

SAMUEL SULZBACH

O ROTEIRO DA INTRANQUILIDADE

Uma leitura diacrônica da obra de Murilo Rubião

PORTO ALEGRE, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA

O ROTEIRO DA INTRANQUILIDADE

Uma leitura diacrônica da obra de Murilo Rubião

Samuel Sulzbach

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Orientador

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

PORTO ALEGRE, 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Sulzbach, Samuel Sulzbach
O roteiro da intranquilidade: uma leitura
diacrônica da obra de Murilo Rubião / Samuel Sulzbach
Sulzbach. -- 2017.

105 f.

Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Murilo Rubião. 2. Machado de Assis. 3.
literatura brasileira. 4. literatura fantástica. 5.
conto. I. Sanseverino, Antônio Marcos Vieira, orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo incentivo constante e pelo apoio ilimitado.

Ao Antônio, pela orientação segura e pela amizade.

Ao CAPES, pelo apoio financeiro.

À UFRGS, pelo apoio institucional.

RESUMO

A proposta deste trabalho é empreender uma leitura da obra de Murilo Rubião numa perspectiva fundamentalmente diacrônica, identificando e analisando, em primeiro lugar, influências e características mais relevantes; em segundo, as etapas de sua produção literária, seus momentos de continuidade e de ruptura, de adaptação e de transformação. Partindo daquela que nos parece ser a característica mais palpitante e regular da obra rubiana, a ausência de susto ou de surpresa – o fantástico desassombrado, em que os elementos insólitos adquirem estranha naturalidade –, verificaremos que ela funciona tanto como índice de singularidade quanto termo de comparação: ao mesmo tempo que empresta originalidade à obra, também permite que Rubião seja relacionado às concepções mais modernas do gênero fantástico. Apesar de apontar para um universal e de render ao contista muitas comparações com Kafka, essa característica nos parece resultado de uma influência bem local: Machado de Assis. Estabelecido o parentesco e identificados os graus dessa influência machadiana, partiremos para uma análise da produção de Murilo ao longo dos anos, ou seja, em sua sucessão linear. No âmbito de uma obra marcada pelas regularidades e pelas recorrências, a ideia é procurar, nas pequenas rupturas, nas ligeiras transformações, marcas que identifiquem e caracterizem não somente uma concepção criativa, mas um projeto literário.

RESUMÉN

La propuesta de este trabajo es emprender una lectura de la obra de Murilo Rubião bajo una perspectiva fundamentalmente diacrónica, de modo a identificar y analizar sus influencias y características más relevantes; las etapas de su producción literaria, sus momentos de continuidad y de ruptura, de adaptación y de transformación. A partir de aquella que nos parece ser la característica más palpitante y regular de la obra rubiana, la supresión del susto o de la sorpresa – el fantástico desasombrado, en el que los elementos insólitos adquieren extraña naturalidad –, verificaremos que funciona tanto como índice de singularidad cuánto término de comparación: presta originalidad a la obra a la vez que le permite a Rubião relacionarse con las concepciones más modernas del género fantástico. A pesar de apuntar a un universal y de rendir al contista muchas comparaciones con Kafka, esa característica nos parece resultado de una influencia más bien local: Machado de Assis. Establecido el parentesco e identificados los grados de esa influencia machadiana, partiremos para un análisis de la producción de Murilo a lo largo de los años, o sea, en su sucesión lineal. En el marco de una obra marcada por regularidades y recurrencias, la idea es buscar, en las pequeñas rupturas y en las ligeras transformaciones, marcas que identifiquen y caracterizen no sólo una concepción creativa, sino un proyecto literario.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. O ASSOMBRO ASSIMILADO: NOTAS SOBRE O FANTÁSTICO	13
1.1 O fantástico tradicional	17
1.2 O neofantástico	24
2. UM PARENTESCO FANTÁSTICO	33
2.1 Do universal para o local	33
2.2 Uma genealogia fantástica	37
3. OS ESTRANHOS	49
3.1 Das dificuldades da leitura diacrônica em Rubião	49
3.2 Imitação de Machado	54
4. A INTRANQUILIDADE	75
4.1 O ex-mágico	75
4.2. A estrela vermelha	78
4.3 Os dragões e o convidado	81
4.4 Das escrituras e das reescritas	84
4.5 O pesadelo	92
O ROTEIRO DA INTRANQUILIDADE – SÍNTESE FINAL	98
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

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

A obra de Rubião é marcada por uma série de *constant*es. Elas vão da escolha cuidadosa de passagens bíblicas para preceder ou encimar seus contos até o hábito de reescrevê-los de uma edição à outra. Nesse conjunto de preferências e singularidades cristalizadas pelo tempo, a de maior apelo e destaque, seja junto à crítica, seja junto ao público, sem dúvida reside na escolha pelo fantástico: o gênero aparece vivamente em todo o seu trabalho, da primeira à última publicação.

