais exatamente, é provocada por ele, tal como um nome dado à coisa pré-existente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, tão insatisfatórias uma como a outra.¹

Estas duas “noções insatisfatórias” nos interessam especialmente na medida em que determinam o pensamento que baseia a terminologia que busca designar mais precisamente a literatura que foge da tradição realista.

Não abandonamos o sentido da perseguição, pois apesar de sabermos da impossibilidade de indicar o termo mais apropriado ou correto para a designação desta ou daquela literatura, nossa busca poderá nos aproximar de uma abordagem possível para a obra de Murilo Rubião.

Irlemar Chiampi² delega a Franz Roh a criação do termo *realismo mágico*, que em 1925 tentava dar conta da produção literária pós-expressionista na Europa. A autora esclarece que a intenção de Roh era caracterizar a produção literária de entre guerras contrapondo-a à do expressionismo alemão. Enquanto os expressionistas de ante-guerra buscavam atingir uma significação universal exemplar a partir de um processo de generalização e abstração, os realistas-mágicos o faziam pelo reverso, isto é, buscavam a representação de coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultavam.

Roh não reconhecia no mundo objetivo a qualidade mágica. Mágico era o ato da percepção deste mundo. Segundo a análise de Chiampi, Roh propunha a busca de novas dimensões da realidade sem, contudo, escapar do visível e concreto.

¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 150.

² CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

A partir da tentativa de aplicação do realismo mágico à produção literária hispano-americana, Irlemar Chiampi reconhece e fundamenta o processo de esvaziamento conceitual sofrido pelo termo. O primeiro autor a incorporar o termo à crítica hispano-americana foi Arturo Uslar Pietri em *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948. De início, a análise de Chiampi aponta a ambigüidade perigosa de Uslar Pietri na caracterização do realismo mágico: “Dois aspectos são relevantes aqui: a realidade é considerada misteriosa, ou ‘mágica’, e ao narrador cabe ‘adivinhá-la’; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe ‘negá-la’.”³

A autora aponta a vacilação de Pietri quanto à atitude do narrador: “o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade).”⁴

Esvazia-se, portanto, a concepção de Roh de que a nova estética (o realismo mágico) refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, buscando outras dimensões da realidade sem escapar daquela já conhecida.

Criticando as considerações de Angel Flores sobre o realismo mágico, Chiampi reconhece neste uma confusão que permanecerá, por muito tempo, na crítica posterior da criação literária hispano-americana: a confusão entre a literatura fantástica e a realista mágica. Para a autora cada uma destas literaturas tem suas peculiaridades formais e focos de procedência distintos.

Em nossa busca de alguma precisão terminológica interessa particularmente a denúncia desta “confusão” entre as duas práticas literárias apontadas por Chiampi.

³ CHIAMPI, 1980, p. 23.

⁴ CHIAMPI, 1980, p. 23.

Para Todorov a definição do fantástico (ou literatura fantástica) passa pela exigência de três condições essenciais:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética.⁵

Nesta abordagem o fantástico pode se converter em *estranho* ou *maravilhoso*. Levando em consideração a “hesitação fantástica”, é a partir dela que derivará uma das duas categorias mencionadas. A obra se ligará ao estranho se ao leitor, quando não à personagem, for possível decidir que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos. Se, por outro lado, o leitor (ou a personagem) decidir-se que novas leis naturais, ou melhor, leis sobrenaturais devem ser admitidas para que o fenômeno fantástico possa ser explicado, esta obra entrará no gênero do maravilhoso.

Nas considerações de Todorov somos levados a crer na efemeridade do fantástico na obra, visto que o texto quase sempre se converterá em estranho ou maravilhoso, pois o momento da hesitação fantástica é superado pela decisão por uma das duas possibilidades: a lógica natural ou o sobrenatural.

⁵ TODOROV, 1975, p. 38/39.

Todorov justifica a excepcionalidade da evanescência do fantástico comparando-o com a noção de tempo (futuro, passado e presente):

... o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente.⁶

O próprio autor considera, a partir desta comparação com a noção de tempo, que seria falso pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Muitas obras citadas por Todorov congelam o presente do texto, mantendo o fantástico através da incerteza e, portanto, além do próprio texto.

Teremos que abandonar o rigor metódico com que éramos conduzidos por Todorov para voltar à problematização feita por Chiampi a respeito do realismo mágico. Após apresentar as falhas de aplicação do termo à produção hispano-americana, a autora esclarece as suas razões para preferir o termo realismo maravilhoso para designar a produção literária na América hispânica:

Se bem inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do 'real maravilhoso americano', nossa opção deve-se, antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica

⁶ TODOROV, 1975, p. 49.

(a 'atitude do narrador'), ora de ordem conteudística (a magia como tema).⁷

Esclarecida a opção da autora pela expressão realismo maravilhoso, passamos à análise das razões e pertinência dessa terminologia em relação à obra muriliana.

Na base da sua concepção do realismo maravilhoso, Alejo Carpentier inclui uma crítica ao surrealismo. E essa crítica é feita sob o ponto de vista de um praticante, pois sabemos que Carpentier aderiu ao grupo francês assim que teve contato com os preceitos surrealistas. O rompimento aconteceu a partir do momento em que a preocupação com a literatura latino-americana se impôs para o autor.

Na crítica de Carpentier⁸, encontramos a denúncia de que o Surrealismo perseguia o maravilhoso de forma equívoca. Na afirmação de André Breton (Manifesto Surrealista) de que *“tudo que é maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo”*, Carpentier destaca a contradição primeira do Surrealismo, uma vez que as imagens surreais são insólitas ou estranhas, mas nem sempre, pela regra, são belas ou agradáveis. Paralelamente a este equívoco, o crítico afirma que o maravilhoso perseguido pelos surrealistas raramente poderia ser encontrado na realidade. Ou seja, o maravilhoso surrealista sempre seria consequência de uma fabricação premeditada a partir de um artificialismo:

*A pintura surrealista, os senhores a conhecem e sabem que é uma pintura maravilhosamente concebida, ninguém duvida disso; mas é uma pintura onde tudo está premeditado e calculado para produzir uma sensação de singularidade, e eu citaria como exemplos típicos os relógios moles de Dali, esses relógios de melaço que se dobram na borda de um terraço como se fossem objetos moles.*⁹

⁷ CHIAMPI, 1980, p. 43.

⁸ CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987. p. 124.

⁹ Ibid., p. 124.

A crítica tem, na verdade, a função de estabelecer claramente a diferença entre o surrealismo e o real maravilhoso. Carpentier declara que o real maravilhoso teorizado na sua obra é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino americano. “*Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano*”.¹⁰

Embora não tenhamos a intenção de analisar aqui a relação existente entre a produção literária no Brasil e aquela que é praticada em outros países da América Latina, sabidamente com maior tradição na literatura irrealista, acatamos a afirmação carpentieriana de que o maravilhoso é um componente da realidade americana. Em nosso estudo, trata-se de *ver* a condição de invisibilidade do homem em determinado contexto social e/ou existencial, representada na obra literária de um autor brasileiro que não obedece a parâmetros realistas. A partir desta visão/revelação realiza-se a obra muriliana e cria-se o real maravilhoso brasileiro.

A condição solitária dos milhares de homens contemporâneos - os homens invisíveis -, que convivem sem conhecimento mútuo e cujos sentimentos individuais são tratados de forma absolutamente indiferente, é o quadro maravilhoso que encontramos, repetidamente esboçado, nos contos de Murilo Rubião .

A percepção desta realidade maravilhosa faz nascer o homem muriliano - invisível e desencantado -, indiferente a tudo e a todos, numa atitude que assume tragicamente a própria invisibilidade.

Para aprofundar a compreensão do termo *maravilhoso* e estabelecer o seu alcance, cabem aqui algumas considerações sobre o conceito da palavra

¹⁰ Ibid., p. 125.

e, mais amplamente, do discurso do maravilhoso defendido por Carpentier:

Os dicionários nos dizem que maravilhoso é o que nos causa admiração, por ser extraordinário, excelente, admirável. E a isso associa-se imediatamente a noção de que todo maravilhoso tem de ser belo, bonito e amável. Quando, na verdade, a única coisa que se deveria lembrar da definição dos dicionários é o que se refere ao extraordinário. O extraordinário não é necessariamente belo e bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo que é assombroso, tudo que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso.¹¹

O discurso do maravilhoso em Murilo Rubião não pode ser vinculado diretamente ao belo ou ao feio. O quadro maravilhoso dos homens invisíveis, referido anteriormente, não pode ser associado a estes conceitos. O que temos é a revelação de algo insólito: a solidão levada a um limite extraordinário, transformada em assombro e tragédia.

A noção de invisibilidade social que nos interessa tratar neste trabalho é uma descoberta da modernidade. No seu livro *Tudo que é Sólido desmancha no Ar*¹², Marshall Berman realiza uma análise profunda das cenas modernas da literatura do século XIX e século XX. Nestas cenas encontramos dois sentimentos tão recorrentes quanto paradoxais: espanto e indiferença.

Espanto e indiferença. Maravilha e invisibilidade. A associação destes conceitos é inevitável. Segundo Hugo Friedrich¹³, Baudelaire emprega a palavra modernidade pela primeira vez em 1859, para expressar o

¹¹ CARPENTIER, 1987. p. 122.

¹² BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

¹³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. Da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. P. 35.

sentimento particular do artista moderno: espanto diante da metrópole capaz de aniquilar o homem na sua individualidade, ao mesmo tempo que o torna indiferente ao destino de seus iguais. A consciência da invisibilidade do homem moderno instaura um outro mundo, em tudo insólito, maravilhoso.

Da associação entre espanto e maravilha, indiferença e invisibilidade pretendemos chegar ao real maravilhoso de Murilo Rubião. Podemos dizer que o sentimento do artista moderno diante do mundo é também o sentimento do maravilhoso: espanto diante do insólito, do extraordinário revelado pela própria realidade, ao lado da consciência de que este é o mundo real em que lhe é dado viver.

Nossa opção por definir a obra muriliana como integrante da categoria literária que hoje chamamos de real maravilhoso, passa, obrigatoriamente, pelas primeiras tentativas de definição do gênero que nasce no Brasil das mãos de Murilo Rubião. Mário de Andrade, numa carta a Murilo Rubião em 1943, já extrapola o conceito de fantasia para definir os primeiros contos do autor; reconhece neles a interferência inapelável de uma lógica realista: *"...Não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta."*¹⁴

Mário de Andrade reconhece que a ultra-lógica - o maravilhoso - instala-se tranqüilamente no discurso realista. Não há tensão criada entre a realidade lógica e a realidade ultra-lógica. Ambas convivem sem sobresalto. Neste ponto acreditamos que, na obra de Murilo Rubião, não é possível pensar no fantástico, mesmo em sua forma mais evanescente, como diria Todorov, pois em nenhum momento temos a hesitação. Nem às

¹⁴ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião, datada de 27/12/43. In: SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: A Poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981. Anexo II.

personagens nem ao leitor é dado o momento presente - o fantástico; a obra tem lugar num futuro por vir, não determinado, talvez o tempo mítico, como é reconhecido por Jorge Schwartz na sua metáfora do uroboro¹⁵.

Schwartz mantém, em seus estudos sobre Murilo Rubião¹⁶, a inclusão da obra muriliana no gênero fantástico, entretanto, aponta o desdobramento do fantástico em consciência de que o sentimento do absurdo e do maravilhoso nasce da percepção da realidade. Neste sentido cita André Breton, que no seu primeiro manifesto surrealista de 1924, já afirma que *“aquilo que há de admirável no fantástico é que o fantástico não mais existe: só existe o real.”*

A partir destas considerações podemos dizer que Murilo Rubião é pioneiro na escritura considerada fantástica no Brasil, entretanto, sua obra insere-se, mais amplamente, na tradição latino-americana do real maravilhoso.

Na sua análise crítica, Irlemar Chiampi diferencia o realismo maravilhoso do fantástico estabelecendo a característica definidora e essencial deste (do fantástico): *“O ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida).”*¹⁷

Voltando a Todorov, a inquietação física (o medo) resulta da possibilidade de o mundo do leitor - motivado pela atitude realista a reconhecer-se no mundo da personagem - seja ameaçado pelo sobrenatural.

¹⁵ SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: A Poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

¹⁶ _____. “A Ferida Exposta de Murilo Rubião” In: ANAIS DA UFMG. ano 1986. P. 175.

¹⁷ CHIAMPI, 1980, P. 53.

Então, o efeito da fantasticidade centra-se no temor daquilo que não pode ter sentido. Fantástico: “poética da incerteza”.

De acordo com Chiampi, a esta “poética da incerteza” contrapõe-se o realismo maravilhoso que:

... desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade.¹⁸

Da última afirmação de que o maravilhoso é real, pode resultar uma confusão entre o realismo maravilhoso e o feérico (ou maravilhoso puro). Nos contos maravilhosos não existe, de fato, o impossível nem o escândalo da razão. Na narrativa maravilhosa a causalidade é ausente, ou seja, tudo pode acontecer, sem que se justifique ou remeta à realidade.

O realismo maravilhoso contrapõe-se a isto no sentido de que não foge à realidade através da indeterminação espaço-temporal, nem explicita ou questiona a causalidade para eliminá-la. No realismo maravilhoso a causalidade é difusa. A descontinuidade entre causa e efeito é que determina o regime causal do realismo maravilhoso.

A descontinuidade causal parece estar no centro de uma prática literária que desmonta a logicidade das relações entre os homens e o mundo. Falamos da chamada linhagem de destruição na literatura, reconhecida por David Arrigucci Jr no seu estudo da obra de Julio Cortázar, **O Escorpião Encalacrado**. Essa linhagem de rebelião e crítica referida por Arrigucci insinua-se no Pré-Romantismo, torna-se nítida a partir do Romantismo, acentuando-se no Simbolismo, para atingir o ápice da força demolidora com

¹⁸ Ibid., p. 59.

o Dadaísmo e o Surrealismo e ecoar significativamente nas tendências artísticas contemporâneas. Octavio Paz, citado por Arrigucci afirma: *“Ignoro qual será o futuro do grupo surrealista; estou seguro de que a corrente que vai do romantismo alemão e de Blake ao Surrealismo não desaparecerá. Viverá à margem, será a outra voz.”*¹⁹

Cortázar reconhece em Antonin Artaud um representante autêntico do “espetacular surrealismo francês”, da “outra voz”, mencionada por Octavio Paz:

*A salvo de toda domesticação, graças a um estado que o manteve até o fim numa contínua aptidão de pureza, Antonin Artaud é esse homem para quem o Surrealismo representa o estado e o comportamento próprios do animal humano. Por isso lhe era dado proclamar-se surrealista com a mesma essencialidade com que qualquer um se reconhece homem; maneira de ser indubitavelmente imediata e primeira, e não contaminação cultural à maneira de todo ismo.*²⁰

Pensando nos “portais cortazarianos” podemos compreender em que sentido o autor reconhece em Artaud a essência do surrealismo. Para Artaud a realidade precisa ser ultrapassada, a proposta do Teatro da Crueldade²¹ acena justamente com a possibilidade de liberdade em relação ao aqui/agora em busca do *outnowhere* (um lugar fora do tempo e do espaço). Artaud é a imagem do “perseguidor cortazariano”.

Arrigucci cita Cortázar quando este situa o surrealismo como uma outra possibilidade de apreensão do real: *“...no seu sentido (do surrealismo) amplo de cosmovisão, de conquista ou reconquista de uma realidade*

¹⁹ PAZ, Octavio citado por ARRIGUCCI, David Jr. O Escorpião Encalacrado. São Paulo: Perspectiva, 1973. P. 99.

²⁰ CORTÁZAR, Julio. “A Morte de Antonin Artaud” In: _____. *Valise de Cronópios*. Trad. David Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. P. 58

²¹ ARTAUD, Antonin. “O Teatro da Crueldade (Primeiro e Segundo Manifestos)”. In: _____. O Teatro e seu Duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984. P. 114-130/154-161.

*integral, mal conquistada pela razão, implicando no reconhecimento de uma segunda realidade que seria a verdadeira, por oposição à outra, enganosa aparência, ou, quando muito, visão limitada do real”.*²²

Arrigucci aproxima a obra de Cortázar ao Teatro do Absurdo quando afirma que a narrativa cortazariana, historicamente paralela (ao Teatro do Absurdo), tem uma série de pontos em comum com esse teatro: o próprio tema do absurdo; a valorização do irracional, a visão de uma realidade múltipla e caótica, com regiões escuras e indevassáveis, irreduzível ao pensamento conceptual que procura encerrá-la num sistema fechado, unitário e coerente; a exploração do *nonsense*, a paródia, a ironia, enfim, a cerrada crítica da linguagem, o cerne anti-literário.

A teorização de Todorov para o fantástico dá conta das peculiaridades do universo da criação, do texto ficcional; para Arrigucci, entretanto, a obra de Cortázar realiza uma radicalização do conceito tradicional do fantástico na medida em que extrapola o universo do criado para instaurar o fantástico no próprio ato de criação:

*Ao contrário da obra de Mallarmé ou da de Joyce, que nos dão a sensação de um progressivo espraiar-se rumo ao impossível, através de uma crescente fragmentação da linguagem, a de Cortázar mantém em permanente tensão os pólos opostos que se digladiam na própria consciência criadora. A hesitação está no âmago da obra.*²³

A “hesitação” prevista por Todorov para o texto fantástico extrapola o nível das personagens e do enredo para incluir, além do leitor, também o autor no universo da fantasticidade.

Juntamente com a linhagem de destruição iniciada no Pré-Romantismo e afirmada com o Surrealismo, Cortázar

²²ARRIGUCCI, David Jr. O Escorpião Encalacrado. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 103.

... compartilha o desejo de conquista de uma realidade plena, nem que para isso seja necessário fazer da linguagem e dos valores nela implicados frangalhos. Mesmo que para isso caminhe para a autodestruição. Em toda essa corrente se percebe um esforço de conquista, ao mesmo tempo que uma nostalgia mítica de pureza, a marca do paraíso perdido, que, segundo Morelli, está em tudo que hoje vale a pena ler e que nunca se poderá apagar.²⁴

Sobre a questão do deslumbramento do europeu diante da paisagem americana, diz Arrigucci:

Sobre esse elemento telúrico, filão convidativo para a exploração do pitoresco, a própria crítica hispano-americana tem insistido muito, nem sempre vendo claramente como a ênfase na paisagem regional, tomada como realidade característica, serve de substituto para a afirmação nacional, diante do atraso do desenvolvimento sócio-econômico.²⁵

Mesmo considerando pertinente a crítica de Arrigucci cabe voltar às considerações de Carpentier a respeito do efeito do cenário americano naqueles que primeiro usufruíram das cenas de maravilha no novo continente. O próprio Arrigucci retoma as formulações teóricas de Alejo Carpentier, demonstrando a motivação do autor para criar o “real maravilhoso americano”:

... denunciando o cansaço e a falsidade do código a que se reduziu o insólito, posto em moda sobretudo pelos surrealistas e diluído por seus continuadores, transformado em cacoete literário, desvinculado da vida, propõe em troca uma visão do ‘real

²³ Ibid., p. 112.

²⁴ Ibid., p. 116.

²⁵ Ibid., p. 121.

*maravilhoso', de um insólito incrustado na própria realidade cotidiana que circunda o homem latino-americano...*²⁶

A característica essencial da tradição ficcional hispano-americana é a ênfase sobre a função referencial do discurso (...) que

*... vai aos poucos perdendo terreno diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal, que se traduzirá num novo modo de encarar a linguagem, numa renovação da técnica narrativa e numa maior abertura à imaginação. Estes aspectos gerais da renovação se caracterizam numa intensa poetização do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, da sua literariedade, que, nos casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos gêneros, aspirando ao texto poético total (...)*²⁷

Arrigucci também cita Miguel Ángel Asturias como o instaurador do que ele próprio chamaria de realismo mágico. Asturias transpõe para o discurso literário a visão interior do índio, opondo-a à visão de fora do homem branco, de forma a criar uma outra possibilidade de real a partir de um olhar totalmente inédito. Desta forma, ultrapassa a reprodução da realidade empírica a que se limitava o regionalismo tradicional na América hispânica.

Arrigucci considera o maravilhoso de Gabriel Garcia Marques (“o maravilhoso, tal como aí aparece, é constituído pelo imaginário que convive harmonicamente com o real, sem pô-lo em xeque...”²⁸) diferente do fantástico de Borges e Cortázar. Segundo Arrigucci o fantástico propriamente dito mina a realidade, irrompendo desequilibradora e, quase sempre, criticamente, nos interstícios do mundo rotineiro.

²⁶ Ibid., p.133.

²⁷ Ibid., p.127.

²⁸ Ibid., p. 134.

Se, como já vimos, o real maravilhoso de Alejo Carpentier atua no sentido de mostrar, revelar o insólito presente no real, podemos aproximá-lo desta noção de fantástico reconhecida por Arrigucci na obra de Cortázar.

Buscando as origens desta linha de escritores que praticam este nível desequilibrador e crítico do fantástico, Arrigucci distingue um grupo de ficcionistas que, bem cedo, rompeu com o paradigma ficcional anterior a 40:

Trata-se da linhagem de escritores que leva diretamente à obra de Cortázar, representada por Borges (Ficciones, 1944), Marechal (Adán BuenosAyres, 1948) e Onetti (La Vida Breve, 1950), responsáveis por uma profunda reformulação da linguagem ficcional e pela construção de uma narrativa voltada para temas fundamentalmente urbanos, aberta, com frequência, para as dimensões insólitas de uma realidade minada pelo imaginário.²⁹

Real Maravilhoso ou Fantástico? Se considerássemos apenas as afirmações de Todorov, não haveria dúvida quanto a incluir estes autores na produção designada por Alejo Carpentier de real maravilhoso. Entretanto, temos as considerações de Arrigucci e tantos outros teóricos do pós-Surrealismo que nos impedem de encerrar a questão tão simplesmente.