Mais do que entusiasta, Rubião é considerado um precursor do fantástico no Brasil. O título não se prega a ele à toa. Uma das mais pertinentes explanações a esse respeito pertence a Davi Arrigucci Júnior¹, para quem a obra do contista mineiro surge duplamente insólita em nossas letras: por sua veia fantástica, está claro, e por conta da ausência quase completa de antecedentes capazes de sustentar uma explicação para ela e para as suas peculiaridades. Se o fantástico de autores como Borges, Cortázar e Bioy Casares irrompeu num âmbito literário em que este gênero já se achava há muito estabelecido, numa cadeia que retrocede a Horácio Quiroga, Leopoldo Lugones, Santiago Dabove, entre outros, tal não foi o caso de Rubião. Em nosso terreno literário, fortemente orientado pelo modelo realista, o supra-real ou sobrenatural só deu as caras muito esporadicamente, sem jamais consolidar uma tradição. “Contam-se nos dedos os exemplos do tipo dos Demônios, de Aluísio de Azevedo, ou do Assombramento, de Afonso Arinos, ou ainda do conto propriamente estranho, como Bugio Moqueado, de Monteiro Lobato.” (ARRIGUCCI,

¹ O texto em questão serve de prefácio à edição de *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo, Ática, 1981.

1981, p. 7). Casos como esses não podem ser considerados mais do que incursões isoladas ou mesmo experimentais. Além de não constituírem uma tradição, em primeira análise pouco ou nada dizem a respeito do fantástico como encontrado em Rubião, que se relaciona a uma concepção mais moderna do gênero. O contista mineiro ocupa, assim, um papel singular em nossa literatura: fez do fantástico não uma simples aventura, mas uma convicção – e o fez de maneira muitíssimo original, como veremos.

A escolha de Rubião pelo fantástico trouxe embaraços a seus primeiros críticos, talvez por se acharem sem parâmetros para analisá-lo. Uma das primeiras tentativas de classificação de sua obra partiu de Mario de Andrade², com quem Rubião se correspondia regularmente e a quem costumava enviar seus contos muito antes de publicá-los. Em suas cartas avaliativas, Mario arriscava definir o trabalho do contista mineiro com expressões como “simbolismo”, “alegorismo” e “liberdade subconsciente”. Mais tarde, já na esteira do lançamento de *O Ex-Mágico* (1947), surgiram definições tão diversas quanto “supra-realismo”, “surrealismo”, “fantasia” e “impressionismo”, conforme relata Suzana Cánovas em sua tese de doutorado, *O Universo Fantástico de Rubião à Luz da Hermenêutica Simbólica*. Para ela, trata-se de “um momento de perplexidade em que os críticos reconhecem que o autor estabelece uma ruptura com a tradição narrativa brasileira, transcendendo os simples modelos de escola ou superando os padrões estéticos estabelecidos.” (CÁNOVAS, 2004, p. 19).

Nesse mar de opiniões desencontradas, destaca-se o juízo emitido pelo crítico pernambucano Álvaro Lins³. Escrito em 1948, no calor da estreia em livro de Rubião, o texto figura ainda hoje como um dos mais citados e discutidos da fortuna crítica rubiana. Vamos tomá-lo, também, como um norte para os primeiros passos deste trabalho – não só por seu caráter modelar, mas porque a leitura que nele se empreende oferece alguns pontos de interesse para os desdobramentos da nossa.