Na obra de Cortázar reconhecemos a crítica profunda da realidade na medida em que percebemos que a transfusão de pessoas, a porosidade do universo cortazariano, o marcado relativismo do espaço e do tempo, o jogo transcendente (“O Jogo da Amarelinha”), apontam para uma realidade minada, para uma realidade aberta para o indeterminado, para o inesperado e assombroso. O fantástico surge como uma súbita revelação da falha essencial da realidade a que se submetem as personagens e, talvez, também o autor e seus leitores.

²⁹ Ibid., p.139.

O uruguaio Juan Carlos Onetti manifesta na sua obra preocupação central com os problemas existenciais do homem solitário, incapaz de uma comunicação verdadeira, fechado nos labirintos de si mesmo, desarraigado e perdido no burburinho da grande cidade.

Onetti pode ser considerado um dos precursores da escritura que, na América Latina, problematiza a preocupação existencial à medida que insinua a pirueta escorpiônica da narrativa sobre si mesma. Neste sentido podemos aproximar seu universo de criação ao de Murilo Rubião, que, ao mesmo tempo em que se debate com a impossibilidade de retratar a tragédia máxima do homem moderno, busca denunciar um estado de invisibilidade totalmente insólito, mas nem por isso, menos real.

Ao concluir que a obra de Cortázar gira sobre si tal qual o escorpião que, ao saber-se ameaçado de morte, mata a si próprio, Arrigucci defronta-se com a questão da permanência da arte:

O tempo presente é tempo de ruptura para a literatura e as artes em geral. A modernidade literária parece implicar uma institucionalização da ruptura, a ponto de se poder falar, como Octavio Paz, numa 'tradição da ruptura'. O mito do fim do mundo permanece sempre como pano de fundo no palco da arte contemporânea. Desde Hegel, a morte das artes é uma proposição teórica na ordem do dia. E, no entanto as artes ainda são. É impossível dizer se estamos em face de um lento crepúsculo ou de uma nova aurora. Se virá o silêncio noturno ou a manhã do outro dia, que alguns surrealistas julgaram entrever, quando então, a arte será realmente coisa do passado, pois a verdadeira obra será a obra da existência, o jogo e a festa incessantes da plenitude de ser, a vida transformada em arte."³⁰

³⁰ Ibid., p.172.

Tal qual sonhou Antonin Artaud, no seu Manifesto da Crueldade³¹, a superação da vida pela arte. A não existência da arte em razão da afirmação da vida. O paraíso recuperado.

³¹ ARTAUD, Antonin. "O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)". In: _____. O Teatro e seu Duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984. P. 114-130.

2. A TEMÁTICA DA INVISIBILIDADE

Baudelaire traz no seu poema “Os Olhos dos Pobres”³² uma das manifestações literárias de invisibilidade. O poema mostra uma família de miseráveis que observa um luxuoso café parisiense. A observação insistente incomoda um casal que desfrutava o conforto do ambiente. O incômodo chega a tal ponto que a mulher reage, violenta: *“Essa gente é-me insuportável com seus olhos abertos como portas de cocheiras! Não podias pedir ao chefe dos criados para os afastar daqui?”*³³.

Dostoievski apresentou o seu herói de **Notas do Subterrâneo**³⁴ como um “homem invisível”, pois a sua personagem sabia ser uma criatura do subterrâneo, sem existência na superfície social. O homem do subterrâneo, entretanto, busca o confronto para se livrar da sua invisibilidade, intuindo que só será visível a partir de um momento de ruptura das relações sociais, momento este que se concretiza de forma grandiosa. O herói de Dostoievski percebe a sua invisibilidade na rua moderna do final do século XIX, primeiro espaço pseudo-democrático, onde todas as classes sociais parecem circular livremente. O homem do subterrâneo sabe que a rua apenas mascara a sua invisibilidade, pois percebe que não é visto pelo olhar daqueles que passam por ele. O momento da consciência acontece quando ele tenta barrar a passagem de um oficial superior em uma taberna e este simplesmente não o vê, afastando-o para o lado como a uma cadeira que estivesse no caminho. Dostoievski não se preocupa em desvendar para o leitor o que está por trás dessa atitude aparentemente simples do oficial. Concentra-se em mostrar a

³²BAUDELAIRE, Charles. O Spleen de Paris. Trad. António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

³³ Ibid., p.42.

³⁴DOSTOIEVSKI, Fiodor M. Notas do Subterrâneo. Trad. Moacyr Werneck de Castro, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

angústia de sua personagem, enclausurado em uma invisibilidade consciente. Mas o homem do subterrâneo reage e decide fazer-se visível, mesmo que por pouco tempo (como a “família invisível” de Baudelaire, que desfruta de apenas alguns momentos de visibilidade). Ele persegue o oficial durante dois anos e prepara o momento do confronto. Este confronto é concebido pelo homem do subterrâneo na rua; ele tenciona encontrar-se com o oficial no espaço pseudo-democrático da rua e não ceder-lhe passagem, chocando-se com ele e num gesto de desafio carregado de significação revolucionária, tornar-se visível:

E de repente tudo terminou da melhor maneira possível. Na noite anterior eu resolvera não levar a cabo o meu plano fatídico, abandonando-o de todo, e nesse propósito fui até Nevski pela última vez, exatamente para ver de que maneira abandonaria o meu plano. De repente, quando estava a três passos do meu inimigo, decidi-me: fechei os olhos e ... chocamo-nos com força, ombro contra ombro! Não lhe cedi uma polegada, e passei por ele em perfeito pé de igualdade! Ele nem sequer olhou em redor, fingindo não ter notado nada, mas foi puro fingimento, estou certo. Até agora estou certo! Naturalmente, levei a pior, já que ele era mais forte. Mas isso não tinha importância: o importante é que eu atingira meu objetivo, e me mostrara publicamente em pé de igualdade social com ele. De volta à casa senti-me completamente vingado de tudo. Estava louco de alegria. Em triunfo, cantei “árias italianas”.³⁵

O homem do subterrâneo rompe, por alguns momentos, o seu estado de “homem invisível”, obrigando o oficial superior a reconhecê-lo como um ser que existe. O homem invisível existe, afinal de contas, e é por isso que incomoda! Dostoievski apresenta seu homem do subterrâneo como uma personagem da sociedade moderna, o autêntico homem moderno.

³⁵ Ibid., p. 66.

Esta noção de invisibilidade social está presente, de forma marcante, na Literatura Contemporânea, já que a grande contradição entre o TER e o SER não está superada em nossos dias. E a literatura, sem ser a imitação pura da realidade, tem a função de recriá-la e, partindo do real, rerepresenta o mundo como arte, revelando suas grandezas e suas misérias.

O real maravilhoso a que nos referimos até aqui é a prática literária própria do “desvendamento”, ideal para a atitude de “mostrar”, “revelar” o que é invisível por uma via em que a visibilidade possa ser instaurada.

A tragédia do homem invisível está presente na obra de Murilo Rubião de forma recorrente. Na metáfora do uroboro criada por Jorge Schwartz, temos esta noção de recorrência brilhantemente expressa:

... o homem se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem, circular e sempiterna, do uroboro, serpente cósmica que morde sua própria cauda. Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento, na duração de sua circularidade. Condenada pela sua própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade.³⁶

Schwartz metaforiza o tempo e o fazer muriliano através da imagem do homem/uroboro, o herói muriliano condenado a uma sucessão de gestos e acontecimentos sem sentido.

Assim, reconhecemos a tragédia das personagens murilianas na condição de invisibilidade que se alimenta de si própria. O não-ser invisível não é nem poderá vir a ser, pois está confinado nos limites da invisibilidade que lhe impõe “o gesto de Narciso(que se compraz com sua própria

³⁶SCHWARTZ, 1981. p. 17.

imagem), de Onã (cujo sêmen é desviado para a terra) e de Sísifo (condenado a rolar eternamente a rocha ao alto da montanha).³⁷

Ao contrário da grandeza do rompimento da invisibilidade a partir do gesto significativo, como vimos em Dostoievski, as personagens de Murilo estão, desde sempre, destinadas à esterilidade essencial (a invisibilidade), que as persegue e caracteriza.

Poderíamos ampliar o alcance da metáfora de Schwartz (o uroboro) a partir da aproximação com uma outra, igualmente feliz: a metáfora do escorpião encalacrado, criada por David Arrigucci Jr para o estudo da poética da destruição em Julio Cortázar.

O uroboro mantém dois níveis de relação com o texto muriliano: no nível da temática textual, o desencanto, o sem sentido da existência e a invisibilidade aniquiladora reportam-se diretamente à imagem do eterno retorno expressa pela serpente que come a própria cauda. Num outro nível, o da criação, temos o autor/narrador condenado à reescritura constante de seus contos, às voltas com a (im)possibilidade de contar/narrar. A narrativa que se frustra ao contar sempre a mesma história de renúncia e fracasso precisa de cortes, aperfeiçoamentos e está sempre sujeita às modificações do autor descontente. Descontentamento que pode estar fora do texto, nisto que determina a temática: a absurdidade do mundo real que ecoa no universo narrado.

O escorpião encalacrado de Arrigucci mantém esta mesma relação com o texto de Cortázar, problematizando o sentido da criação de uma forma mais radical. Enquanto a imagem do uroboro nos transmite o sentido da paralisação do texto - perfeitamente verificável na obra de Murilo - a do escorpião encalacrado tem o seu desfecho na morte, na destruição (o escorpião pica a si próprio com a finalidade de morrer); daí a conclusão de

³⁷Ibid., p. 18.

Arrigucci de que Cortázar realiza na sua obra “a poética da destruição”. O texto não permanece paralisado, mas busca, ao realizar-se enquanto narrativa, a sua própria destruição. O escorpião que, ao ver-se ameaçado de morte, pica a si próprio para, paradoxalmente, ter nele mesmo a razão de sua morte.

Segundo a análise de Arrigucci, as personagens de Cortázar são caracterizadas por uma oposição fundamental com relação ao mundo em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido, o mundo absurdo a que tantas vezes se referirá a personagem Horácio Oliveira, em **O Jogo da Amarelinha**³⁸. Não aceitam este mundo, pois nele se sentem desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos. Rebelam-se contra a realidade, fazendo-se perseguidores de algo ... de quê?

A própria narrativa converte-se em perseguição. Esta perseguição, esta busca através da narrativa não é satisfeita, não se realiza. Então vem a reflexão sobre a própria busca, problematizando não só o enredo mas também a narrativa: “*A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição.*”³⁹

A comparação é pertinente, no sentido de nos colocar diante de duas realidades da criação artística: a paralisia e a destruição. A partir do momento em que iniciarmos a análise dos contos propriamente dita, refletiremos em que medida a paralisia da escritura muriliana não ensaia também o arco escorpiônico sobre si mesma.

³⁸CORTÁZAR, Julio. O Jogo da Amarelinha. 6. ed. Trad. de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

³⁹ARRIGUCCI, 1973. P. 22.

CAPÍTULO II

- Não sou um homem, querida? Fala com ele.

- Sim, amor, você é um homem.

Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles.

Murilo Rubião. *Teleco, o coelhinho*

1.0 HERÓI (IN)VISÍVEL DE MURILO RUBIÃO

Num de seus ensaios sobre a obra de Murilo Rubião, Jorge Schwartz afirma o caráter unitário da produção literária do autor: "*Não apenas pela fidelidade ao gênero conto, mas pela analogia entre os temas formulados e a maneira de construí-los, em que o princípio da repetição impera nas suas mais variadas formas.*"⁴⁰

Segundo o minucioso levantamento de Schwartz⁴¹ percebemos que a própria organização das edições da obra de Murilo Rubião obedece a um princípio de constante revisão e repetição temática: quinze contos de estréia em **O Ex-mágico da Taberna Minhota** (1947) escritos e reescritos ao longo de vários anos; mais quatro novos contos publicados de maneira independente em **Estrela Vermelha** (1953). Todos eles foram reagrupados

⁴⁰ SCHWARTZ, Jorge. "A Ferida Exposta de Murilo Rubião." In: Anais de Literatura Comparada da UFMG. Vol. I, p. 175.

⁴¹ SCHWARTZ, Jorge. "Do Dantástico como Máscara." In: RUBIÃO, Murilo. O Convidado. 4. Ed. São Paulo: Ática, 1988. P. 6-13.

posteriormente com mais quatro inéditos sob o título **Os Dragões** (1965). A partir daí, **O Pirotécnico Zacarias**, que já fazia parte de **O Ex- mágico da Taberna Minhota**, dá título à primeira antologia da Editora Ática (1974), congregando oito contos selecionados dos primeiros três livros. Uma segunda antologia, **A Casa do Girassol Vermelho** (1978), segue o mesmo critério, selecionando nove contos também dos três primeiros livros de Murilo Rubião. Uma nova antologia, preparada para a Editora Abril (1982), permitiu resgatar três contos da raríssima edição de 1947 de **O Ex-mágico da Taberna Minhota**, caso contrário estes contos teriam ficado excluídos da circulação para o grande público. Em 1974 Murilo nos traz nove contos totalmente inéditos, publicados pela Quíron sob o título de **O Convidado**. Na segunda edição desta mesma coletânea (agora pela Ática), os contos não são exatamente os mesmos: apresentados numa ordem totalmente diversa, eles já passam pelo processo de reescritura tão caro ao autor. Os livros **O Convidado**, **O Pirotécnico Zacarias** e **A Casa do Girassol Vermelho** foram publicados em várias edições subsequentes pela Editora Ática.

A noção de unidade apontada por Schwartz na produção muriliana extrapola o processo de criação do autor e a preferência temática para atingir a caracterização das personagens. Schwartz representa a arquipersonagem muriliana através da metáfora do homem/uroboro, afirmando a imagem trágica da serpente que devora a si mesma como a representação do homem atormentado que não encontra solução para sua angústia no mundo. As matrizes temáticas fundamentais da obra de Murilo Rubião definem e caracterizam os seres murilianos: desprovidos de interioridade psicológica, eles erram por corredores, restaurantes, trens, salas, quartos, numa espécie de presença ausente fantasmagórica.

Essa fantasmagoria nos coloca a questão da invisibilidade sob um aspecto particular. Ao nos depararmos com esses seres tragicamente

invisíveis, imediatamente vinculamos o estado atual da personagem (a invisibilidade) a uma usurpação sofrida num momento anterior a este em que a encontramos. Ou seja, todas as personagens de Murilo Rubião trazem para o universo presente do conto algo que o antecedeu. Por exemplo, no conto “O Bloqueio”⁴², Gérion está encurralado por uma misteriosa e gigantesca máquina que vai, aos poucos, serrando os andares superiores e inferiores ao apartamento em que ele se refugia de Margarerbe, a esposa maligna que o persegue e ameaça sempre: *“Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama.”*⁴³

Não sabemos detalhes da história de Gérion - só sabemos que ele tenta refugiar-se de uma vida terrível ao lado da mulher. A fuga impossível é anunciada pelos primeiros ruídos da máquina monstruosa que o cerca em seu apartamento.

A estranheza de Gérion no espaço do novo apartamento - refúgio impossível - denuncia a sua condição de usurpado, negado para a liberdade; Margarerbe o descobre, não por uma pretensa “visibilidade” de Gérion, mas sim porque ela o quer invisível. A liberdade poderia converter-se em visibilidade e isto ela não permitiria.

A condição de ser invisível vivida por Gérion é levada ao limite da destruição iminente e este é o desejo da personagem: *“No ir e vir da destruidora, as suas constantes fugas redobravam a curiosidade de Gérion, que não suportava a espera, a temer que ela tardasse a aniquilá-lo ou jamais o destruisse.”*⁴⁴

A identificação entre Gérion e a monstruosa máquina se dá a partir do desejo de destruição experimentado pela personagem e concretizado pela

⁴² RUBIÃO, Murilo. O Convidado. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988. P. 59

⁴³ Ibid., p. 62.

⁴⁴ Ibid., p. 64.

existência da máquina. A destruição de Gérion converte-se em um quase suicídio.

O conto “O Bloqueio” está no livro **O Convidado**, e faz parte de um momento da escritura muriliana em que suas personagens passam da perplexidade diante do mundo à aceitação do absurdo da existência. Isto se confirma através da epígrafe que abre o livro:

*“Ao sobrevir-lhes de repente a angústia,
eles buscarão a paz, e não haverá.*

Ezequiel, VII, 25”⁴⁵

Na análise da intenção das epígrafes em Murilo Rubião, Jorge Schwartz foi particularmente feliz:

*O perpétuo acontecer, repetitivo e circular das ações (assim como o próprio ato de reescrever de Murilo), reduz a um eterno presente, o tom pretensamente futuro da voz profética. Esta passa a ser assim máscara do futuro encobridora de acontecimentos presentes. É neste jogo de convergências temporais que se instaura o *chronos* muriliano, e que define a relação estipulada a priori pelas epígrafes em cada um de seus contos.⁴⁶*

No conto “A Fila”⁴⁷ a epígrafe assume o simbolismo da situação vivenciada pelo protagonista: a absoluta submissão a uma realidade estranha e cruel. *“E eles te instruirão, te falarão, e do teu coração tirarão palavras. Job, VII, 10.”⁴⁸*

⁴⁵ Ibid., p. 15.

⁴⁶ SCHWARTZ, Jorge. “Do Fantástico como Máscara.” In: RUBIÃO, Murilo. O Convidado. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

⁴⁷ RUBIÃO, 4. ed., 1988, p. 26.

⁴⁸ Ibid., p. 26.

Neste conto a trama gira em torno da chegada de Pererico a uma grande cidade, onde deverá resolver um problema de terceiros com o gerente de uma grande Companhia. A natureza deste problema não é esclarecida no conto. Novamente estamos às voltas com o mistério que originou a condição atual da personagem. Pererico chega à cidade carregando um estranho sentido para a sua existência: resolver um problema que não é seu. Esta informação aparentemente banal introduz a primeira característica da personagem; Pererico é humilde e a sua humildade é a denúncia da invisibilidade a que está condenado.

O espaço da cidade grande é estranho a Pererico. Ele não é capaz de construir nenhum tipo de identificação; a única esperança é a volta. Na cidade - espaço de estranhamento absoluto - a comunicação não se dará mais como antes. A partir do momento em que o meio dominante é a grande cidade, Pererico torna-se estranho no mundo e também para si mesmo. Há assim um processo duplo de alienação - aquele que se estabelece com o meio circundante (os outros, o não/eu) e aquele que ocorre no interior do próprio indivíduo.

Pererico vai tentar com paciência e perseverança (características que a humildade lhe impõe) conseguir uma audiência com o diretor da Companhia; mesmo sabendo ser completamente impossível a concretização de seu desejo obedecendo à infinita fila que o aguarda todas as manhãs. A fila é absurda, funciona como o mecanismo de condenação a que a personagem está sujeita na grande cidade.

A inserção da realidade se dá no sentido em que a sociedade impõe suas regras ao indivíduo que, para integrar-se ao contexto, terá que assumir tais regras de alguma forma.

Pererico vem à cidade em busca da afirmação de sua identidade, ou até em busca da individualidade perdida. Resolver o problema do qual foi

incumbido representa a vitória sobre a despersonalização, a invisibilidade, enfim.

Vimos que Pererico vem de um lugar desconhecido, entretanto, a sua condição de invisibilidade não é restrita ao espaço da cidade grande. Ele vem em busca de visibilidade; já em sua origem a personagem era invisível.

O acesso ao diretor da Companhia, superando a imensa fila, é à prova a qual Pererico submete-se para alcançar o prêmio do reconhecimento, da visibilidade. Mas o problema a ser resolvido - banal e “de terceiros” - carece de sentido tanto quanto a fila absurda. Aqui a invisibilidade de Pererico configura-se como uma condenação além do espaço e do tempo.

A fila imensa lança o problema a ser resolvido para um plano insignificante - o principal obstáculo é a própria fila. A figura burocrática de Damião aparece como organizador e mantenedor, a um só tempo, da absurdidade da fila e da pretensa normalidade da situação. Retomando o pensamento de Jean Paul Sartre, podemos afirmar que, na medida em que os fins perdem totalmente a sua significação, os meios adquirem dimensões gigantescas, assumidas pela linguagem do fantástico:

*O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, quer porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim pela própria violência dessa afirmação, quer porque nos envia para outro meio, este para outro, e assim sucessivamente até o infinito sem que nunca possamos descobrir o fim supremo...*⁴⁹

A rebelião fantástica dos meios contra os fins é precisamente a situação vivenciada por Pererico: o problema a ser resolvido na cidade grande é o primeiro meio manifestado no texto, através do qual a

⁴⁹SARTRE, Jean-Paul. Situações I. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa- América, 1968, p. 114.

personagem pretende conquistar a confiança e o respeito daqueles que o enviaram; a fila converte-se no segundo meio, através da qual será possível resolver o problema, tornado agora em fim; Damião aparece como um possível meio de burlar a imensa fila - então já caracterizada como um fim a ser atingido. Nesta rebelião dos fins contra os meios o que se perde é a busca de Pererico. O fim supremo para Pererico é a superação da sua condição de ser invisível, entretanto, não havendo possibilidade verdadeira de superação da sua invisibilidade, a fila ganha proporções monstruosas. Pererico sofre um processo contínuo de degradação existencial. A esperança de ver o problema solucionado não é capaz de consolá-lo, pois ele intui que isto não significará nada diante do verdadeiro problema. A busca da visibilidade torna-se em reiteração da invisibilidade.

O universo no qual Pererico vê-se preso o lança no sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Albert Camus em **O Mito de Sísifo**:

Um mundo que se pode explicar mesmo que com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário é que é propriamente o sentimento da absurdidade.⁵⁰

A invisibilidade exila Pererico de sua terra natal ao mesmo tempo em que o aniquila na cidade grande. Não existir equivale a não ter para onde ir. Pererico assume o gesto repetitivo de voltar todos os dias à fila de forma catatônica. Não há sentido em buscar algo conscientemente impossível.

⁵⁰ CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. 3. Ed. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989, p. 26.

Retomamos a metáfora do urobora para caracterizar a personagem muriliana. A imagem da serpente cósmica que morde o próprio rabo, e cujo movimento mascara a ilusão de um trajeto que, quanto mais trilhado menos avança, representa a saga de Pererico em busca de sentido para si mesmo, para a Companhia, para a cidade e em busca do verdadeiro motivo de estar ali.

Durante o tempo em que se mantém fiel à fila, Pererico chama a atenção de Galimene, uma prostituta que frequentava o lugar à procura de clientes. Ela se apaixona por Pererico e passa a integrar o seu drama como uma possibilidade de resgate. O sentimento que Galimene oferece a Pererico poderia ser uma chance de rompimento com a situação de invisibilidade preconizada na relação estéril com a fila. Entretanto, nesta realidade estranha, permeada pelo sentimento de condenação, qualquer relação humanizada é impossível e Pererico aceita o afeto de Galimene apenas para manter o (falso) vínculo com a Companhia - ele está sem dinheiro e Galimene o sustenta com o que ganha como prostituta.

Galimene está sujeita ao mesmo sentimento de condenação que persegue Pererico: *“Tímida e humilde, não acreditava que pudessem morar juntos, longe dali, sem homens a separá-los. Sabia ser impossível tornar duradoura uma ligação destinada a se perder no efêmero.”*⁵¹

Não há limites para o fracasso de Pererico; depois de vagar durante quinze dias num parque, brincando como as crianças - vã tentativa de liberdade - ele volta para a Companhia e encontra o pátio vazio. A fila desfizera-se como por encanto. Resta a Pererico a autocomiseração e a apatia: *“Traí os que confiavam em mim. O gerente morreu, todos falaram com ele e eu a ver veadinhos no parque.”*⁵²

⁵¹RUBIÃO, 4. ed., 1988, p. 36.

⁵²Ibid., p. 38.

A tragicidade da situação de Pererico liga-se diretamente à idéia de que o seu “erro” (abandonar a fila) é a causa do seu fracasso em resolver o problema misterioso. Pererico responsabiliza-se pela sua queda, sem a consciência do complexo mecanismo que não lhe deixou, durante toda a saga na fila, nenhuma possibilidade de êxito.

A condenação do herói invisível reside justamente no fato de ele ser um desterrado do seu meio, sendo sempre vãs as tentativas de resgatar a terra de origem ou integrar-se ao novo espaço.

Galimene é uma das muitas mulheres que compõem a galeria de personagens femininas na obra de Murilo Rubião. Sendo constante no comportamento das personagens murilianas o relacionamento entravado, as mulheres aparecem como a reafirmação da tragédia afetiva e existencial dos protagonistas. Vimos isto na relação entre Pererico e Galimene e em muitos outros contos do autor nos deparamos com a mesma situação repetidamente narrada.

No conto “Epidólia”⁵³, por exemplo, o movimento das duas personagens centrais está sempre dirigido de tal modo que o encontro entre ambas nunca chega a se concretizar. Se houve algum encontro entre Manfredo e Epidólia, este antecedeu o próprio conto, pois encontramos Manfredo no exato momento em que Epidólia desaparece em seus braços: *“Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava ao ombro?”*⁵⁴

A idéia expressa pelo verbo “*escapar*”, usado de maneira confessional pelo narrador, antecipa a perseguição que terá lugar no conto. Epidólia foge e Manfredo, antes o amante, é agora o seu perseguidor.

⁵³ Ibid., p. 40.

⁵⁴ Ibid., p. 40.

A partir do desaparecimento de Epidólia, Manfredo é lançado em um mundo absolutamente estranho, caracterizado por acontecimentos absurdos e maravilhosos. A começar pelo fato de tornar-se o perseguidor da sua amada em fuga, tudo modifica-se; Manfredo é lançado no mundo da sua condenação. *"Atirou-se parque adentro, atravessando-o com uma rapidez que em outra circunstância lhe causaria estranheza. (...) O automóvel que estacionou a um sinal seu diferia muito dos outros que até a véspera vira circular na Capital. Comprido, os metais brilhantes, oferecia extraordinário conforto."*⁵⁵

O desencontro e, conseqüente busca frustrada, surge como marca do herói invisível. Neste conto, o "desaparecimento" da mulher indica o contraponto para o protagonista Manfredo, que ao supor-se visível, adentra num mundo estranho, em que nada lhe credita a pretensa visibilidade.

A busca/perseguição de Epidólia adquire dimensões hiperbólicas, numa máxima manifestação da inútil procura:

*Atrás dele ajuntavam-se crianças, formando um cortejo a que em seguida se incorporariam adultos - homens e mulheres, moços e velhos - unidos todos em uníssono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, para de novo se altearem em lenta escala.*⁵⁶

A radicalização do desespero extrapola os limites psicológicos da personagem para contagiar aqueles que se aproximam. Diante desta máxima manifestação de dor o tempo e o espaço são subvertidos: *"Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia o mar"*.⁵⁷

⁵⁵ Ibid., p. 41/42.

⁵⁶ Ibid., p. 48.

⁵⁷ Ibid., p. 48.

O mar tampouco existira para Manfredo até o desaparecimento de Epidólia. Ele mesmo, ao ser aconselhado a procurar Epidólia na orla marítima, afirma que a cidade nunca teve mar. Como no conto “A Fila”, o espaço é regido pelo estranhamento. A personagem não detém recursos para compreender o mundo em que se movimenta. Não conhecendo a verdade sobre Epidólia, Manfredo também ignora as leis deste espaço perdido em que é obrigado a procurá-la. Não só Epidólia escapa de Manfredo, a própria cidade lhe foge. O desencontro amoroso é hiperbolizado através do desencontro interno consigo mesmo e com o mundo.

No conto que dá nome ao livro **O Pirotécnico Zacarias**⁵⁸, encontramos a personagem às voltas com o mistério que cerca a origem da sua condição atual. Inicialmente Zacarias declara-se capaz de esclarecer as dúvidas que cercam a sua existência: *“Teria morrido o pirotécnico Zacarias? (...) A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente.”*⁵⁹

Zacarias pode explicar as circunstâncias de sua morte - foi atropelado por um grupo de jovens bêbados - mas não pode explicar o fato de continuar com as faculdades reservadas aos vivos. Em determinado momento de sua saga pós-morte ele questiona a sua permanência entre os vivos, pois a morte lançara-o a uma distância incrível daqueles com quem se vê obrigado a conviver: *“E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.”*⁶⁰

⁵⁸RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias 16. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 13-19.

⁵⁹Ibid., p. 13-14.

⁶⁰Ibid., p. 19

A idéia de que Zacarias tenha ressuscitado não está presente no conto, pois ele não realiza a passagem da morte para a vida e sim a passagem da inconsciência da vida para a consciência da morte. Morto, Zacarias torna-se conhecedor dos limites a que estão sujeitos os vivos, a morte lhe proporciona uma capacidade de compreensão transcendente da vida, entretanto, o isolamento em que está o impede de compartilhar sua nova percepção da existência com os outros homens, não mais seus iguais.

A invisibilidade de Zacarias é algo de que ele tem consciência e isto o salva do desespero, possibilitando-lhe uma expectativa de superação inédita entre os heróis de Murilo Rubião: *“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 transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.”*⁶¹

Privado de reconhecimento entre os vivos, Zacarias projeta o seu futuro para algo que virá de fora do mundo material: o “branco” que poderá resgatá-lo na sua fantasmagoria.

⁶¹Ibid., p. 19.

1.1. A “FORMA” DO INVISÍVEL

Em “Teleco, o Coelho”, do mesmo livro **O Pirotécnico Zacarias**, a busca de humanidade esconde o desejo de superar a indiferença e o desprezo dos homens. A narrativa em primeira pessoa nos apresenta o ponto de vista do homem que recebe o coelho em sua casa. Encantado pela meiguice de Teleco, o narrador descobre que *“a mania de transformar-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar o próximo.”*⁶²

O primeiro atrito entre os dois acontece quando Teleco explicita o desejo de ser homem ao arrumar uma namorada. A partir deste momento a ternura do narrador em relação a Teleco se transforma em repulsa, pois ele não admite que um canguru horrendo, de pêlos ralos e aspecto desprezível, possa se afirmar homem. A raiva do narrador é agravada pelo fato de a namorada de Teleco o reconhecer como homem.

Como animal Teleco poderia ser aceito, *“... um coelho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais”*⁶³, mas a pretensão de tornar-se humano desperta a raiva e o ciúme de seu amigo. Assim como o pirotécnico Zacarias, Teleco demonstra ter consciência da sua condição de invisibilidade. Existir enquanto animal não o satisfaz, ele quer ser visível como homem e sabe que precisa realizar a metamorfose definitiva para alcançar o seu objetivo.

A maior dificuldade para Teleco é o reconhecimento do outro. Sem ser aceito não há possibilidade de ser realmente humano. O narrador acusa a mudança no comportamento de Teleco a partir do momento em que ele passa a autodenominar-se Barbosa: *“Barbosa tinha hábitos horríveis.*

⁶²Ibid., p. 22.

⁶³Ibid., p. 25

Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho."⁶⁴

Ora, os hábitos adquiridos por Teleco são humanos e isto é o que incomoda seu companheiro. Na busca de tornar-se homem, Barbosa renega o seu passado animal - embora ainda mantenha a forma de um canguru. Apaixonado por Tereza, a namorada de Barbosa, o narrador tenta convencê-la a abandonar o horrível canguru, mas ela insiste em afirmar que Barbosa é um homem.

Quando os expulsa de sua casa, o narrador admite que por mais absurdo que parecesse a afirmação de que Barbosa era um homem, "*havia uma trágica sinceridade na voz deles*".⁶⁵

Reconfortado novamente na sua indiferença, o narrador é surpreendido uma noite por um cachorro que entra pela janela dizendo ser Teleco. No limite de suas forças, Teleco realiza metamorfoses descontroladamente, passando por todas as formas animais imagináveis até que, afinal, transforma-se em humano, "*uma criança encardida, sem dentes. Morta.*"⁶⁶

A busca realizada é também a frustração máxima. Para fazer-se humano Teleco buscava na figura do canguru a aproximação com a imagem humana, entretanto, isto só foi possível através da assimilação dos vícios humanos, perdendo toda a meiguice que caracterizava o coelhinho.

Na análise estrutural dos contos maravilhosos Wladimir Propp⁶⁷ propõe 31 ações constantes a que ele chama *funções*, peculiares à efabulação dos contos maravilhosos de origem popular. Destacamos aqui cinco delas, resumidamente: aspiração (ou desígnio); viagem; obstáculos (ou

⁶⁴Ibid., p. 25.

⁶⁵Ibid., p. 26.

⁶⁶Ibid., 27.

⁶⁷PROPP, Wladimir. Morfologia do Conto. Trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veiga. 1978.

desafios); mediação auxiliar (auxiliar mágico e/ou acontecimento mágico) e conquista do objetivo. Em “Teleco...”, podemos perceber que Murilo apropriou-se da estrutura do conto maravilhoso tradicional e a submeteu às exigências da sua temática.

A apresentação do conto nos impõe a identificação imediata com Teleco. Não temos dúvida ao afirmá-lo herói da narrativa. É meigo, bondoso, preocupado em agradar o próximo como caberia a qualquer herói da narrativa maravilhosa tradicional.

Numa abordagem comparativa do conto em questão com a estrutura prevista por Propp para o conto maravilhoso teríamos que a “aspiração” ou “desígnio” - motivo nuclear no conto maravilhoso tradicional - assume este mesmo destaque em “Teleco...”, através do desejo fundamental da personagem em tornar-se humano. O primeiro gesto do coelhinho, ainda na praia, denuncia o seu desejo de identificação com o homem que olha o mar: “*Moço, me dá um cigarro?*”. Ao pedir o cigarro, o coelhinho anuncia-se como homem e continua a fazê-lo ao pedir que o desconhecido se afaste, pois ele também gostaria de ver o mar, como qualquer ser humano que vai à praia.

O segundo momento da narrativa maravilhosa tradicional seria a “viagem” empreendida pelo herói em busca da realização de seu desejo; em “Teleco...”, o coelhinho vai para a casa do moço que encontrou na praia e a partir deste deslocamento - da praia (ou da rua) para a casa - temos a mudança espacial representada, no conto maravilhoso, pela viagem.

A partir do momento em que Teleco revela a sua capacidade de metamorfosear-se em outros bichos, passamos a acompanhar a alteração no seu comportamento e também no comportamento daquele que o acolheu em sua casa. Transformado em canguru, Teleco finalmente afirma ser um homem, para espanto e indignação de seu amigo. O obstáculo para a

realização do seu desejo passa a ser o próprio amigo, que antes fora uma espécie de aliado para a existência do coelhinho.

No conto maravilhoso há sempre um desafio à realização pretendida pelo herói, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis. Neste ponto é que o herói é beneficiado por um acontecimento mágico ou auxiliado por um aliado que lhe possibilitará alcançar o seu desígnio. Em “Teleco...” percebemos a presença destes elementos subvertidos na afirmação da temática da frustração. A personagem Tereza poderia assumir o papel da mediadora entre Teleco (Barbosa) e o seu desejo de afirmar-se humano, entretanto a sua intervenção a favor de Teleco é nociva, pois acirra ainda mais o ódio do amigo.

As metamorfoses estão colocadas na mesma medida dos acontecimentos mágicos nos contos maravilhosos, afinal é através delas que Teleco pretende a transformação máxima. A função tradicional da mágica no maravilhoso puro é levar o herói até o seu desígnio, enquanto em “Teleco...” as metamorfoses o levam à forma de um canguru repulsivo, frustrando qualquer chance de ser reconhecido como homem pelo outro, o amigo.

A subversão da estrutura tradicional do conto maravilhoso se dá nos dois elementos que possibilitariam a instauração do maravilhoso no sentido de realizar os desígnios do herói. Com a metamorfose de Teleco em canguru, o conto que caminhava pelo itinerário da narrativa maravilhosa tradicional se desvia estranhamente para o universo do grotesco e da frustração.

A voz narrativa do conto ecoa como a do oponente vencedor. Ao expulsar Barbosa e Tereza de sua casa, o narrador retorna às suas ocupações insignificantes sem nenhum sentimento de remorso ou arrependimento. O retorno de Teleco, doente e delirante, é o momento em que o narrador é lançado de volta ao sentimento que o uniu ao coelhinho

antes de Tereza: *“Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando.”*⁶⁸

A frustração do desígnio de Teleço vem de forma brutal. Sua morte revela o que ele fora, uma crinaça suplicante e desamparada que buscava a identificação para aproximar-se do outro.

A relação de alteridade entre Teleco e o homem que narra a sua história pode ser explicitada na medida em que voltamos os olhos para a história deste narrador. Solitário, dono de “ridículas lembranças”, ansioso por alguma ocupação que o faça esquecer de si mesmo - selos ou metamorfoses -, o narrador não poderia aliar-se a Teleco na sua busca de humanizar-se, pois isto significaria empreender, ele também, a mesma busca. Neste sentido, ser o obstáculo do outro é o mesmo que converter-se na própria frustração.

Num conto de Julio Cortázar, “Carta a uma Senhorita em Paris”⁶⁹, encontramos, por um outro viés temático, a identificação do narrador com seus coelhinhos. De quando em quando, o homem vomita um coelhinho e é incapaz de matá-los ao “nascerem”, explica: *“... Ah, você teria de vomitar tão-somente um, pegá-lo com dois dedos e colocá-lo na mão aberta, ainda aderido a você pelo ato mesmo, pela aura inefável de sua proximidade apenas rompida.”*⁷⁰

Também neste conto a ternura inicial em relação aos coelhinhos se desfaz quando eles se tornam maiores, pois ficam desobedientes, com pêlos duros, rápidos e independentes. O narrador acaba por atirá-los pela janela e, condenado a eles como estava, atira-se em seguida: *“ Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre paralelepípedos, talvez nem*

⁶⁸RUBIÃO, 16.ed. 1993, p. 21.

⁶⁹CORTÁZAR, Julio. *Bestiário* Trad. de Remy Gorga Filho. São Paulo: Circulo do Livro, 1951, p. 17.

⁷⁰Ibid., p. 21.

os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais.”⁷¹

O aniquilamento do narrador está vinculado à morte de seus coelhinhos. Também o amigo não poderá sobreviver à frustração do desígnio de Teleco, a criança morta em seus braços.

No conto “Alfredo”⁷² encontramos mais uma vez a relação problematizada de dois irmãos. Esse recurso narrativo é uma das constantes no universo ficcional de Murilo Rubião, sendo que a relação irmã/irmão quase sempre prevê a manifestação da sexualidade. A (des)aventura afetiva e existencial entre irmãos figura nos contos: “O Lodo”, “Os Dragões”, “Petúnia”, “A Casa do Girassol Vermelho”, “O Homem do Boné Cinzento”, “Bruma”, e em “Alfredo”.

Em seus contos, Murilo estabelece a relação entre irmãos de forma a configurar “duplos”, ou seja, um irmão aparece como o reflexo do outro, no sentido em que a ação os envolve de tal forma que ao final teremos a identificação total entre ambos. Mas é preciso considerar essa identificação sob um ponto de vista particular: a relação entre as personagens não atinge o grau de fraternidade capaz de consolá-las de suas desgraças, pelo contrário, a angústia de um irmão transcende os limites da sua vida para atingir o outro; neste sentido se dá a identificação entre eles.

Parece-nos que o fato de as personagens situarem-se no contexto familiar corrobora a perspectiva muriliana de uma solidão inelutável, como acontece no conto “O Homem do Boné Cinzento”, que veremos adiante, Roderico assiste o aniquilamento de Artur sem chance de interceder por ele, restando-lhe apenas a mesma angústia que destruiu seu irmão.

⁷¹Ibid., p. 28.

⁷² RUBIÃO, 5, ed., p. 57-61.

No conto “Alfredo”, a identificação dos irmãos - no destino e nos sentimentos - não lhes possibilita superar a condição de desterrados em que vivem. Joaquim e Alfredo fugiram da planície onde viviam infelizes. O primeiro casa-se e vai morar no vale, enquanto o irmão dirige-se à serra, metamorfoseado em fera. Joaquim é infeliz no casamento, entre ele e Joaquina não há acordo: *“ambos tínhamos pontos de vista bastante definidos e irremediavelmente antagônicos.”*⁷³ A coincidência de nomes entre marido e mulher apenas ironiza o desencontro entre ambos.

Nenhum dos dois irmãos encontra a felicidade longe da planície. Quando Joaquim começa a ouvir os rumores vindos da serra, decide esperar que a fera abandone seu refúgio e dirija-se a ele, no vale. Como isto não acontece, Joaquim sobe à serra em busca do animal. Diante dele, o reconhecimento: *“Na minha frente estava o meu irmão Alfredo, que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera.”*⁷⁴ Juntos os dois relembram o passado e constataam a infelicidade que os cerca. Quando retornam ao vale são rejeitados por Joaquina e partem, ainda mais desiludidos, à procura de outros lugares - não mais a planície, o vale ou a serra.

A consciência de que nenhum espaço poderia lhes proporcionar a tranquilidade que buscam leva os irmãos a fazerem da peregrinação a certeza de que jamais se acomodarão consigo mesmos e com o mundo: *“De novo, teria que peregrinar por terras estranhas. Atravessaria outras cordilheiras, azuis como todas elas. Alcançaria vales e planícies, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. E agora sem a esperança de um paradeiro. Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto.”*⁷⁵

⁷³ Ibid., p. 58.

⁷⁴ Ibid., p. 59.

⁷⁵ Ibid., p. 61.

Nas metamorfoses de Alfredo encontramos o contraponto de Teleco. Enquanto este tudo faz para tornar-se homem, visível aos outros, aquele sofre o processo inverso, pois suas metamorfoses manifestam o desejo de afastamento dos homens. Alfredo quer assumir a sua invisibilidade existencial na forma do seu corpo, quer livrar-se da condição humana na qual só experimenta desalento e dor.

Albert Camus caracteriza o homem absurdo a partir da tomada de consciência do absurdo do mundo, fazendo crer que a consciência do homem em relação ao seu destino é a sua única liberdade:

O homem absurdo entrevê, assim, um universo ardente e gélido, transparente e limitado, em que nada é possível, mas tudo já se deu, depois do que vem o desmoronamento e o nada. Ele pode, então, decidir aceitar sua vida em semelhante universo e dele retirar suas forças, sua recusa à espera e o testemunho obstinado de uma vida sem consolação.⁷⁶

Vimos, então, que o sentimento da absurdidade é a superação do homem sobre a sua humanidade. Não se importar com o seu destino no mundo é aceitar o absurdo sem consolação. O homem absurdo não está em busca da felicidade porque não acredita nela. Mas diferentemente do homem absurdo, o herói muriliano atinge outras dimensões do trágico, onde não há lugar para o orgulho e o heroísmo da absurdidade.

Joaquim distancia-se dessa concepção de absurdidade pois vincula a sua infelicidade e mal-estar ao espaço que o circunda: era infeliz na planície, então foi para o vale. Da mesma maneira Alfredo credita o seu sofrimento à forma que ele existe no mundo e procura transformar-se em outra coisa que possa libertá-lo da dor: primeiro porco, depois nuvem, verbo e dromedário. Para Joaquim e Alfredo não há chance de superação, pois embora

⁷⁶ CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. 3. Ed. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. P. 76.

reconheçam a impossibilidade de viverem felizes, nenhum dos dois consegue aceitar o absurdo do mundo. Aí decorre o sofrimento.

O conto “Os Dragões”, do livro **O Pirotécnico Zacarias**, mantém uma relação de similitude com o conto “Teleco, o Coelhoinho”. Excetuando-se a capacidade das metamorfoses e o fato de não se encontrarem sós na condição de diferentes, os dragões em muito se assemelham ao coelho Teleco. Chegam à cidade dos homens causando vários constrangimentos, pois ninguém sabe que destino lhes dar. Torná-los humanos e iguais através da pia batismal e educação moral?

O contato humano acaba por dizimá-los quase completamente. Os que sobram preferem a humanização através de caminhos pouco aconselháveis aos próprios homens. Entregam-se à bebida e à baderna. Um deles, Odorico, especialmente interessado em mulheres, segue os passos de Teleco e passa a viver com uma mulher, antes casada com um humano. Ainda como Teleco, a relação amorosa com uma mulher lança-o na desgraça dos homens: é assassinado pelo marido de sua companheira.

O narrador do conto “Os Dragões” assume, de forma mais condescendente, o mesmo papel que coubera ao amigo em “Teleco, o Coelhoinho”: *“O exercício continuado do magistério e a ausência de filhos contribuíram para que eu lhes dispensasse uma assistência paternal. Do mesmo modo, certa candura que fluía dos seus olhos obrigava-me a relevar faltas que não perdoaria a outros discípulos.”*⁷⁷

João, o único dragão sobrevivente, redime-se do vício da bebida, revelando-se ameno no trato e muito amigo de crianças. Entretanto, a degradação vem para ele na forma da vaidade: *“Alimentava ainda a pretensão de se eleger prefeito municipal.”*⁷⁸ A passagem de um circo pela

⁷⁷RUBIÃO, 16. ed. 1993, p. ? .

⁷⁸Ibid., p. ? .

cidade frustra o projeto de ascensão política de João, pois o fascínio de uma das trapezistas fala mais alto e ele abandona a cidade para acompanhá-la no circo.

Uma vez no circo, todos na cidade acreditaram que João entregara-se novamente à bebida e se iniciara em jogos de cartas. Depois deste episódio, muitos outros dragões passam pelas estradas próximas, mas nenhum deles atende aos apelos do professor e seus alunos para que permaneçam entre eles.

Aos dragões é reservado o mesmo destino de Teleco/Barbosa, o coelho/canguru que queria ser humano. Na condição de diferentes, é preciso que assimilem o "*modus vivendi*" dos humanos, mesmo que isto inclua a degradação pelas várias vias oferecidas ao homem. Como nenhuma relação de amizade, amor ou sexo pode torná-los aceitos entre os homens na forma em que eles permanecem - canguru ou dragões - , resta a aproximação a partir dos vícios e atitudes, num arremedo grotesco de humanidade.

Destacadas as semelhanças na construção das personagens nos contos mencionados, podemos, entretanto, estabelecer duas diferenças básicas na postura assumida pelas mesmas. Teleco explicita, já no início do conto, a sua determinação em tornar-se humano e é agente desta busca até o fim, através das metamorfoses. Sofre a força dos obstáculos que o impedem de realizar o seu desígnio e sucumbe diante deles, mas deseja tornar-se humano e neste sentido caminha até transformar-se - pungentemente - na forma de uma criança morta. Os dragões, por outro lado, não manifestam em nenhum momento o desejo de fazerem-se humanos; apenas se submetem às deliberações daqueles que os querem "humanizados" para aplacar o escândalo de existirem enquanto dragões. A impossibilidade, em ambos os casos, está na intolerância com que são vistos.

O desejo de integração demonstrado por Teleco o aproxima também de Pererico, protagonista do conto “A Fila”. A tentativa de lutar contra um mundo dominado por forças fora de seu controle transforma a esperança inicial em frustração máxima, ainda mais cruel porque se contrapõe à inconsciência da personagem em relação ao destino de fracasso determinado desde sempre para ela.

Os dragões, por rejeitarem o papel de agentes na busca de humanização, parecem donos de uma relativa consciência sobre o seu destino entre os homens. Entretanto, como outras personagens de Murilo que também demonstram ter consciência da impossibilidade de superação da condição em que vivem, isto não modifica a tragicidade do enredo. O único desfecho diferente da morte para os dragões é o destino de errar sem rumo, fugindo dos homens e de suas “intenções humanizadoras”.

1.2. A INVISIBILIDADE COMPARTILHADA

No mesmo caminho trilhado pelos heróis invisíveis temos as personagens do conto “Bruma”⁷⁹. São elas: o narrador-protagonista Godô(fredo), seu irmão Og e Bruma. Jorge Schwartz utiliza esse conto em especial para demonstrar como se confirma a sua metáfora do uroboro a partir do caráter de reversibilidade presente em todo o conto, desde as ações até o nível da própria escritura⁸⁰.

No nível da escrita Schwartz reconhece o primeiro caráter reversível das personagens na forma como seus nomes se apresentam: OG/GOdô e a própria Bruma, que no início do conto sugere um relacionamento afetivo com Og, revelando-se sua irmã adotiva, cujo nome original é Dora. Godô, o narrador-protagonista, deseja ocupar o lugar de Og no afeto de Bruma e para tanto procura livrar-se do irmão encaminhando-o a um tratamento psiquiátrico. Godô credita a loucura de Og à visão de astros policrômicos constantemente narrada por ele.

A ação sofre a inversão máxima quando Godô chega ao consultório do Dr. Sacavém acusando o irmão de demente. O médico acaba endossando o pensamento de Og a respeito dos astros policrômicos e diagnostica a loucura de Godô. Depois disso Godô foge do consultório do Dr. Sacavém e a narrativa dilui-se no caos em que se encontra o narrador-protagonista, que perde totalmente a capacidade de emitir juízos -considerados, até certa altura da narrativa, sólidos e objetivos.

O final da narrativa reforça a possibilidade permutativa das ações dos heróis. Godô passa também a experimentar a visão dos astros policrômicos,

⁷⁹ RUBIÃO, 5. ed., 1993, p. 38.

⁸⁰ Schhwartz, 1981, p. 25-28.

incorporando assim a percepção do mundo de seu irmão. Dessa forma o que estava previsto no nível da escritura se confirma a partir da ação das personagens; ambos - Og e Godô - tornam-se, do ponto de vista dos traços distintivos, uma única personagem.

Com essa análise Schwartz quer estabelecer a característica básica do homem/uroboro, cujas extremidades (cabeça e cauda) tornam-se limites ilusórios e perdem a função em seu movimento circular. O herói-uroboro não trilha um caminho em que esteja previsto começo e fim, a sua condenação é o eterno círculo. Vimos isso na saga de Godô: a partir do momento em que ele foge do consultório do Dr. Sacavém não encontra mais Og e Bruma e quando tenta retornar ao consultório verifica que o prédio desapareceu, os transeuntes informam que tal edifício nunca existiu. O passado da narrativa perde a legitimidade e o narrador-protagonista não pode recorrer a ele para explicar o momento que vive.

Para nós, o reconhecimento das personagens como seres invisíveis se dá na mesma direção em que o uroboro é identificado. A intenção de livrar-se de Og estabelece, de início, a posição de Godô na narrativa: ele não vê o irmão. A invisibilidade de Og anuncia-se primeiramente pelo fato de que os astros policrômicos, diretamente associados a ele, não são visíveis aos outros, exceto para Bruma/Dora, que se esforça por compartilhar suas visões.

O afeto que Bruma dedica a Og funciona de maneira contraditória no destino do herói, pois ao mesmo tempo em que o testemunho da irmã adotiva endossa os seus relatos sobre a visão dos astros policrômicos é essa mesma atenção especial que desperta o ódio de Godô, desencadeando o seu desejo de livrar-se do irmão. A invisibilidade de Og e, posteriormente, a de Godô, já está configurada metaforicamente no título do conto, “Bruma”, que significa falta de nitidez, de clareza, e num extremo, incapacidade de ver. O

fato de a personagem feminina do conto chamar-se Bruma e funcionar como o elemento complicador entre os irmãos reforça a leitura metafórica do título.

Na busca de consumir a invisibilidade do irmão e ocupar o seu lugar no afeto de Bruma, Godô vive a situação invertida, em que ele é lançado no processo de invisibilização que queria impor a Og. O Dr. Sacavém devolve a Og o fator capaz de garantir-lhe a visibilidade, ou seja, a sanidade mental, e nega a Godô o status de lucidez do qual ele desfrutava até então.

Vivendo a experiência da invisibilidade, Godô adentra o mundo de Og e passa a ter as mesmas visões do irmão. Também nesse conto é possível falar do desencontro do herói invisível consigo mesmo e com o espaço que ocupa no mundo: Og distancia-se dos homens através da visão exclusiva dos astros policrômicos, essa visão também funciona como o elemento modificador do espaço - Og vive num mundo modificado pelo maravilhoso; Godô transforma-se, no final do conto, na representação da invisibilidade anunciada através de Og. Em Godô a invisibilidade sofre um processo de radicalização, uma vez que até mesmo no plano da narrativa percebemos que a personagem se perdeu de si mesma, dos outros e até do passado que garantira, até ali, a explicação do seu presente.

No conto “O Lodo”⁸¹, a trama central gira em torno de um tratamento psicanalítico interrompido pelo protagonista. O médico atesta que o seu inconsciente “*é puro lodo*”, no entanto Galateu se nega a continuar o tratamento. Daí em diante ele se vê envolvido pelo assédio do Dr. Pink, o psicanalista, e passa a duvidar da aparente tranquilidade que desfrutara até ali: “*Voltou-se para o passado e lhe veio a dúvida se não estaria condenado muito antes de procurar o médico.*”⁸²

⁸¹ RUBIÃO, 4.ed., 1988. P. 80.

⁸² Ibid., p. 85.

O papel do médico nos contos “Bruma” e “O Lodo” é bastante similar, pois é a partir da sua intervenção que os protagonistas vêem o seu mundo deslocado. Vimos que Godô perde o poder de emitir juízos e não domina mais o tempo e o espaço da sua vida - e da narrativa - depois do diagnóstico do psiquiatra; da mesma maneira Galateu passa a vivenciar fisicamente “*as desordens mentais*” diagnosticadas pelo Dr. Pink, fazendo com que mazelas do passado venham interferir na sua vida aparentemente normal.

Até esse momento da narrativa, o único indício de anormalidade demonstrado por Galateu é a sua sexualidade exacerbada. O diagnóstico do Dr. Pink (inconsciente transformado em lodo), no entanto, confirma-se com a chegada da irmã de Galateu, Epsila, acompanhada de uma criança deficiente mental. Neste momento da narrativa já temos dados suficientes para desvendar o passado que começara a atormentar o protagonista: a criança anormal era o resultado da relação incestuosa de Galateu com a irmã. O incesto, apenas insinuado em “Bruma”, torna-se aqui, tema fulcral do conto.

O lodo que começara a pulsar dentro de Galateu começa a exteriorizar-se através das feridas, confirmando implacavelmente o diagnóstico do psicanalista. A metáfora do lodo interior radicaliza-se na medida em que se torna literalmente a experiência real da enfermidade de Galateu. O inconsciente comprometido contamina o seu corpo físico e o castigo completa-se com o interesse da irmã e do médico em analisar o produto do seu inconsciente doentio.

O conto “A Armadilha” metaforiza a divisão do homem em duplos inconciliáveis. O conto inicia-se - fato raro na obra muriliana - como se fosse uma narrativa de suspense. Alexandre Saldanha Ribeiro está indo a um encontro muito importante. A atitude resoluta da personagem e a descrição

do espaço da ação preparam o leitor para um “acontecimento”, bem ao gosto de Edgar Allan Poe, criando uma tensão à qual vinculam-se todos os elementos da narrativa.

Alexandre sobe pelas escadas de um prédio e encontra no décimo pavimento um velho à sua espera, que lhe aponta um revólver. A partir daqui rompe-se a causalidade característica da narrativa de suspense e vários detalhes inverossímeis começam a penetrar a ação, frustrando a expectativa criada na primeira parte do conto, não se trata de uma espécie de duelo ou luta. Apesar de o velho estar armado, Alexandre não é assassinado, pois a arma fora descarregada no teto da sala. Entretanto, a intenção do velho é manter Alexandre preso naquele espaço asfixiante; não sabemos a razão, mas parece haver entre os dois um acordo tácito para não revelar a razão do encontro e tampouco o motivo da prisão de Alexandre.

A proposta inicial de vingança do velho contra Alexandre por morte imediata (sugerida pela apresentação do revólver) esvazia-se, pois a arma está descarregada e também porque o velho não ocupa um lugar privilegiado em relação a Alexandre: ele também permanecerá preso no décimo andar do prédio deserto.

A cumplicidade existente entre as duas personagens quanto às lembranças comuns (“*Um silêncio pesado separava-os e ambos volveram para certas reminiscências que, mesmo contra a vontade deles, sempre os ligariam.*”) e a noção de que o encontro dos dois converteu-se numa permanência infinita leva-nos a afirmar a metáfora do duplo, em que a espera e o encontro assumem o simbolismo da trágica convivência do homem consigo mesmo.

No caso do conto “A Armadilha”, o estranhamento do texto não se dá a partir da instalação do maravilhoso ou do sobrenatural. Aqui o elemento estranho (invariante na obra de Murilo) é a aceitação de uma lógica diferente

dentro da narrativa, uma lógica absurda que estabelece a verossimilhança de fatos considerados bizarros e absurdos na lógica realista tradicional.

1.3. A HIPÉRBOLE COMO CONTRAPONTO DO INVISÍVEL

No conto “A Fila”, percebemos como as dimensões monstruosas da fila enfrentada por Pererico determinam o seu destino de invisibilidade insuperável. Esse é apenas um dos contos de Murilo em que a hipérbole aparece como recurso imagético capaz de destacar, por contraste, a terrível invisibilidade ou não-existência a que está condenado o herói muriliano.

Os contos “O Edifício”, “Bárbara” e “Aglaia” - os dois primeiros do livro **O Pirotécnico Zacarias** e o terceiro do livro **O Convidado** - trazem, de formas diferentes, imagens hiperbólicas que lançam o herói no desespero total da sua impotência e insignificância diante do mundo.

O protagonista do conto “O Edifício”, João Gaspar, personifica a impossibilidade de solucionar uma situação problematizadora e destaca ainda a certeza de que tais situações rejeitam qualquer possibilidade de controle.

Ao iniciar o projeto da construção do “maior arranha-céu de que se tem notícia”, João Gaspar vê-se diante de uma circunstância hiperbólica que foge a qualquer explicação lógica: *“Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares.”*⁸³ (grifo nosso).

Mesmo diante das instruções misteriosas do Conselho Superior da Fundação, o engenheiro mantém-se confiante na sua capacidade de levar adiante o projeto. Entretanto, no momento em que ouve as minuciosas instruções dos conselheiros, João Gaspar começa a demonstrar a sua condição de estranho àquela realidade em que está entrando.

⁸³Ibid., p. 35.

Ao notarem a sua pretensa confiança, os conselheiros o advertem da grandiosidade do projeto: *“Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos, constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último.”*⁸⁴

Antes de iniciar o seu trabalho, João Gaspar já está condenado - pela voz dos conselheiros - ao malogro, ao insucesso. Entretanto, essas mesmas recomendações apontam uma suposta possibilidade de êxito: se João Gaspar conseguir transpor a construção do octingentésimo andar sem deixar que se instale a confusão prevista na profecia, poderá, então, concluir a construção.

A profecia comunicada a João Gaspar revela-se enganosa. Ao concluir a construção do octingentésimo andar, o engenheiro julga ter superado a lenda da confusão que atingiria os envolvidos no projeto a partir deste andar. Paradoxalmente, no entanto, a vitória de João Gaspar acaba por reafirmar a lenda de que ao atingir o referido andar, uma “irremovível confusão” se instalaria.

Na verdade, João Gaspar esperava que a confusão viesse na forma de brigas e desentendimentos entre os operários, como anunciara o Conselho. Superada esta ameaça, o engenheiro é surpreendido pelo deslocamento do sentido da profecia: a “confusão” anunciada se concretiza a partir do crescimento incontrolável do edifício. O engenheiro não pode invalidar o poder da lenda e os operários passam a trabalhar frenética e absurdamente, à revelia das ordens de João Gaspar.

O sentido do próprio trabalho subverte-se para o protagonista. Se antes de atingir o octingentésimo andar, o engenheiro instigava os operários a trabalharem harmoniosamente a fim de superar a profecia, após a suposta

⁸⁴Ibid., p. 37.

superação do perigo, João Gaspar passa a exortar seus operários a abandonarem a obra.

Seus discursos de esvaziam de significado, pois os operários não atendem às suas ordens e continuam a trabalhar. Mesmo a fala do engenheiro, enquanto elabora seus discursos pedindo o abandono do trabalho, assume o papel de instigar os trabalhadores a continuarem a construção do prédio: *“A princípio, os empregados se desculpavam, constrangidos por não ouvirem atentamente as suas palavras. Com o passar dos anos, habituaram-se a elas e as consideravam peça importante nas recomendações recebidas pelo engenheiro-chefe antes da dissolução do Conselho.”*⁸⁵

Embora o conteúdo dos seus discursos tenha adquirido um significado contrário àquele de antes do octingentésimo andar, o efeito junto aos operários continua sendo o mesmo: eles continuam a trabalhar laboriosamente e em harmonia produtiva. As palavras do engenheiro não convencem ninguém, entretanto sua retórica tem efeito encantatório sobre os operários; persuade-os a fazerem o que as palavras não dizem. Talvez por isso os operários as considerem peça importante nas recomendações recebidas. Estranho é que o engenheiro-chefe responsável por aquelas recomendações seja o mesmo que agora não consegue fazê-los perceber o novo significado de suas palavras.

A continuação do edifício perde completamente o sentido para João Gaspar e por isso ele não entende como os operários continuam o trabalho. As dimensões hiperbólicas da construção estarrecem o engenheiro e fazem com que ele esqueça que, tampouco no princípio do trabalho, soube qual o sentido da construção. No começo, as finalidades de construir o maior arranha-céu do mundo não interessavam a João Gaspar. Entretanto, o

⁸⁵Ibid., p. 41.

crescimento desmesurado torna-o consciente de que ele não é parte do projeto; traz de volta a voz dos conselheiros que profetizaram o seu fracasso.

Não há comunicação possível entre João Gaspar e os operários obcecados pelo trabalho. Da mesma forma que não houve comunicação com os conselheiros, pois eles também estavam condenados a uma profecia muito maior e mais antiga do que o próprio Conselho.

A hiperbolização das dimensões do arranha-céu passa a ser a representação do poder máximo da profecia, cuja realização lança o Conselho e os operários na absurdidade de uma ação destituída de sentido. João Gaspar, consciente da monstruosidade do edifício, defronta-se definitivamente com a sua condição de desconsiderado, impotente, invisível diante de uma realidade que não é possível conhecer, entender ou, menos ainda, controlar.

No conto “Bárbara”, a hiperbolização atinge a figura feminina e, como já vimos em outros contos do autor, transforma a mulher na representação do fracasso masculino. A personagem Bárbara assume o papel de algoz e vítima na relação com o marido. No início do conto, o marido - narrador em primeira pessoa - anuncia que “*Bárbara gostava somente de pedir*”; ora, quem pede traz uma necessidade que quer satisfazer. A insatisfação mútua é, a um só tempo, o que mantém o casal ligado um ao outro e também o que os separa irremediavelmente.

Bárbara é insaciável no sentido em que seu objeto de desejo é constantemente deslocado, criando uma cadeia de substituições infinita; o marido precisa satisfazê-la, pois só poderá afirmar-se enquanto homem e marido se puder suprir o desejo da esposa. O fato de Bárbara engordar de forma desmedida não significa que tem os desejos satisfeitos. Pelo contrário,

aumentar o tamanho do corpo significa superdimensionar o vazio a ser preenchido por algo impossível de se alcançar.

Há um momento da narrativa em que o marido confessa que só agora, depois de casado com Bárbara, percebe que nunca passaram de simples companheiros. Essa confissão nos dá a idéia do estranhamento existente entre o casal. Sem nunca ter compreendido ou se aproximado verdadeiramente de Bárbara, o marido busca desesperadamente satisfazer-lhe os desejos absurdos, na vã tentativa de superar a insatisfação de ambos no casamento.

Na relação condenada ao malogro do desejo, a chegada de um filho é apenas mais uma oportunidade para Bárbara demonstrar o egoísmo e a insensibilidade que nascem da sua insatisfação: “... *indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite.*”⁸⁶

As imagens de fartura e saciedade relacionadas a Barbara assumem o significado contrário. O fato de estar gorda apenas anuncia a sua realidade de insatisfação transcendente ao físico e seus seios volumosos, plenos de alimento maternal, não cumprem o seu papel junto ao filho, apenas reforçam a idéia de frustração contida no seu tamanho descomunal.

O penúltimo pedido de Bárbara reforça a idéia de que seus desejos são a manifestação do desamor entre o casal. Ela pede um navio. Mesmo obcecado pela mulher, percebemos que o marido permanece em terra enquanto Bárbara instala-se no navio. A separação física dos dois não rompe definitivamente o elo entre eles, mas simboliza o distanciamento renunciado pela constante insatisfação de ambos.

⁸⁶Ibid., p. 31.

Bárbara faz mais um pedido: quer a estrela que aparece ao lado da lua. Este último desejo lançará o marido à distância desejada, pois ele vai em busca da estrela.

A noção de distância que nos assalta a partir deste último desejo permanece em suspenso, pois o conto termina antes de a estrela ser entregue a Bárbara. Entretanto, percebemos que, longe de revelar um ato de amor heróico, a decisão de buscar a estrela aproxima-se mais do gesto trágico de quem assume um destino irrevogável.

Temos motivos para acreditar que o marido não voltará de distância tão grande, pois ele sabe que os pedidos de Bárbara são apenas simulacros de um desejo que ele não poderá jamais satisfazer. Ir ao céu em busca de uma estrela pode parecer uma excelente oportunidade de libertação. Neste conto tornar-se invisível para o outro pode significar fazer-se visível para si mesmo.

Em “Aglaia”, a tematização do desencontro amoroso atinge um ápice de crueldade capaz de perturbar pessoalmente o leitor. O conto inicia com o que podemos chamar de castigo final para uma série de atos altamente condenáveis. Após receber um envelope na portaria do hotel em que está hospedado, Colebra sobe ao seu quarto para continuar a farra com a mulher que o acompanha. Bêbado, é abandonado pela companheira ocasional e seu quarto é invadido por dezenas de crianças monstruosas que vão se acumulando sobre seu corpo, tomando todo o quarto.

A narrativa inicia-se com esse desfecho e conhecemos a trama em *flashback*, já sabendo do trágico desenlace. Como no conto “Bárbara”, a hiperbolização acontece na figura da mulher, Aglaia. Quando se casam, Colebra e Aglaia concordam em não ter filhos, a idéia de uma prole repugna a ambos. Entretanto, após um primeiro aborto, o processo de fecundação em

Aglaia torna-se autônomo e ela passa a engravidar seguidamente, a despeito dos contraceptivos e até sem ter contato sexual com o marido.

Multiplicam-se os filhos assustadoramente e a fertilidade hiperbólica de Aglaia revela-se diretamente proporcional à esterilidade da relação com o marido. Sabemos, já no início do conto, que a Colebra só interessava o dinheiro de Aglaia e a esta, interessava tão somente o sexo e as festas orgíacas que os filhos vieram interromper.

Afirmando a idéia de que os filhos são a benção divina do verdadeiro amor, Murilo Rubião os converte em castigo e maldição para as personagens que buscam apenas usufruir os prazeres sexuais, sem sentimento amoroso ou intenção reprodutiva.

O desfecho brutal do conto aparece sem elo preciso com o momento da saída de Colebra da casa matrimonial. Mas, se levarmos em consideração o último bloco da narrativa, poderemos estabelecer uma sequência de fatores capaz de esclarecer um pouco mais o trágico desfecho.

Quando nascem as primeiras filhas de olhos de vidro "*Colebra ficou confuso e uma dúvida, que nunca lhe ocorrera, perturbou-o, apressando sua decisão de aceitar o desquite sugerido pela esposa.*"⁸⁷ Até aqui, Colebra aceitara com estranheza mas sem grande sobressalto a fertilidade monstruosa de Aglaia; os filhos sempre parecidos com ele garantiam, paradoxalmente, um estatuto de normalidade para o fenômeno. No entanto, o nascimento das filhas de olhos de vidro precipitam o estranhamento que lhe traz uma dúvida inominável, não revelada nem a si próprio.

Durante todo o bloco que descreve a saída de Colebra da casa, ele está tomado por esta dúvida não declarada. Indecisão e incerteza parecem tomar conta do seu espírito. Mas Colebra está certo de querer sair, portanto não é a respeito disto que está em dúvida. A sua incerteza concentra-se no

⁸⁷RUBIÃO, 4. ed., 1988, p. 79.

fato de que, pela primeira vez, a fertilidade de Aglaia se apresenta como algo desligado dele. Nasceram filhas - até então eram só meninos - diferentes de Colebra e com olhos de vidro.

A dúvida de Colebra está relacionada ao aparecimento das meninas. Estas estão identificadas com a mãe a partir de um recurso narrativo bastante sutil. Aglaia, do grego *aglaia* significa brilho, beleza, adorno; orgulho, vaidade; triunfo, gozo⁸⁸. A relação possível dos primeiros significados com o fato de as filhas possuírem olhos de vidro pode ser intensificada numa imagem presente nas noites do casal, logo após o casamento: "*Vidros e espelhos, tinham de sugar sofregamente o que a noite lhes oferecia.*"⁸⁹

Cegos como estavam pelo interesse exclusivo em um desejo pessoal, Colebra e Aglaia estão inteiramente identificados com os elementos - vidros e espelhos - capazes de refletir suas vidas de forma fantasmagórica. A imagem dos olhos de vidro de suas filhas parece remeter Colebra à lembrança da sua própria cegueira. As meninas podem refletir o que vêm em seus olhos vítreos, mas herdaram a cegueira dos pais, perpetuando a invisibilidade deles e a sua própria. Mesmo abandonando a casa, a dúvida acompanha Colebra na forma de um sobressalto de quem está fugindo de algo que só agora se anuncia em todo o seu horror.

A idéia da fuga se confirma através da perseguição consumada: os meninos que invadem o quarto de Colebra são seus filhos que, numa espécie de cobrança tardia, acercam-se dele para lembrá-lo de sua condição de pai. As meninas de olhos de vidro talvez tenham ficado com Aglaia, com certeza mais identificada com elas do que com os meninos.

⁸⁸ ISIDRO PEREIRA, S. J. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, 1969.

⁸⁹Ibid., p. 75.

1.4. A INVISIBILIDADE ANUNCIADA

Na busca de verificar o destino de invisibilidade a que estão condenadas as personagens murilianas, cabe destacar alguns textos em que o motivo do invisível aparece explicitamente, em perfeito acordo com a temática recorrente do autor. São eles “O Homem do Boné Cinzento”, “D. José não Era”, “A Lua” e “Os Comensais” - os três primeiros contos estão no livro **A Casa do Girassol Vermelho** e o último está no livro **O Convidado**.

“O Homem do Boné Cinzento” pode ser considerado como um texto chave na anunciação da invisibilidade das personagens murilianas. Aqui a temática da invisibilidade está explicitamente colocada e abre a leitura do conto para um plano mais vasto, em que podemos perceber um sistema de relações conexas, uma quantidade de noções e idéias que poderão nos remeter a outros contos do autor, presas sempre da mesma temática.

Neste conto temos a oportunidade de acompanhar o processo pelo qual as personagens vão sendo tomadas por uma invisibilidade inapelável. A partir do momento em que anuncia-se a chegada do misterioso vizinho, começa o sortilégio de Artur. Antes disso, já conhecemos a condição de solidão e desconforto que aguarda o novo vizinho: *“Além de ser demasiado grande para uma só pessoa, a casa estava caindo aos pedaços”*.⁹⁰

Artur estabelece uma relação trágica entre o vizinho do boné cinzento e as imagens que tomam conta do céu: *“Esse homem trouxe os quadradinhos, mas não tardará a desaparecer.”*⁹¹ O fato de os quadradinhos brancos e cinzentos do boné do homem estarem espalhados

⁹⁰RUBIÃO, 5.ed., 1993, p. 17.

⁹¹Ibid., p. 18.

pelo céu estendem a profecia de Artur a todos aqueles que permanecem debaixo deste céu.

A descrição do vizinho recém chegado faz pensar em uma história de sofrimento recente: olhos fundos, corpo esquelético, com a única companhia de um cão perdigueiro. A presença do homem do boné cinzento presentifica a sua história de dor e solidão. No entanto, esta história só parece sensibilizar a Artur, que se vê obcecado pelos mínimos movimentos na velha casa.

Em certo momento da sua observação, Artur percebe a chegada de uma jovem e bela mulher à casa do vizinho solteirão. Contrariando a expectativa de que sua presença poderia se converter em um único elemento de normalidade para a situação, a moça desaparece durante todo o tempo em que permanece na casa.

Artur indaga-se sobre o seu estranho desaparecimento: “*Curioso, o homem se define e é a mulher que desaparece!*”⁹² Esse comentário aparentemente banal acaba por sintetizar a aventura amorosa dos seres murilianos. A figura feminina, longe de representar o refrigério da alma ou qualquer forma de esperança, apenas reproduz de forma ainda mais trágica o destino do herói invisível.

Cumprindo a profecia de Artur, o homem do boné cinzento vai ficando transparente e a partir dele, inicia-se uma cadeia que atinge Artur e em seguida Roderico, seu irmão. Quando Roderico percebe que também Artur principia a emagrecer, ele próprio já está tomado pela ansiedade em relação ao destino de Anatólio, o homem do boné cinzento. A ansiedade caracteriza o início do processo de desaparecimento, pois vem como o primeiro sintoma de quem se percebe, de repente, só e sem possibilidade de comunicação com o outro.

⁹²Ibid., p. 20.

O homem do boné cinzento torna-se transparente e consome-se através do fogo que expele de sua própria garganta. Neste momento Artur exige o reconhecimento da sua profecia cumprida: “*Não falei! Não falei!*”⁹³ Ao desaparecimento de Anatólio sucede-se o de Artur, transformado numa bolinha negra.

Desde a chegada do homem do boné cinzento, percebemos a insistência de Artur em vê-lo. Somente a ele parece interessar o espetáculo dos quadradinhos brancos e cinzas, uma vez por dia, sempre às cinco horas da tarde. Nestes curtos intervalos de tempo, Anatólio fazia-se visível para Artur, o único interessado nele, sem, contudo, retribuir o interesse: “*O tempo restante conservava-se invisível*”⁹⁴.

A obsessão de Artur se dá através do olhar, a sua busca incessante é, em última análise, estar em contato visual com o homem do boné cinzento: “*Quando os seus olhos o divisavam, abandonava-se a uma alegria despropositada.*”⁹⁵ Mesmo sem ir além do contato visual, o interesse de Artur por Anatólio converte-se em subversão da invisibilidade deste, pois vê-lo implica num reconhecimento de existência. No entanto, esse olhar não tem o poder de estabelecer uma relação comunicativa entre ambos ou mesmo significar um interesse solidário, pois quando Anatólio finalmente desaparece Artur fica exultante por saber que a sua profecia esta correta.

No estudo das metamorfoses do olhar, Gerd A. Bornheim⁹⁶ indica um breve itinerário da história do *ver* na cultura ocidental. Em determinado momento, o ensaísta lembra o Sartre propriamente existencialista, para quem

⁹³Ibid., p. 22.

⁹⁴Ibid., p. 18.

⁹⁵Ibid., p. 18

⁹⁶ BORNHEIM, Gerd A. “As Metamorfoses do Olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. 4. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. P. 89-93.

O ser confunde-se agora simplesmente com o objeto, e o nada apresenta-se como fundamento da consciência, ou seja, do sujeito. (...) a relação de objeto com objeto não se pode verificar, e não menos inviável revela-se de sujeito com sujeito: seria pretender ligar o nada ao nada, o que é absurdo. Mas o absurdo continua presente na única modalidade possível de relação: a que acontece entre sujeito e objeto. E o absurdo se constata privilegiadamente na relação intersubjetiva, já que ela só chega a estabelecer-se enquanto redutível à relação sujeito-objeto. (...) A essência do olhar não consegue ir além do conflito, porquanto transforma o outro necessariamente em objeto - ainda que o revide seja possível, e o olhar mais forte do outro inverta a relação e me transforme em objeto.⁹⁷

A relação que se estabelece entre Artur e Anatólio está reduzida ao que prevê o existencialismo de Sartre: Artur vê Anatólio, mas o seu olhar é reificador, no sentido em que não possibilita uma relação intersubjetiva entre eles. Em nenhum momento se observa qualquer contato humanizador entre os dois protagonistas.

O conflito preconizado pelo olhar redutível de Artur inicia-se quando este passa a sofrer o mesmo processo de invisibilização sofrido por Anatólio: enquanto o homem do boné cinzento desaparece, Artur diminui até a dimensão de uma bolinha negra a rolar nas mãos do irmão. Parece-nos que o processo idêntico de reificação a partir do olhar sofrido por Artur não nasce do olhar de Anatólio, pois este não toma conhecimento de Artur, por outro lado, durante todo o tempo, Roderico observa os desvarios de Artur e não consegue entender. Nesta cadeia de olhares redutíveis, incluímos Roderico como a outra ponta que reduz o irmão à mesma condição de Anatólio.

Além de não interromper o processo de invisibilidade sofrido por Anatólio, Artur é “contaminado” e começa a emagrecer, exatamente como acontecera ao homem do boné cinzento no início do processo. A profecia de

⁹⁷ BORNHEIM, o.c. p. 92.

Artur, enquanto compreensão do destino de Anatólio, não teve o alcance de prever o que aconteceria com ele próprio.

A respeito de Roderico, somos levados a crer que, a qualquer momento, vítima de um olhar reificador, passará pelo mesmo processo experimentado pelo seu irmão. Também entre os irmãos não foi possível uma relação capaz de superar a reificação simbolizada pelo destino de amargura e solidão de Anatólio.

Em um de seus contos mais curtos, “D. José não Era”, Murilo Rubião estabelece um diálogo intranarrativo para nos apresentar a personagem de D. José. A desconstrução da personagem se dá pelo fato de as informações sobre D. José estarem profundamente desencontradas.

Temos duas versões paralelas: a primeira afirma a personagem como alguém cruel e capaz de um ódio profundo pela mulher e filhos. Entretanto, temos uma voz narrativa contrapondo-se a essa versão, no sentido de revelar a verdadeira índole de D. José: amorosa, sonhadora, suscetível à rejeição pública.

O suicídio de D. José, sendo verdadeiro, parece corroborar a versão de que ele realmente era uma pessoa boa, injustiçada pela incompreensão popular. Entretanto, a aceitação desta versão, oficializada pela estátua em homenagem póstuma a D. José, revela o mecanismo da instauração da mentira e passamos a duvidar da voz narrativa que se contrapunha à indignação pública com D. José. Como a voz narrativa parece situar-se no futuro do tempo do enunciado, passamos a crer que esta voz está contaminada pela redenção oficial de D. José.

A partir disso a expressão “derradeira mentira”, no final do conto, nos lança na dúvida absoluta sobre D. José. Não sabemos se a última mentira encerra o rol de mentiras populares sobre D. José ou se fecha o ciclo de

explicações mentirosas dadas pela voz narrativa que dialoga com as afirmações populares.

Sobra apenas o nome de D. José: Danilo José Rodrigues; sendo D. apenas a abreviação de Danilo e não tratamento respeitoso como poderia ter se acreditado no decorrer do conto.

O que torna a personagem inapreensível - invisível portanto - é o fato de as duas versões sobre ela se cruzarem, causando a desconstrução da identidade autêntica de D. José. Qualquer afirmação sobre Danilo José Rodrigues é potencialmente mentirosa. Portanto, D. José não era.

O conto “A Lua”, que segundo Jorge Schwartz é “*um dos mais perfeitos do autor, e dos menos mencionados pela crítica*”⁹⁸, apresenta vários índices de invisibilidade, a começar pelo anúncio da personagem-perseguidor logo no início do conto: “*O invisível andava pelas minhas mãos, enquanto Cris, sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente.*”⁹⁹

A personagem-perseguido, Cris, também é apresentada através de elementos que se vinculam diretamente à invisibilidade. Por exemplo, ele é percebido como um “vulto”, a personagem-perseguidor não consegue ver-lhe o rosto; “*A profunda escuridão que nos cercava e a rapidez com que, ao sair de casa, ganhava o passeio, jamais me permitiram ver-lhe a fisionomia.*”¹⁰⁰ As duas personagens transitam na escuridão e quase sempre no meio das sombras, como atesta a personagem-perseguidor: “*Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham ao meu encontro, forçando-me a enervantes recuos. (...) Uma noite - já me acostumara ao negro da noite -*

⁹⁸ SCHWARTZ, 1981. p. 67.

⁹⁹ RUBIÃO, 5. Ed., 1993. p. 36.

¹⁰⁰ Ibid., p. 36.

constatei, ligeiramente surpreendido, que os seus passos não nos conduziriam pelo itinerário da véspera.”¹⁰¹

A contaminação do elemento cósmico - a lua - no universo narrativo vem reforçar as imagens de indeterminismo constantes na obra de Murilo Rubião. Quando a personagem-perseguido confunde-se com a boneca exposta na vitrine (“*olhos azuis, um sorriso de massa*”) a identidade desta personagem perde-se ainda mais no universo diluído em que a ação tem lugar. A lua liberada do corpo de Cris a partir do assassinato radicaliza a imagem do corpo como o invólucro de algo precioso, porém invisível, pois o que sobra dele são os olhos azuis e o sorriso de massa da boneca.

Temos claramente a idéia da vitimização de Cris, perseguido e assassinado sem razão expressa. Entretanto a voz narrativa da personagem-perseguidor não demonstra remorso ou temor, pois parece estar realizando aquilo que considera seu dever: libertar a lua para iluminar a escuridão que o condenava a invisibilidade.

Podemos estabelecer uma relação direta do conto “A Lua” com “Botão de Rosa”¹⁰², um outro conto de Murilo em que a personagem-título é vítima de uma perseguição injustificada. Em ambos os contos, podemos identificar a alegoria cristã da perseguição e morte de Cristo. Como a personagem Cris, Botão-de-Rosa deixa como herança algo precioso: muitas mulheres darão à luz filhos seus.

No conto “Os Comensais” a invisibilidade do protagonista anuncia-se através da atitude de seus companheiros no refeitório: “*Desde o primeiro contato Jadon admitiu a precariedade das suas relações com os*

¹⁰¹ Ibid., p.36/37.

¹⁰² RUBIÃO, 4. Ed., 1988, p. 49.

companheiros de refeitório. E a atitude de permanente alheamento que assumiam na sua presença, ele a recebeu como possível advertência."¹⁰³

O espaço de convívio social, o refeitório - ou restaurante -, sofre um processo de esvaziamento das suas finalidades. O lugar destinado ao encontro das pessoas que desejam confraternizar à hora das refeições assume aspectos contrários a esses objetivos. Jadon ressentia-se desse "desvio" e culpa as pessoas presentes por não usufruírem adequadamente do espaço e das circunstâncias oferecidas no restaurante.

A sua atitude em relação aos comensais é de revolta; Jadon não se resigna a não ser visto. É preciso fazê-los perceberem que ele está ali. Primeiramente, Jadon credita a indiferença dos comensais à uma provocação dirigida especificamente a ele e reage de forma violenta, pois ainda acredita na sua visibilidade e luta por ela.

Gradativamente, passamos de uma percepção pretensamente normal da situação, enquanto Jadon ainda encontra explicações razoáveis para a atitude dos comensais, à instauração de um crescente estranhamento. Os comensais não comem e jamais deixam o restaurante antes de Jadon. Este não consegue mais estabelecer nenhuma relação de causalidade para o procedimento dos comensais. Estranhado num ambiente do qual julgava fazer parte, Jadon decide afastar-se definitivamente dali: *"Esgotara os recursos disponíveis para romper a opressiva indiferença dos comensais, e falhara. Só lhe restava agora buscar um restaurante no extremo oposto da cidade."*¹⁰⁴

O desejo de refugiar-se o mais longe possível do restaurante denuncia a apreensão de Jadon com a realidade absurda do restaurante. Tendo falhado na tentativa de tornar-se visível aos comensais e assim resgatar a

¹⁰³ RUBIÃO, 4. ed., 1988, p. 89.

¹⁰⁴ Ibid., p. 93.

normalidade para aquela situação, Jadon passa a temer consequências mais trágicas. Mais uma vez, no entanto, a figura feminina aparece como elemento de precipitação no destino do protagonista. Hebe, a namorada esquecida na adolescência, passa a compor o grupo de comensais no restaurante. Como todos os outros, ela ignora a presença de Jadon: *“Quis falar da sua emoção e conteve-se, chocado com a insensibilidade dela ante a carinhosa acolhida que lhe proporcionava. Pálpebras cerradas, os braços pendentes, Hebe parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros.”*¹⁰⁵

Esquecido da decisão de abandonar o restaurante, Jadon retorna à noite para jantar e reencontrar Hebe. A sua tentativa de falar à antiga namorada é o ápice da sua solidão naquele lugar. Em nenhum momento Jadon consegue arrancar qualquer resposta de Hebe e lança-se, solitário, às lembranças da infância e adolescência.

Ao acordar, noite alta, ainda no restaurante, Jadon percebe que todos ainda estão ali: *“Um pressentimento terrível perpassou-lhe pela mente e num lampejo de súbita lucidez, compreendeu que todos moravam no refeitório.”*¹⁰⁶ À sua apreensão inicial com as circunstâncias anormais experimentadas até ali sucede um pavor tardio e a certeza de que é preciso fugir.

Desde o princípio da narrativa somos levados a estabelecer a diferença básica entre Jadon e os comensais: aquele *vê*, enquanto estes *não vêem* e não têm consciência de que são vistos. A revolta de Jadon manifesta-se a partir do momento em que ele percebe que não é visto. Entretanto, a atitude que o diferencia dos demais no restaurante não é suficientemente forte para negar a sua identificação com os comensais, daí a necessidade de

¹⁰⁵ Ibid., p. 94.

¹⁰⁶ Ibid., p. 97.

ser reconhecido. Assim como eles, Jadon vive um estado de permanente solidão e angústia em relação às escolhas que fez durante sua vida.

Quando Hebe aparece, Jadon já percebeu a impossibilidade de integrar-se ao ambiente por seus próprios meios e a mulher representa a sua chance de reconciliar-se com o passado e também, finalmente, ter um interlocutor naquele abismo de silêncios. A presença de Hebe, no entanto, apenas lança Jadon mais rapidamente ao seu destino: a integração ao ambiente do restaurante através da mudança do seu estado enquanto ser.

Quando Jadon, enfim, torna-se um dos comensais, temos a confirmação de uma leitura que já se insinuava a partir de alguns elementos do conto. Após perder os sentidos por um curto espaço de tempo, Jadon integra-se ao ambiente de forma imprevista até o desfecho do conto. Ao acordar do pequeno intervalo de tempo em que esteve inconsciente, abrem-se-lhe outros olhos e ao mesmo tempo em que não lhe permitem ver o que via antes, fazem-no ver o que viam os outros comensais, isto é, o restaurante vazio. O desfecho completa o sentido da indiferença dos comensais, pois estabelecemos a identificação total entre eles e Jadon. Percebemos que Jadon transforma-se em um deles e a sua percepção agora é a que todos os outros tinham no decorrer do conto.

Podemos pensar em uma porosidade entre duas realidades: aquela em que Jadon vivia normal e inconscientemente e aquela em que adentra um restaurante habitado por cegos zumbis, seres que existiram outrora na realidade em que Jadon permanece até o final do conto - como Hebe, rejuvenescida para ocupar o seu lugar no restaurante. Jadon, durante algum tempo, transita entre as duas realidades permeáveis, sem, contudo, integrar-se, pois a sua presença não pode ser percebida.

Para Jadon permanecer na sua primeira realidade significa ver e não ser visto, enquanto na outra, tornar-se igual aos outros equivale a não ver e

não ser visto. A passagem de uma realidade a outra aparece como forte referência à morte.

Já no início do conto a presença de “*um velho alto e pálido*”, em posição diferenciada dos demais - é o único a ocupar a cabeceira de uma das mesas, justamente a central - faz pensar na representação da figura de Deus a receber os comensais libertados da vida que experimentavam naquela primeira realidade de Jadon. Como no conto “O Pirotécnico Zacarias”, morrer é continuar vivo, pois a morte não representa horror diante do que significa permanecer vivo. Jadon e Zacarias passam da vida para a morte sem estarem “tecnicamente” mortos.

A permeabilidade entre o universo dos vivos e o dos mortos estabelece a invisibilidade como condição comum a ambos, mas certamente muito mais terrível no primeiro - o universo dos vivos -, como pudemos perceber pela experiência de Jadon.

Em dois outros contos de Murilo Rubião, “Petúnia”¹⁰⁷ e “Os três Nomes de Godofredo”¹⁰⁸, percebemos a indeterminação de personalidades como índice de invisibilidade.

Em “Petúnia”, Éolo chama sua mulher e as três filhas de Pétunia Joana, Pétunia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica, respectivamente. No entanto, sabemos, no decorrer da narrativa, que a mulher chama-se Cacilda e nega o nome das filhas: “*Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia - gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça).*”¹⁰⁹

Apaixonado por Petúnia, Éolo cria um universo mágico em sua casa: todas as espécies de flores, cavalos marinhos e pássaros eram testemunhas

¹⁰⁷ Ibid., p. 65.

¹⁰⁸ RUBIÃO, 5. Ed., 1993. P. 27.

¹⁰⁹ RUBIÃO, 4.ed., 1988. P. 66.

da tranquilidade do casal. Mas a família vive sob o signo de uma aflição, quando morre a mãe de Éolo, ele cumpre o seu desejo de ver o retrato da velha no quarto do casal. O filho tem consciência das razões de sua mãe fazer tão estranho pedido: ela deseja vigiá-lo mesmo após a morte.

Quando a mágica das Petúnias abandona Éolo, várias tragédias sucedem-se sem apelação: primeiro o retrato da mãe transforma-se em motivo de desavença entre ele e Cacilda. Num processo de distanciamento cada vez maior, a mulher descuida-se totalmente das filhas, até o dia em que Éolo as encontra mortas, estranguladas. A mulher acusa a velha no retrato e o triplo assassinato é contaminado pela indeterminação dos demais elementos do conto, pois não sabemos se as meninas morreram vítimas do ódio da mãe, do pai ou por uma maldade sobrenatural da avó.

Éolo soma à sua obrigação de maquiagem diariamente o retrato da mãe o cuidado de desenterrar as filhas todas as noites, limpá-las e vê-las dançarem. Tudo isto escondido da mulher, que de amada tornou-se inimiga. Ao final começam a nascer flores negras no ventre da mulher e Éolo precisa arrancá-las indefinidamente. Enterrada a mulher, as flores negras passam a brotar da sua sepultura.

A contaminação do universo de felicidade que se insinuou para Éolo é definitivo: *“Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue.”*¹¹⁰

A impossibilidade de aceitar a realidade - Cacilda não era Petúnia e, entretanto, Éolo a amava enquanto Petúnia (*“não sabia de quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia”*¹¹¹) - é punida com o desaparecimento de

¹¹⁰ Ibid., p. 72.

¹¹¹ Ibid., p. 65.

todas as mulheres que compunham o universo fantasioso e feliz de Éolo: morrem a mãe, as filhas e a mulher, numa sucessão que lhe traz consequências permanentes que funcionam como castigo pelas expectativas de felicidade do princípio do conto.

A temática da invisibilidade relaciona-se com o destino reservado ao protagonista: ele não pode recorrer da tragédia à qual está condenado e vive a trajetória paralisada do herói invisível.

Da mesma forma, Godofredo, no conto “Os três Nomes de Godofredo”¹¹², perde-se num tempo circular em que os acontecimentos de sua vida desencadeiam-se de modo anacronicamente absurdo. Exemplificamos com as quatro sequências identificadas por Jorge Schwartz:

1. *João de Deus encontra no restaurante sua segunda esposa (Geralda), que o lembra de ter matado a primeira esposa (Joana). Volta para casa. Mata Geralda. Retorna ao restaurante;*
2. *Robério (que afirma chamar-se Godofredo) encontra-se anacronicamente com a primeira esposa (Joana), que o lembra da segunda (Geralda). Foge para casa;*
3. *Robério encontra no corredor uma terceira mulher e a mata;*
4. *João de Deus encontra sua noiva (Isabel) na sala.*¹¹³

O fato de Godofredo denominar-se de variadas formas cria uma tensão narrativa, pois não sabemos se trata-se realmente de uma só personagem ou várias, o mesmo acontecendo com as esposas. Fato singular é que a aventura conjugal em todos os episódios não sofre alteração, estabelecendo uma cadeia de repetição que não apresenta possibilidades de desenlace. Não há como identificar as partes da narrativa, uma vez que a história inicia e permanece no mesmo ponto até a paralisia final do conto, quando Godofredo encontra a noiva, reiniciando o movimento contínuo da

¹¹² RUBIÃO, 5. Ed., 1993. P. 26.

narrativa que faz pensar num jogo de reflexos circular no qual as personagens estão presas.

Impossibilitadas de encontrarem-se verdadeiramente, as personagens não são capazes de identificarem-se mutuamente, daí a indeterminação quanto às personalidades de Godofredo e das esposas. Todos sofrem o sortilégio da invisibilidade, pois não conseguem divisar os contornos psicológicos e existenciais do outro.

¹¹³ SCHWARTZ, 1981. P. 33.

CAPÍTULO III

Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda.

Murilo Rubião. *Marina, a Intangível.*

1. O ARCO DO ESCORPIÃO

Álvaro Lins apresenta, em 1948, a apreciação crítica do livro de estréia de Murilo Rubião, **O Ex-mágico da Taberna Minhota**¹¹⁴ (1947). Reconhecendo a identificação existente entre a criação insólita de Murilo e o mundo ficcional de Kafka, o crítico destaca um certo descontentamento com a ficção engendrada por Murilo. Esse descontentamento seria resultado da impotência do autor em criar um mundo descolado do real. O crítico parece afirmar que Murilo não conseguiu, em **O Ex-mágico**, estabelecer o estatuto do supra-real no universo do conto.

No prefácio do livro **O Pirotécnico Zacarias**, David Arrigucci Jr¹¹⁵ sai em defesa da arte de Murilo Rubião, afirmando que, no conto “O Ex-mágico da Taberna Minhota”, um dos aspectos temáticos centrais é exatamente o sentimento de impotência que experimenta um mágico

¹¹⁴ LINS, Álvaro. “Sagas de Minas Gerais”. In: _____ Os Mortos de Sobrecasaca. Rio: Civilização Brasileira, 1963, p. 265-68.

¹¹⁵ ARRIGUCCI, David Jr. “O Mágico Desencantado ou as Metamorfoses de Murilo”. In: RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias. 16. ed. São Paulo: Ática, 1993.

desencantado por “*não ter realizado todo um mundo mágico*”, antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia.

A leitura de Arrigucci transforma o que seria falha de estruturação da narrativa em consciência lúcida quanto às dificuldades do fazer literário.

À parte as considerações de Arrigucci sobre a discussão literária implícita no texto, o conto “O Ex-mágico” nos dá a sensação de reunir num mesmo universo narrativo dois mundos inconciliáveis: o mundo mágico e o mundo real. Esse mundo mágico não nos convence porque é abrupto, injustificável - mesmo a mágica tem a sua justificativa -, tampouco o mundo real nos comove. Não há aderência entre ambos, daí a sensação desconfortável de artificialidade denunciada por Álvaro Lins. Como disse o crítico, permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados psicológicos e humanos do conto.

Ao estabelecer as características da má literatura fantástica, Julio Cortázar aponta os dois procedimentos capazes de perder qualquer texto que aspire ao gênero. Primeiro, Cortázar refere-se àqueles textos em que o sobrenatural costuma ser introduzido abruptamente na sólida massa do habitual: “... *assim, uma senhora que foi premiada com o ódio minucioso do leitor é meritoriamente estrangulada no último minuto graças à mão fantasmal que entra pela chaminé e se vai pela janela sem maiores rodeios.*”¹¹⁶ Além dessa intromissão fantasmagórica insustentável, o crítico ainda observa que, nesses casos, o autor não hesita em dar explicações à base de antepassados vingativos ou maléficos malaios. Em segundo lugar, Cortázar destaca o texto em que há uma rejeição quase total do ambiente comum, como se para engendrar o texto fantástico fosse necessário abrir mão de qualquer referência ao real verificável. Cita como exemplo para

¹¹⁶ CORTÁZAR, Julio. “Do Conto Breve e seus Arredores”. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 236.

esses casos o batido modelo da casa mal-assombrada onde tudo ressumbra manifestações insólitas, com grande espalhafato de espetáculo sobrenatural.

Cortázar afirma que nos dois extremos verificados acima -insuficiente instalação do sobrenatural num ambiente comum, e rejeição quase total deste último - peca-se por impermeabilidade, trabalha-se com materiais heterôgeneos momentaneamente vinculados, mas nos quais não há osmose, articulação convincente.

Mesmo considerando o clima de amargura e tragédia presente no conto “O Ex-Mágico ...” que foge às irônicas exemplificações de Cortázar e anuncia o que virá a ser o conjunto da obra muriliana, podemos verificar a instauração insatisfatória do elemento insólito no conto.

Quando aparece na Taberna Minhota, o mágico experimenta, antes de qualquer outro sentimento, o cansaço e o tédio. Não encontra a menor explicação para sua presença no mundo. O divórcio entre o mundo real e o mundo representado pelo mágico é imediato. Ambos se repelem sem piedade. A construção literária do conto reforça a crença de que o mundo real não pode comportar a mágica sem banalizá-la. Ao negar-se à banalização, só resta a morte para o mágico. Pensando entrar num processo de suicídio moroso - a burocracia do serviço público - o mágico mata a mágica de que era capaz, perdendo para sempre a chance de criar um mundo independente da realidade, um mundo todo mágico.

A leitura deste conto no conjunto da obra de Murilo Rubião, notadamente em consideração à preocupação do autor com o aperfeiçoamento da narrativa e a reescritura constante dos seus contos, nos leva a crer que a consciência da sua dificuldade de realização criadora está traduzida na personagem do mágico na medida em que a ele (ao mágico) é dado fazer mágicas, mas estas mágicas só se realizam a partir da banalização, negada por ele até a aniquilação de seus poderes mágicos.

Especialmente neste conto percebemos o movimento da narrativa sobre si mesma numa busca de superação de seus limites. A impotência do mágico em relação aos seus poderes nos coloca o drama maior do escritor impotente diante da construção do mundo ficcional, sempre insatisfatório e sujeito a correções infinitas. A priorização da temática da impotência impede que o conto se desenvolva livremente, pois o autor quer demonstrar o ponto exato em que a narrativa trava. A impossibilidade da criação de um mundo mágico impede também o “acontecimento” do conto. Nada acontece, pois o mágico está condenado a não realizar a sua magia.

Permanecemos condenados ao real e, portanto, o conto não nos proporciona o “sequestro momentâneo da alma” que, segundo Edgar Allan Poe¹¹⁷, um bom conto deve proporcionar ao leitor. Por outro lado, Murilo Rubião nos coloca diante da problemática da impotência criadora e dá, também ao leitor, a experiência da insatisfação e do tédio. O contista nos transforma a todos em ex-mágicos desencantados e entediados diante de um mundo que poderia ter sido mágico e não foi.

A caracterização do herói muriliano passa, necessariamente, pela leitura do sentido da paralisação na sua obra. Afirmamos que a metaforização do tempo e do fazer muriliano através da imagem do uroboro indica a condenação do herói a uma sucessão de gestos e acontecimentos sem finalidade, chegando mesmo ao extremo de gestos catatônicos que não resultam em absolutamente nada.

Esta paralisia da existência é reafirmada através da unidade temática que encontramos ao longo da produção de Murilo Rubião. A preocupação

¹¹⁷ CORTÁZAR, Julio. “Poe: O Poeta, O Narrador e O Crítico”. In: _____, *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 103-146. (Cortázar realiza aqui um brilhante estudo sobre o caso artístico” Edgar Allan Poe e esclarece em que sentido o contista buscava, através da unidade do conto ao redor de um acontecimento, capturar o leitor numa rede de interesse e emoção).

do autor em depurar o seu tema essencial nos dá a razão da reescritura de seus textos.

“Elvira e outros mistérios”¹¹⁸ é o primeiro conto de Murilo Rubião que vem a público através de publicação em jornal. Talvez seja o início do constante confronto com a palavra que verificamos na literatura muriliana. A prova deste confronto está no ato contínuo de reescrever. A insatisfação com o texto leva o autor a reescrever várias vezes este primeiro conto e, posteriormente, praticamente todos os outros.

João Nilson Pereira de Alencar, em sua dissertação de mestrado, discute as “metamorfoses” do texto muriliano:

As metamorfoses por que passa a escritura revelam este campo de batalhas - corpo desfigurado, falsificado. A decomposição do texto sugere a figura do praticante da ação: o mutilador. Ou seja, ao conceber o texto como espaço mutável e inconstante, Murilo pratica um ato de terrorismo e de sabotagem: rouba de um para acrescentar em um outro, para se afirmar no Outro. Alteração/alteridade associam-se como o eco e a não paisagem.¹¹⁹

O universo paralisado do herói muriliano encontra o seu reflexo no ato da criação do narrar. O “mutilador” é o inconformado com o resultado da criação; daí o gesto repetitivo, refletido no narrado, de rasurar/reescrever sempre.

A narrativa paralisada é a palavra insatisfatória. Aquela que não pode dar nome às coisas reais ou imaginadas. Murilo Rubião confessa a Mário de Andrade, em carta de 23 de julho de 1943, a tensão que vive entre a dor e o prazer de escrever: “*Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas.*”

¹¹⁸RUBIÃO, Murilo. “Elvira e outros mistérios”. (Anexo II) In: ALENCAR, João Nilson P. A EXAUSTÃO DA PALAVRA: Um Prototexto para “Marina, a Intangível”, de Murilo Rubião. Tese de Mestrado defendida na UFSC, em outubro de 1992.

¹¹⁹ALENCAR, João Nilson P. A EXAUSTÃO DA PALAVRA: Um Prototexto para Tese de mestrado defendida na UFSC, em outubro de 1992. p. 26.

(...) *Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil.*”¹²⁰

No conto “Marina, a Intangível”¹²¹ temos a tematização do ato de escrever. Embora seja possível indicar em outros contos do autor, momentos de reflexão metalinguística, é neste que a busca da desautomatização da linguagem ganha a cena principal.

Murilo nos mostra, através de Marina, que é preciso submeter a linguagem a um processo extremo de invenção para que ela se torne viável; para que a paralisação da narrativa ganhe significado fora do texto. O momento da criação ganha contornos de uma experiência fora do tempo e do espaço: “... *me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. (...) Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento poderia ser arrastado da cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida.*”¹²²

Neste conto reflete-se todo o drama da criação em que se debate o autor, dilacerado de alguma maneira entre o projeto e a linguagem. O drama do que se quer dizer e do que é possível dizer. Tal conflito, que a narrativa nos dá em nível ficcional, é a imagem do conflito fundamental que todo processo de criação desencadeia no artista contemporâneo e que se estabelece já na origem da sua obra.

O conto em questão nos permite assinalar um duplo processo de relação metafórica: entre o autor ficcional (José Ambrósio) e o autor real (Murilo Rubião) e, conseqüentemente, entre os seus respectivos produtos artísticos - o poema Marina, desejado por José Ambrósio e inscrito como imagem da busca da palavra absoluta e como tal marcado pelo risco e

¹²⁰Idem, p. 28.

¹²¹RUBIÃO, Murilo. *A Casa do Girassol Vermelho*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1993.

¹²² Ibid., p. 50/51.

ameaçado pela dissolução no caos e o próprio conto “Marina, a Intangível”, que narra a busca desesperada desse poema.

O processo de questionamento e problematização da busca da palavra atinge assim seu ponto máximo de radicalização, uma vez que volta-se sobre si mesma, submetendo-se a uma autocrítica destruidora que leva à paralisação da própria busca, pois a consciência da impossibilidade de êxito se impõe: *“Sabia, contudo que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.”*¹²³

No silêncio da solidão final emerge a presença agora inegável do poema/conto; pétalas manchando o chão, sons desarticulando as letras no branco do papel. Entretanto, a chance de alcançar a plenitude da palavra só existiu enquanto durou a busca. A partir do momento em que a consciência impõe a frustração da palavra possível, a plenitude se esvai e o poema/conto se faz. Frustrante, mas pronto, terminado; quase como se prescindisse do seu criador.

Novamente podemos aproximar a produção muriliana à de Julio Cortázar. O conto “Las babas del diablo”¹²⁴ inicia-se pela problematização do como contar, hesita na escolha do foco narrativo, afirma mesmo a impossibilidade de se saber qual o narrador adequado. Sentimos a presença do autor nas indagações quanto à melhor estrutura narrativa a ser seguida.

Quando finalmente a história é contada toda a problemática do narrador vem à tona. Arrigucci identifica o foco narrativo dúplice adotado por Cortázar neste conto:

¹²³ _____, 5.ed., 1993, p. 56.

¹²⁴CORTÁZAR, Julio. “Las babas del diablo.” In _____. *Las Armas Secretas*. 5. ed. Buenos Ayres, Sudamericana, 1966. p. 54.

Por um lado, há um narrador em terceira pessoa, aparentemente objetivo, identificado à objetiva da câmera fotográfica, maquinal na rigidez de sua atenção, capaz, no entanto, de intrusões na perspectiva do outro, a fim de limitar-lhe as divagações subjetivas, as 'bifurcações' (...); por outro lado, há um narrador em primeira pessoa, distraído, flâneur, que, lúdica e ironicamente, quebra, com parênteses divagadores a continuidade da narração e os limites "objetivos" do discurso em terceira pessoa.¹²⁵

A opção pela duplicidade na narrativa denuncia a incapacidade de captar o acontecido a partir de um só olhar. O narrador assume duas vozes ao mesmo tempo em que se desdobra para apreender o que aconteceu a partir de olhares diferentes, posto que o que se vai contar escapa de todo e qualquer recurso de representação.

O conto nos traz a história de Michel, um fotógrafo que, numa manhã de domingo, sai de seu apartamento para tirar fotos da *Conciergerie* e da *Sainte Chapelle*: a sua divagação pelas ruas, fazendo hora (também sua divagação mental, as reflexões sobre o fotografar), até a pequena praça na ponta da *Ilha de Saint-Louis*; a visão do estranho casal - o adolescente e a mulher loira muito mais velha; as conjeturas de Michel e a espera do momento revelador para tirar a foto; a foto tirada e a reação de protesto da mulher, logo secundada pelo homem do carro próximo; a fuga do jovem como um "fio da Virgem" ou "uma baba de diabo"¹²⁶ ao vento; a retirada, menos veloz, do próprio fotógrafo.

Este primeiro episódio do conto, apesar de intercalado pelas duas vozes narrativas, ainda não nos coloca exatamente qual o momento da enunciação. Sabemos deste momento a partir do segundo episódio, quando a voz narrativa em primeira pessoa anuncia que o que está sendo contado

¹²⁵ARRIGUCCI, David Jr. *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 258.

¹²⁶Em uma de suas reflexões, Michel explica que os fios de orvalho que permanecem após o nascer do sol e que são levados pelo vento são chamados de "fios da Virgem" mas também, por aqueles menos crentes na cristandade da natureza, de "babas do diabo".

aconteceu “quase agora mesmo” e chega até o presente da enunciação (o último parágrafo do conto).

Sabemos, então, que Michel está em seu apartamento diante da foto ampliada duas vezes e grudada à parede de seu quarto. O fotógrafo compara a foto ao momento perdido da realidade enquanto traduz um tratado de José Norberto Allende. Isto até o momento em que a atração da foto ampliada na parede torna-se irresistível para ele: a realidade fixada na foto começa a se mover e tudo acontece como deveria ter acontecido naquele dia se o fotógrafo não aparecesse com sua máquina e espantasse o rapaz. Então Michel percebe que a mulher loira está aliciando o menino para o homem no carro e não para si, como ele pensou a princípio. Sentindo-se incapaz de intervir na realidade que ocupa o espaço da foto, Michel grita e o adolescente foge de novo, o cabelo todo ao vento; o homem da foto, entretanto, não fica imóvel como ficara há um mês, ele levanta as mãos para o fotógrafo, ocupando todo o primeiro plano da ampliação, cobrindo toda a paisagem da ilha. Michel, horrorizado, cobre o rosto com as mãos e cai. Seu olhar é, definitivamente, o olhar de uma câmera fotográfica jogada no chão, virada para o céu, agora livre na ampliação da foto da ilha.

A metalinguagem no interior da narrativa, ao invés de favorecer a interpretação apenas a complexifica, pois não podemos reduzir o texto a uma leitura alegórica do narrado (criatura) contra o narrador(criador).

Na sua análise do conto “Las babas del diablo”, Arrigucci aponta o fantástico como o elemento de transgressão da imobilidade produzida pela foto:

O fantástico surge, assim, como uma transgressão da imobilidade produzida pela foto, isto é, como uma ruptura do artifício e, paradoxalmente, como uma revelação do real, incrustado na aparência congelada. O movimento faz estalar a ordem petrificada,

*libertando a verdade da cena, aprisionada na imagem. Ironicamente, o sobrenatural reata o desenvolvimento do natural, fazendo com que a realidade se mostre desvelada.*¹²⁷

Voltando ao questionamento da forma de narrar que iniciou o conto, podemos verificar onde nasceu a apreensão do narrador (Michel, o fotógrafo) quanto à confiabilidade dos recursos narrativos: a sua câmera fotográfica, apesar de todos os cuidados do profissional, não foi capaz de captar a realidade da cena registrada; somente após a transgressão fantástica é que Michel conheceu a verdade sob a foto, ou seja, as verdadeiras intenções da mulher loira e o alcance do homem solitário no carro, a princípio julgado apenas como uma coincidência da paisagem.

O drama do contar é metaforizado pelos limites do fotografar na mesma medida em que em outros momentos de sua obra, Cortázar realiza a reflexão metalinguística a partir da problematização da arte musical.

Neste conto de Cortázar, como em “Marina, a Intangível”, de Murilo Rubião, a insatisfação com o resultado artístico do processo de criação encontra solução no universo de transgressão do fantástico e do real maravilhoso.

O nascimento do poema de Marina também acontece à revelia do poeta, como a apreensão da verdade na foto se dá sem que o fotógrafo interfira ou tenha consciência de como isto acontece. Enquanto o duplo de José Ambrósio, o poeta, lhe faz gestos incompreensíveis e pede-lhe que escreva, ele sente que “*o poema de Marina poderia estar nascendo. Lindos e invisíveis versos.*”¹²⁸

Da mesma forma que a história da ilha, impossível de ser contada por Michel, subverte a rigidez da foto e conta-se por si mesma, aniquilando o

¹²⁷ARRIGUCCI, 1973, p. 280.

¹²⁸RUBIÃO, 5.ed., 1993, p. 54.

narrador, o poema de Marina realiza-se a partir do duplo maravilhoso de José Ambrósio, sem a interferência consciente deste.

2. O EXORCISMO IMPOSSÍVEL E AS EPÍGRAFES

Ao tomarmos a teoria cortazariana sobre a realização de contos, imediatamente percebemos que o seu pensamento teórico está permeado pela mesma visão de mundo que podemos encontrar em seus próprios contos. Uma visão de mundo que vislumbra o mágico e o indefinível em todas as escolhas e atitudes humanas. Dessa forma, Cortázar afirma que o fator determinante na percepção do autor acerca de um tema capaz de converter-se em um bom conto é *“a aura, a fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.”*¹²⁹ Além disso, Cortázar também afirma que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes: *“O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá se dar logo entre certos contos e certos leitores.”*¹³⁰

Admitindo a existência desta “aliança misteriosa” entre tema e autor, entre conto e leitor, Cortázar está presentificando a sua concepção de que os acontecimentos estão ligados a uma outra ordem, não realista, à qual o homem só tem acesso pela intuição, jamais pelo raciocínio lógico. Muitas vezes, Cortázar afirmou a falência da razão na busca de apreender o mundo e suas relações com o humano.

Em contrapartida, o que encontramos nos contos de Murilo Rubião, e até nas suas afirmações sobre esses contos, não poderia, nunca, ser identificado com a percepção da realidade como algo tomado pela mágica. Ao contrário, a visão de mundo presente em seus contos faz pensar na

¹²⁹ CORTÁZAR, Julio. “Alguns Aspectos do Conto”. In: *Valise de Cronópio*. Trad. David Arrigucci jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 156.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 155.

ausência de qualquer mágica que se ofereça ao homens. O insólito em seus contos assume o papel de demonstrar o quão monstruoso se torna um mundo incapaz de ser apreendido, quer pela razão ou pela intuição. Em Murilo Rubião, o contato do homem com o mundo está absolutamente rompido e, no espaço asfíxiante e limitado que lhe sobra para viver, acontecimentos absurdos, quase sempre tocados pela crueldade, desencadeiam-se de forma descontrolada.

Paradoxalmente, as experiências assombrosas vividas pelas personagens murilianas parecem não realizar junto ao autor aquilo que Cortázar chama de “*exorcismo a partir da escritura*”. Em seu texto “Do Conto Breve e seus Arredores”¹³¹, Cortázar afirma que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico.

Embora considere a possibilidade de estar esbarrando num exagero, o crítico sustenta que em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a.

Prova dessa polarização na sua obra é o testemunho de Cortázar sobre como escreveu o conto “Circe”¹³². O contista confessa em entrevista a Omar Prego¹³³ que ao escrever “Circe”, libertou-se de uma série de temores neuróticos - nesse caso, a suspeita de que a comida pudesse ocultar a presença de baratas. Na mesma entrevista Cortázar fala do conto “Casa

¹³¹ Ibid., p. 227-237.

¹³² CORTÁZAR, 1951, p. 73.

¹³³ PREGO, Omar. O Fascínio das Palavras: entrevista com Julio Cortázar. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 54.

Tomada”¹³⁴ como a afirmação de uma das “constantes” em sua obra: o elemento onírico. Ele afirma que esse conto nasceu de um pesadelo do qual libertou-se a partir da escritura do conto.

O processo de escritura parece reduzido a uma fatalidade à qual o escritor não pode fugir; contudo é essa fatalidade que lhe garante o conto pronto e pleno na sua realização:

Em todo caso assim me tocou escrever muitos de meus contos; inclusive em alguns relativamente longos como “Las Armas Secretas”, a angústia onipresente ao longo de um dia todo me obrigou a trabalhar obstinadamente até terminar a narrativa e só então, sem cuidar de relê-lo, descer à rua e caminhar por mim mesmo, sem ser já Pierre, sem ser já Michèle.¹³⁵

É claro que, presa deste processo inapelável, o contista muitas vezes vê-se às voltas com algo impossível de contar, como vimos nos conto “Las Babas del Diablo”.

Nos contos murilianos, por sua vez, o exorcismo a partir da escritura não se realiza e temos, algumas vezes, a impressão de que o conto não se fechou. A esfera não fica pronta. A bolha de sabão não se desprende do pito de gesso que a criou¹³⁶. Entretanto a busca da exorcização das imagens que obsedam o criador é constante; daí a preocupação recorrente com a revisão e reescritura de todos os seus contos. Murilo deseja, sempre, libertar a bolha e fechar a esfera.

Falando de inspiração artística em entrevista a João Nilson Pereira de Alencar, Murilo Rubião também reporta-se à influência dos sonhos em sua obra:

¹³⁴ CORTÁZAR, 1951, p. 9.

¹³⁵ CORTÁZAR, 1974, P. 231.

¹³⁶ Ibid., p. 229. “O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso.”

Às vezes o sonho, como é o caso de Epidólia. Epidólia nasceu de um sonho ... Não é muito comum eu tirar do sonho. Geralmente o sonho, na minha literatura, é diurno, raramente é noturno, como é o caso de Epidólia. Mas do pequeno pedaço do sonho é que eu passei a trabalhar o conto e comecei a inventar outras coisas, outros incidentes, que foram criados fora dos sonhos. Mas, às vezes, é uma primeira coisa, tem que ter alguma coisa para detonar. Detonado com uma coisa ocasional, aí entra o conto ... e vem a história. E o trabalho de refazer o conto, de refazer a linguagem, me ajudou muito a aperfeiçoar a história, torná-la mais coerente, tirar muito o acessório, tirar coisas que não têm nada a ver com o conto - essa tendência que o escritor tem de falar mais do que deve, de inventar mais do que deve. A história exige muita unidade e muita independência. Ela não pode andar se esgueirando, saindo para outras histórias. Aí, já ela se perde¹³⁷.

A idéia presente na fala de Murilo prevê um sofrido processo de racionalização do sonho até convertê-lo em conto. Findo o processo, o conto está domado, explicado, “literarizado”. A parte final da sua fala coincide diretamente com as lições de Cortázar sobre a brevidade do conto¹³⁸, no entanto, a preocupação de Murilo em depurar o motor inicial que “detona” o conto, demonstra o quanto o contista está preso à técnica narrativa que, para ele, é o fator principal na construção de uma boa história. É exatamente essa postura que Cortázar vai combater na sua discussão sobre o conto breve contemporâneo:

Pretender livrar-se de criaturas obsedantes à base de mera técnica narrativa pode talvez dar um conto, mas faltando a polarização essencial, a rejeição catártica, o resultado literário será precisamente isso, literário: faltará ao conto a atmosfera que nenhuma análise estilística conseguiria explicar, a aura que pervive na narrativa e

¹³⁷ “Murilo Rubião, a última entrevista”. In: Nicolau. Publicação da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, Ano VII, n. 49. p. 20-22.

¹³⁸ CORTÁZAR, 1974, p. 228.

*possuirá o leitor como havia possuído , no outro extremo da ponte, o autor.*¹³⁹

Na abordagem do significado da técnica narrativa nos textos murilianos incluímos o estudo das epígrafes bíblicas na obra do autor, buscando estabelecer uma constante facilmente verificável nos demais contos já analisados neste trabalho. Detemos-nos agora no estudo das epígrafes por compreendermos que elas constituem um universo narrativo completo e autônomo, como já afirmou Jorge Schwartz¹⁴⁰. Soma-se a isso o fato de o procedimento muriliano em relação às epígrafes obedecer a um mesmo processo em todos os seus contos. Tentaremos mostrar agora qual a relação existente entre esses dois *corpus* narrativos - a epígrafe e o conto - na obra de Murilo Rubião.

Quando Murilo Rubião afirma, em entrevista citada anteriormente, que a história exige muita unidade e independência demonstra sua consciência lúcida em relação ao fazer literário. Mas a consciência do processo de criação parece estar limitada àquilo que, tecnicamente, o escritor pode fazer para obter um bom produto criativo. De encontro a essa postura aparentemente rígida, as epígrafes de seus contos inserem-se como o elemento mais marcadamente intuitivo na sua obra. Embora não cumpram o papel tradicional delegado às epígrafes, ou seja, não servem como um anúncio antecipado e conciso do texto que elas antecedem e mais ainda, não funcionam como um elemento que faz a obra retornar sobre si mesma; as epígrafes murilianas aparecem como a voz profética que nos adverte sobre as tragédias em que estarão envolvidas as personagens.

A voz epigráfica anuncia que aquilo que veremos no conto é o destino dos homens no mundo, desde sempre. O determinismo existencial

¹³⁹ Ibid., p. 230-231.

¹⁴⁰ SCHWARTZ, 1981, p. 3.

proposto nas epígrafes é, em última análise, a tentativa de dizer de forma primeva, imediata, o que o conto pretenderá dizer através da história contada. Schwartz afirma no seu estudo das epígrafes murilianas¹⁴¹ que elas representam tematicamente um *espelho redutor* dos contos. Ora, parece-nos que Murilo busca refletir o universo epigráfico no conto, no sentido em que busca dizer, através da narrativa, aquilo que a epígrafe já anunciou.

A autarquia da epígrafe na literatura é abordada por Gilberto Mendonça Teles no seu estudo sobre a poesia de Stella Leonardos¹⁴². Retomando o sentido etimológico do termo *epígrafe* (escrito sobre, por cima) o autor considera que a palavra perde essa natureza quando se trata de literatura e atinge um estatuto autárquico não previsto no histórico dessa prática discursiva:

*A literatura é que lhe deu uma certa autonomia, sentindo-a ao mesmo tempo dentro e fora do livro: ligando-a a um texto exterior, do qual foi extraída, e relacionando-a com o texto interior, do qual fará parte, autarquicamente. Reservando-lhe um lugar especial no livro e dando-lhe uma função convencionalmente conhecida, a literatura criou um estatuto de independência para a epígrafe, concedendo-lhe uma carga semântica de grande importância para os estudos literários.*¹⁴³

Em Murilo Rubião temos uma relação problematizada entre o conto e a epígrafe. Enquanto esta estará anunciando a essência temática do conto através da linguagem bíblica, ou seja, a linguagem da primeira experiência, o conto estará lutando para atingir o poder significativo da epígrafe. Talvez, por isso, algumas vezes, temos a sensação de que a epígrafe disse mais do que o conto conseguiu dizer. A tendência inicial é que a compreendamos

¹⁴¹ Ibid., p. 3.

¹⁴² TELES, Gilberto Mendonça. "O Código do Código: a estrela de Stella." In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 33/34. p. 129-152.

¹⁴³ Ibid., p. 142.

como um discurso narrativo completo, sem necessidade de ser relacionado com o conto propriamente dito.

Jorge Schwartz, reconhece no prefácio da quarta edição do livro **O Convidado**¹⁴⁴, que as epígrafes murilianas se desdobram numa relação dicotômica *epígrafe/conto* (relação intertextual) e *epígrafe/epígrafe* (relação intratextual). E constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo dependente em relação ao texto-base (o conto).

Para nós, interessa verificar a autonomia das epígrafes em relação aos contos e em que medida elas reduplicam o sentido da tragédia que envolve as personagens, uma vez que não podem ser lidas apenas como instrumentos capazes de esclarecer as lacunas presentes no conto.

A epígrafe do conto “O Convidado” apresenta uma constatação em primeira pessoa que se universaliza a partir do momento em que abandonamos o referente bíblico:

*“Vê pois que passam os
meus breves anos, e eu caminho
por uma vereda, pela qual
não voltarei.”*

*Job, XVI, 23.*¹⁴⁵

Antes de estabelecer qualquer relação com o conto em questão, a epígrafe já nos oferece uma leitura da condição do homem no mundo. O drama da existência humana frente a inexorabilidade do tempo encontra voz nos breves versos do Job bíblico.

¹⁴⁴ Schwartz, Jorge. “Do Fantástico como Máscara.” In: RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988, p. 6-13.

¹⁴⁵ RUBIÃO, 4. ed., 1988, p. 16.

A personagem central do conto “O Convidado”, José Alferes, é construída no sentido de afirmar a epígrafe. Vivendo uma vida insípida, vendo passar os seus “breves anos”, Alferes não pode fugir à “vereda” que o inusitado convite lhe propõe. Falso convidado a uma festa em que não aparecerá o verdadeiro convidado, José Alferes assume a encenação de uma realidade à qual não pertence. As vestes da personagem reforçam o sentido do mascaramento da verdade: chapéu de plumas ... um gibão, calções, meias longas, sapatilhas e para adornar o pescoço rufos brancos e engomados. Por último o espadim.

A fuga frustrada de José Alferes e a certeza de que não encontrará o caminho de volta estabelecem a relação com o texto epigráfico. As imagens do conto somam-se à temática narrativa da ausência do sentido das coisas e nos dão a clara impressão de funcionarem apenas como alegoria da situação existencial do homem no mundo, sintetizada já de início pela epígrafe bíblica.

O programa textual para as epígrafes murilianas elaborado por Schwartz inclui a epígrafe do conto “O Convidado” num grupo cuja matriz temática trata da frustração do encontro do homem com Deus e com o próprio homem:

Na medida em que o encontro não se realiza, o homem é produtor e consumidor do seu próprio fazer - ação e desencontro acoplam-se numa concomitância onde sujeito e objeto se superpõem - na incapacidade de gerar algo fora de si próprio. A perda surge como consequência deste desencontro do homem com Deus, com o seu semelhante e, em última instância, consigo mesmo, e aparece metaforizada no “caminho” sem rumo e sem retorno: só resta trilhá-lo.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Schwartz, 1981, p. 14.

Essa leitura conjunta de várias epígrafes murilianas é precisamente o que encontramos representado no conto “O Convidado”. Em primeiro lugar, temos a personagem sem Deus nem crença, vivendo uma situação de solidão estéril em que a expectativa mais emocionante é o encontro com a vizinha de hotel no elevador. O estranho convite que recebe acena com a promessa de um possível encontro com Débora, a vizinha. Frustrada essa primeira esperança, José Alferes vai ao encontro das outras personagens na festa e embora obedeça criteriosamente às prescrições do convite, é rejeitado sumariamente. Não consegue irmanar-se com os demais na festa nem quanto ao tema das conversas, completamente esvaziado de sentido. Astérope aparece apenas para torná-lo mais consciente da sua condição e pô-lo mais próximo do seu destino. Sem conhecer o caminho que seguirá daí para diante, José Alferes vê-se irremediavelmente perdido de todos e de si mesmo. Só resta deixar-se levar por uma vereda pela qual não voltará.

A epígrafe do conto “A Cidade”¹⁴⁷ faz parte do mesmo grupo identificado acima por Schwartz e ao qual pertence a epígrafe de “O Convidado”, como acabamos de ver. Novamente temos a tematização do “caminho” no discurso epigráfico:

*“O trabalho dos insensatos
afligirá aqueles que não
sabem ir à cidade.”*

*Eclesiastes, X, 15.*¹⁴⁸

Identificamos a previsão de um conflito no texto epigráfico: “os insensatos” trabalharão para afligir “aqueles que não sabem ir à cidade”. Temos então que aqueles que não sabem por onde ir serão duplamente afligidos, primeiro por estarem perdidos do caminho que os levaria ao lugar

¹⁴⁷ RUBIÃO, 16. ed., 1993, p. 47-51.

¹⁴⁸ Ibid., p. 47.

desejado (a cidade), e depois por serem os escolhidos para sofrerem com o “trabalho dos insensatos”.

Embora “os insensatos” detenham o poder de causar aflição àqueles que se perderam do caminho, eles também vivem uma situação de perda: perda de sensatez (são insensatos) e, no limite, perda da razão. Também eles estão perdidos no caminho que trilham. Se tomarmos a cidade como símbolo do encontro do homem consigo mesmo e com a realização dos seus desejos, veremos que as personagens representadas na epígrafe - “insensatos” e “perdidos do caminho” - jamais chegarão a ela por nenhum caminho. Isso se confirma quando sabemos que a cidade à qual chega Cariba não é o lugar para onde ele se dirigia a princípio.

Verificamos na construção da narrativa de “A Cidade” o aproveitamento de parte do texto epigráfico que abre o conto “O Convidado”. Quando Cariba chega ao topo da montanha de onde se avista a cidade, volta a cabeça várias vezes, procurando fixar bem a paisagem que deixava para trás: *“Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho.”*¹⁴⁹ Retomando a epígrafe de “O Convidado”:

*“Vê pois que passam os
meus breves anos, e eu caminho
por uma vereda, pela qual
não voltarei.”* Job, XVI, 23.

Vemos que a temática central da epígrafe está expressa no sentimento de Cariba quando este caminha em direção à cidade.

Em vários outros aspectos podemos estabelecer relação entre os dois contos, “A Cidade” e “O Convidado”. Da mesma forma que Cariba, José Alferes identifica-se com “aqueles que não sabem por onde ir”, enquanto que os convivas presentes na estranha festa para a qual Alferes é convidado

¹⁴⁹ Ibid., p. 48.

mantém clara identificação com os “insensatos” da epígrafe de “A Cidade”. Estendendo essa identificação podemos dizer que os cidadãos que recebem, acusam e condenam Cariba também estão realizando “o trabalho insensato” previsto pela epígrafe.

A acusação que pesa sobre Cariba é a prática de fazer perguntas. E é através dessa característica que a personagem é associada com o criminoso que chegaria à cidade naquele dia. Entretanto, as testemunhas de acusação não são capazes de precisar a identidade do criminoso, pois nenhuma delas o viu realmente:

As testemunhas! - gritou o delegado.

Introduziram na sala um homem de rosto chupado, os cabelos grisalhos. Fez uma reverência diante da autoridade e encarou o preso com visível repugnância:

- Não tenho medo de sua cara.

- A sua coragem pouco nos importa - aparteou, áspero, o sargento. - Cinja-se ao que for interrogado e responda logo se conhece este sujeito.

- Não. Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua. Pediu-me informações sobre os nossos costumes e desapareceu.

(...)

Um de cada vez, vários homens depuseram e não esclareceram muita coisa. A uns, o estranho fizera indagações de pouca importância: “Esta cidade é nova ou velha?” - A outros, dirigira perguntas inconvenientes: “Quem são os donos do município?”

Muitos viram-no de perto, sem que o suspeito lhes dissesse sequer uma palavra. Só num ponto estavam de acordo, tanto os que lhe ouviram a voz ou lhe divisaram apenas o semblante: não sabiam descrever seu aspecto físico, se era alto ou baixo, qual a sua cor e em que língua lhes falara.”¹⁵⁰ (grifo nosso)

Os “insensatos” - cidadãos da Cidade e testemunhas de acusação de Cariba - diluem seus depoimentos no relato de impressões e lembranças

¹⁵⁰ Ibid., p. 49.

anteriores ao dia 15, data em que chegaria o criminoso ao município. No entanto, essa contradição cronológica nos depoimentos não é levada em consideração pelo delegado.

Creditamos a impossibilidade de descrever o criminoso, manifestada por todas as testemunhas, ao fato de que nenhuma delas viu, verdadeiramente, o homem. As perguntas e questionamentos relatados nada mais são do que as dúvidas e curiosidades dos próprios cidadãos e, nesse caso, testemunhas de acusação que transformam a voz interior, impedida de manifestar-se, na voz do outro, sobre quem cairá a culpa e a pena de questionar a realidade local. A farsa dos insensatos aparece como indício claro da situação de invisibilidade que se vive num lugar em que é preciso perder-se da própria razão para existir.

Em determinado momento da narrativa, quando o delegado anuncia que Cariba ficará preso até a captura do verdadeiro criminoso, ele experimenta a mesma dúvida de José Alferes quanto ao verdadeiro convidado: *“E se o culpado não existisse?”*

Os dois protagonistas - Cariba e José Alferes - têm a sua visibilidade usurpada à medida que vão sendo confundidos com outra pessoa; diante da impossibilidade de provarem o equívoco e recuperarem a identidade, restalhes apenas aguardar as decisões que são tomadas à revelia deles. Em ambos os casos, entretanto, os “insensatos” não têm dados suficientes para provar a legitimidade da personalidade que querem incutir aos heróis: José Alferes está vestido como se fosse o convidado, pois ele realmente recebeu o convite, mas as pessoas na festa não tem certeza disso e, embora ele saiba que foi convidado para a festa, ele também não tem certeza se ele é o verdadeiro convidado que todos esperam; Cariba é identificado como sendo o criminoso, entretanto restam dúvidas e o delegado o mantém em suspenso.

A expropriação da identidade original das personagens não prevê que elas possam assumir outras personalidades, uma vez que estas também lhe são negadas. A dúvida quanto à existência do criminoso, para Cariba, e do convidado, para José Alferes, encaminha os dois heróis para a certeza da própria não-existência ou invisibilidade.

A epígrafe do conto “A Flor de Vidro”¹⁵¹ é a mesma que abre a primeira parte do livro de estréia de Murilo Rubião, O Ex-mágico da Taberna Minhota:

*“E haverá um dia conhecido
do Senhor que não será dia
nem noite, e na tarde
desse dia aparecerá a luz.”*

*Zacarias, XIV, 7.*¹⁵²

Nesse primeiro livro, a epígrafe acima engloba um grupo de três contos: “O Ex-mágico da Taberna Minhota”, “A Casa do Girassol Vermelho” e “O Pirotécnico Zacarias”. Em coletânea posterior intitulada **O Pirotécnico Zacarias**, essa epígrafe aparece na abertura do conto “A Flor de Vidro”, que não fazia parte dos primeiros escritos do autor.

O procedimento de usar uma só epígrafe para um grupo de contos está restrito ao primeiro livro de Murilo Rubião. Nas publicações subsequentes o autor usa uma epígrafe para cada conto¹⁵³.

No conto “A Flor de Vidro” é impossível estabelecer relação direta entre os dois segmentos narrativos, conto e epígrafe. A profecia epigráfica nos fala de tempo e espaço. Um tempo que se diluirá e não poderá ser reconhecido como dia ou noite. A idéia de tarde foge à associação com o

¹⁵¹ Ibid., p. 43.

¹⁵² Ibid., p. 43.

¹⁵³ Jorge Schwartz reconhece que as cinco primeiras epígrafes do livro O Ex-mágico da Taberna Minhota convertem-se em epígrafes matrizes das outras, já que os significados-base se preservam e disseminam pelo resto da obra. Schwartz, 1981, p. 11.

referente temporal reconhecido como uma parte do dia e se insere como um recorte no tempo realista. Nesse espaço de tempo singular algo extraordinário acontecerá: a luz vai aparecer, transformando também a caracterização espacial da narrativa.

Deslocado do texto original (bíblico), o fragmento que serve de epígrafe ao conto não admite uma interpretação que apenas retorne para aquele texto, onde a idéia da luz está associada à presença de Deus. Na relação da epígrafe com o conto, “Senhor” não representa a idéia de Deus e sim a noção de um destino trágico acima do tempo, ao qual associa-se a luz, agora com o sentido da condenação consumada. A luz não mais representa a presença de Deus com sua promessa de justiça e sim o destino, inexplicável, inesperado e trágico.

A partir dessa leitura podemos chegar ao conto. De início o espaço em que se desenvolve a ação nos apresenta indícios que, no desenrolar do conto, desconstruirão os contornos simplórios do enredo. Os campos em que corria Marialice aparecem na lembrança de Eronides “às vezes verdes, também cinzentos”¹⁵⁴. Dois níveis espaciais já nos são apresentados: o primeiro, campos verdes em que uma namorada passa as férias com seu bem-amado; o segundo, campos cinzentos onde o desencontro amoroso resulta em tragédia pessoal.

O tempo no conto complexifica a interpretação na medida em que apresenta um *flashback* que não retorna ao presente da narrativa, fazendo crer que o protagonista entrou num círculo temporal do qual não pode escapar. Solitário há anos, Eronides vê a sua amada chegar, leva-a para casa, dormem e na manhã seguinte “doze anos tinham-se esvanecido”¹⁵⁵. Eronides revive a experiência amorosa como já a tinha vivido, com o mesmo

¹⁵⁴ RUBIÃO, 16. Ed., 1993. P. 43.

¹⁵⁵ Ibid., p. 44.

desfecho trágico: Marialice vai embora e um galho cega a vista de Eronides, cumprindo uma praga de Marialice.

A flor de vidro, desejada pelo amante, aparece primeiramente como símbolo da busca de Marialice: “*Às vezes, pensando ter divisado a flor de vidro no alto de uma árvore, comprimia Marialice nos braços.*”¹⁵⁶ Entretanto, Eronides só pode oferecer a Marialice uma flor azul.

Anunciando a tragédia de Eronides, a flor de vidro torna-se símbolo de perda. Perda de Marialice e perda de uma vista. Paradoxalmente a luz preconizada pela epígrafe aparece no conto como índice da ausência de luz para o protagonista, a quem resta a flor de vidro e uma reminiscência amarga.

O conto “A Casa do Girassol Vermelho”¹⁵⁷ dá título a uma das coletâneas de contos de Murilo Rubião e recebe uma epígrafe diferente daquela que recebera na primeira edição de **O Ex-mágico**. Agora o texto aparece com a seguinte epígrafe:

*“Vós sois o sal da terra.
E se o sal perder a sua
força, com que outra coisa
se há de salgar?” Mateus, 5, 13.*¹⁵⁸

Como já vimos, na primeira publicação, o conto “A Casa do Girassol Vermelho” faz parte de um grupo de contos composto também por “O Ex-mágico da Taberna Minhota” e “O Pirotécnico Zacarias”. A epígrafe que engloba esse grupo é a mesma que vimos abrindo o conto “A Flor de Vidro”, analisado anteriormente:

“E haverá um dia conhecido

¹⁵⁶ RUBIÃO, 16. ed., 1993, p. 45.

¹⁵⁷ RUBIÃO, 5. Ed., 1993. P. 8.

¹⁵⁸ Ibid., p. 8.

*do Senhor que não será dia
nem noite, e na tarde
desse dia aparecerá a luz.”*

Zacarias, XIV, 7.

Parece-nos que a partir do momento em que o autor decide epigrafar individualmente cada um de seus contos, ele procura manter alguns textos epigráficos. Nesse caso a epígrafe é separada dos três primeiros contos aos quais pertenceu num primeiro momento e assume um novo discurso, relacionando-se com outro conto.

Para Gilberto Mendonça Teles¹⁵⁹, as relações da epígrafe com o texto são bastante complexas: além de apontar simultaneamente para dois textos - o anterior, de onde saiu, no caso o texto bíblico; e o texto presente, o conto -, ela mantém com o texto para onde se translada uma correspondência de significados e, aparentemente, só pode ser estudada ao nível do enunciado, isto é, como relação de dois textos, a própria epígrafe e o texto que sobrescreve. Mas o mesmo autor admite que também é possível pensá-la ao nível do processo de enunciação, como se fosse colocada antes da criação do texto que encima. É claro que aí ela acaba se confundindo com a fonte, com o motivo, tornando-se “inspiração” e parece perder a sua natureza etimológica de epi (sobre, por cima).

No caso específico de que falamos parece que podemos pensar num “reaproveitamento” de epígrafes na medida em que elas oferecem ao contista o apelo temático do qual ele não pode escapar. Nesse sentido a epígrafe torna-se o motor da criação.

Murilo fala da escolha de suas epígrafes sempre destacando a preferência pelos textos do Velho Testamento:

¹⁵⁹ Op. cit., p. 142-143.

Eu vou abrindo a epígrafe e há, sem dúvida, uma grande afinidade da minha literatura e o Velho Testamento. O novo Testamento não tem nada, absolutamente nada. A não ser o Apocalipse, mas o Apocalipse é um capítulo do Velho Testamento que foi incluído. Me parece até que o incluíram como uma citação posterior, mas é inteiramente como se fosse o Velho Testamento. O Velho Testamento é muito mais cheio de coisas ..., aquelas profecias..., aquela coisa caótica..., é muito mais rico.¹⁶⁰

Embora Murilo Rubião tenha usado algumas vezes textos do Novo Testamento - por exemplo nas epígrafes dos contos “A Casa do Girassol Vermelho” (Mateus, 5, 13) e “A Armadilha” (Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, 14, 8) - , a sua fala sobre o Velho Testamento faz pensar na percepção do texto bíblico como uma verdadeira fonte de inspiração que o incitava a criar. Daí voltarmos à afirmação inicial de que as epígrafes bíblicas inserem-se na obra muriliana como o único fator intuitivo. Através da identificação do autor com a atmosfera desses textos bíblicos, inicia-se a busca de reproduzir - no conto - o mesmo universo, permeado de condenação e trágicas profecias.

¹⁶⁰ Depoimento de Murilo Rubião a João Nilson em entrevista já citada.

CONCLUSÃO

A identificação do herói invisível de Murilo Rubião se deu, de fato, através dos contos, onde encontramos sempre o indício e o argumento para as nossas afirmações. Ao término de cada leitura/análise, entretanto, uma dúvida quanto ao conto que viria em seguida insinuou-se para nós como o “bloqueio” que interromperia o processo sem apelação; mas, quase imediatamente tínhamos uma referência, uma imagem ou motivo que nos remetiam diretamente ao conto seguinte, como se a escritura muriliana já tivesse preparado, desde sempre, o caminho a ser seguido pela crítica. Contudo, não deixamos de pensar que este também é o caminho pelo qual não voltaremos.

O trabalho não está terminado. Nossa proposta inicial realizou-se apenas na medida em que a ficção muriliana, ela mesma, tomou conta do trabalho e nos lançou em outras buscas, que ao mesmo tempo nos desviaram do caminho inicialmente proposto e apontaram outros, tão ou mais instigantes que aquele vislumbrado no princípio.

Quisemos, de início, fazer a identificação do herói já caracterizado pela voz de Murilo Rubião, o autor:

Os meus heróis são apenas homens tristes, que não conseguiram entender as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna ou não tiveram, ao menos, a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irrecorríveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos. A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos

judgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida, amealhando cruzeiros, especulando com a falta de transportes, com a alta dos imóveis ou com as aberrações da inflação. Jamais sentiram o lirismo de colher seixos brancos, sem a mortal preocupação do colecionador. Homens sem esperança, incapazes de compreender, como o meu Pirotécnico, que, às vezes, é preciso morrer para se ter uma vida autêntica.¹⁶¹

É claro que essa perspectiva do autor é problematizada à medida que os seus contos vão multiplicando as faces do herói que, por vezes, assume características diferenciadas, porém, em nenhum momento é estranho ao universo de condenação e invisibilidade dos contos.

A experiência existencial da margem, sem o usufruto das boas coisas da vida - sequer a crença nessas boas coisas - faz do herói muriliano o símbolo do invisível, desdobrado em sofrimento naquilo que o ser tem de imperceptível para o outro e para si mesmo: a sua alma, e também a experiência de uma vida que não interessa àqueles que vivem ou acreditam no bem-estar no mundo. A invisibilidade, portanto, é a ausência; o herói, por não ter a sua presença reconhecida, experimenta a vida sob o signo da incompreensão: não compreende e não é compreendido no caminho que trilha sem possibilidades de volta.

O primeiro conto público de Murilo Rubião, “O Ex-mágico da Taberna Minhota”, parece conter a gênese do invisível, que contamina toda a obra a partir do seu princípio. A epígrafe pede a Deus o reconhecimento da dor:

*“Inclina, Senhor,
o teu ouvido, e ouve-me;
porque eu sou desvalido e pobre.” Salmos, LXXXV, 1.¹⁶²*

¹⁶¹ Apud. SCHWARTZ, 1981, p. 96.

¹⁶² RUBIÃO, 16. ed., 1993, p. 53.

Em todo o conto só teremos a negação da misericórdia divina. Deus não o reconhece porque ele mesmo não tinha existência até o momento em que se reconhece como mágico:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.¹⁶³

O mágico, literalmente, não existira até ali. Enquanto os outros sofriam e tinham algum consolo, ele não poderia contar com nada disso, pois não tinha existido e ainda não existia; o que passa a existir a partir da sua consciência é a sua mágica, tanto que ela acontece sem a sua interferência ou iniciativa. O mágico continua não existindo e, ao final, quando a mágica desaparece, ele percebe que só poderia ter existido se tivesse criado “*todo um mundo mágico*”¹⁶⁴.

A problemática metalinguística esboçada neste conto foi levantada no Capítulo III deste trabalho. “O Ex-mágico ...”, configurou-se, a partir desse ponto de nossa reflexão, como o símbolo da escritura muriliana, somado à perspectiva gerativa da invisibilidade na obra do autor. Desta forma, o processo de escritura e a busca temática do autor parecem tocar-se significativamente, pois a consciência na escritura é a da impotência e frustração quanto ao produto criativo, enquanto a temática fixa a

¹⁶³ Ibid., p. 53.

¹⁶⁴ Ibid., p. 57.

invisibilidade como fracasso permanente do homem, invalidando qualquer luta ou busca no sentido contrário.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras estudadas

RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias. 16ª edição. São Paulo: Ática, 1993.

_____. A Casa do Girassol Vermelho. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1993.

_____. O Convidado. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1988.

2. Bibliografia sobre Murilo Rubião

ALENCAR, João Nilson P. A Exaustão da Palavra: Um prototexto para "Marina, a Intangível", de Murilo Rubião. Dissertação de Mestrado defendida na UFSC, em outubro de 1992.

ALMEIDA, Márcio. "A Literatura Mágica de Murilo Rubião". In: Estado de Minas. BH, 17.02.79.

ARAGÃO, Maria L. "O Fantástico em Murilo Rubião". In: Primeiro e Segundo Simpósios de Literatura Comparada - Anais da UFMG, BH. Vol.I, pp. 176-186.

ARRIGUCCI, David Jr. "O Mágico Desencantado ou as metamorfoses de Murilo". In: RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. "Minas, Assombros e Anedotas: Os Contos Fantásticos de Murilo Rubião". In: _____. Enigma e Comentário. São Paulo; Companhia das Letras, 1987.

- BARROS, Terezinha M. De Melo. "Murilo Rubião: A Poética de um Jogo Mágico". In: 1º e 2º SLC- Anais da UFMG, Vol. II, pp. 624-634.
- CESAR, Guilhermino. "A Vida Literária". In: Minas Gerais - Terra e Povo. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 180.
- COELHO, Nelly Novaes. "Os Dragões e Outros Contos". In: _____. O Ensino de Literatura. São Paulo: FTD, 1966, p. 524-31.
- DUTRA, Waltensir. "Murilo Rubião". In: _____. Biografia Crítica das Letras Mineiras. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- FONSECA, Maria N. S. "O Absurdo como Expressão do Fantástico em Murilo Rubião". In: 1º e 2º SLC - Anais da UFMG, Vol. I.
- FONSECA, Pedro Carlos L. "Murilo Rubião e a Equação Fantástica do Relacionamento Humano". In: 1º e 2º SLC - Anais da UFMG, Vol. I.
- GOULART, Aldemaro T. "A Tragicidade nos Contos de Murilo Rubião". In: 1º e 2º SLC - Anais da UFMG, Vol. I.
- LINS, Álvaro. "O Mágico Lançado Ainda Mais Para a Zona de Kafka: Os Contos de Murilo Rubião." In: _____. Os Mortos de Sobrecasaca - Ensaios e Estudos - 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 1963, p. 265-68.
- LUCAS, Fábio. "A Literatura Nacional. Prosa Translúcida". In: _____. A Face Visível. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 165.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. "Pioneirismo no Conto Fantástico". In: _____. A Posse da Terra: O Escritor Brasileiro Hoje. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1985.
- MIRANDA, Wander M., e ANDRADE, Vera L. "Visões do Invisível em Murilo Rubião". In: 1º e 2º SLC - Anais da UFMG, Vol. I.
- PAES, José Paulo. "Introdução". In: Os Buracos da Máscara. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHWARTZ, Jorge. "Do Fantástico como Máscara". (Prefácio) In: RUBIÃO, Murilo. O Convidado. 4. Ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Murilo Rubião: A Poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

_____. "A Ferida Exposta de Murilo Rubião". In: 1º e 2º SLC - Anais da UFMG. Vol I, p. 175.

SILVERMAN, Malcolm. "O Absurdo no Universo de Murilo Rubião". In: _____. Moderna Ficção Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ZAGURY, Eliane. "Murilo Rubião, o Contista do Absurdo". In: _____. A Palavra e os Ecos. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 28-36.

3. Bibliografia sobre a terminologia do Fantástico

BRETÓN, André. Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Moraes, 1969.

CARILLA, Emílio. El Cuento Fantástico. Buenos Aires: Nova, 1968.

CARPENTIER, Alejo. A Literatura do Maravilhoso. São Paulo: Vértice, 1987.

CARVALHAL, Tania Franco; DACANAL, José H., SCHÜLLER, Donaldo e STOCK, Rudolf M. A Realidade em Kafka. Porto Alegre: Movimento, 1973.

CHIAMPI, Irlemar. O Realismo Maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOVECRAFT, Howard P. Introduction to Supernatural Horror in Literature. New York: Dover, 1973.

PAES, José Paulo. "As Dimensões do Fantástico". In: _____. Gregos e Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Selma Calazans. O Fantástico. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. “‘Aminadab’ ou do fantástico considerado como uma linguagem”. In: Situações I. Lisboa: Publ. Europa-América. 1968.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1975.

4. Outros

ARANTES, Urias Correa. Artaud, Teatro e Cultura. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

ARRIGUCCI, David Jr. O Escorpião Encalacrado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. O Spleen de Paris. Trad. António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: Lyric Poet in The Era Of High Capitalism. Londres: New Left Books, 1973.

_____. Obras Escolhidas (Vol. I): Magia e Técnica, Arte e Política. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. O Livro dos Seres Imaginários. 6ª ed. Trad. Carmem Vera C. Lima. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge. Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 1956.

BOSI, Alfredo (org.). O Conto Brasileiro Contemporâneo. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.

CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1972.

_____. Cavaleiro Inexistente. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CANDIDO, Antonio. A Educação pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo: Ática, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. O Reino deste Mundo. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- _____. Guerra del Tiempo. 4. Ed. México. Cia. General de Ediciones, 1967.
- _____. Los Passos Perdidos. 2. Ed. Montevideu: Arca, 1968.
- _____. El Siglo de Las Luces. Buenos Aires: Galerna, 1967.
- COLLAZOS, Oscar; CORTÁZAR, Julio y VARGAS LLOSA, Mário. Literatura en La Revolucion y Revolucion en La Literatura. Buenos Aires: Polêmica, 1976.
- CORTÁZAR, Julio. O Jogo da Amarelinha. 6. Ed. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. Bestiário. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Círculo do Livro, 1951.
- _____. Las Armas Secretas. 5. Ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- DOSTOIEVSKI, Fiodos M. Notas do Subterrâneo. Trad. Moacyr Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- ELLISON, Ralph. Homem Invisível. São Paulo: Marco Zero, 1947.
- FRANK, Joseph. Dostoievski: The Seeds of Revolt. Princeton: Sewanee Review, 1976.
- _____. Nihilism and Notes from Underground. Princeton: Sewanee Review, 1961.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. Da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GOTLIB, Nádia. Teoria do Conto. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1985.

ISIDRO PEREIRA, S. J. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. 4.Ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

KAFKA, Franz. Um Artista da Fome. 3ª ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O Processo. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PROPP, Wladimir. Morfologia do Conto. Trad. Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Editorial Veiga, 1978.

_____. Las Raíces Históricas del Cuento. Madrid: Fundamentos, 1974.

SOUZA, Agostinho P. De. Um Olhar Crítico Sobre o Nosso Tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

TELES, Gilberto. "O Código do Códice: a estrela de Stella". In: Tempo Brasileiro: 33/34. p. 129-152.