Diferente de outros críticos, Lins passa ao largo das definições e classificações, limitando-se a destacar que Rubião teria idealizado uma maneira de ficção sem igual por aqui. Ele enfatiza e elogia dois pontos em especial: o grau de inventividade e inovação do contista, que teria “levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização

² A correspondência pode ser conferida em: http://www.murilorubiao.com.br/corresp_mario.aspx

³ O texto foi publicado originalmente no jornal “Correio da Manhã”, em 2 de abril de 1948. Mais tarde, foi incluído no livro “Os Mortos de Sobrecasaca” (1963), coletânea de artigos de Lins publicado pela editora Civilização Brasileira.

artística” (LINS, 1963, p. 266); a coerência com que investiu em tão singular expressão, por “haver-se mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento” (LINS, 1963, p. 266). Essa coerência e consciência – em resumo, a convicção de Murilo pelo fantástico⁴ – seria atestada pela coesão formal e substancial encontrada em *O Ex-Mágico*, seu caráter uniforme, e pelo labor persistente, de anos, que está por trás dessa unidade. “Trata-se de uma obra de estreia, mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que tem não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível” (LINS, 1963, p. 266). Para reforçar suas ideias, Lins acaba adicionando, discreta e timidamente, essa perspectiva diacrônica a respeito do trabalho do contista, o que não deixa de ser um pouco curioso.

A informação de que Rubião fez e refez seus contos por vários anos antes de reuni-los em *O Ex-Mágico* nos interessa, num primeiro momento, desatrelada dessa ideia de unidade aludida por Lins. Consideramos oportuno observar, antes de qualquer coisa, que a reescrita, uma marca do autor, uma constante em seu trabalho, já era um dado digno de nota em sua estreia literária – mesmo que proveniente de comentários informais, de bastidores literários, e não de uma comprovação ou de uma verificação estritamente analítica. Ainda assim, a crítica de Lins antecipava – sem ter consciência disso, como não poderia deixar de ser – uma tendência que se prolongaria ao longo de toda obra do contista.

Apesar dos elogios, Lins diz também que Rubião não atinge todos os fins visados, referindo-se ao fato de que, em sua opinião, o conto fantástico desse autor não convence de todo. Sem querer entrar no mérito dessa afirmação agora, e pervertendo radical e provocativamente o seu juízo, poderíamos dizer que Murilo nunca atinge *qualquer fim*. Uma das principais características do autor é “não terminar” seus contos. Os finais são quase sempre abertos, inconclusivos; ora descambam em um impasse, em uma situação sem saída, ora sugerem uma repetição ou uma circularidade, tendendo, aí, para o infinito. Outras vezes, ainda, dão lugar a uma espera ou adiamento que também parecem tomar as dimensões de uma eternidade.

⁴ Lins evita qualquer termo classificatório, como mencionamos, mas está se referindo centralmente à escolha pelo fantástico.

Já foi dito que os contos de Rubião aparecem como variações sobre os mesmos temas⁵, por conta de suas inúmeras recorrências. Deslocando e espremendo ainda mais esse comentário, não seria exagerado afirmar que eles consistem, na verdade, em variações de um único e mesmo espírito: a indefinição. E é exatamente aí, nesse caráter aporético, que sustentaremos, no devido momento, uma de nossas interpretações da obra.

Mas a razão maior que nos fez escolher esse texto de Alvaro Lins como um ponto de partida diz respeito à outra questão, abordada logo nas primeiras linhas de sua crítica. Ao mencionar o trabalho de anos que precedeu a publicação de *O Ex-Mágico*, o crítico procurava enfatizar, como observamos anteriormente, a coesão e a coerência desse trabalho. Seu raciocínio está ancorado no argumento de que, em se tratando de contos, livros de jovens autores poucas vezes apresentam uma unidade: o mais comum é reunirem textos muito diversos, porque produzidos em diferentes épocas e sob variadas preocupações, influências ou estados de espírito.

Os contos se diferenciam assim, uns dos outros, pela orientação e tratamento dados aos assuntos, ainda mais pela composição e pela técnica. Deste modo, eles são mais coletâneas do que propriamente livros, no que estes, como obras, devem significar em unidade substancial e formal. É raro um livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo uma maneira única de tratar os seus temas e uma forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos.
(LINS, 1963, p. 266)

A publicação de Murilo, em resumo, é elogiada por representar uma dessas exceções: seria coerente tanto em sua concepção quanto em sua composição, constituindo uma obra de todo uniforme.

Embora estejamos inclinados a concordar até certo ponto com a visão de Lins, foi curioso observar que o último conjunto de textos (o livro é dividido em cinco capítulos, cada um contendo três contos), quando submetido a um olhar mais demorado, destoa dos demais em muitos aspectos.

Em entrevista a Granville Ponce⁶, Rubião diz que, inicialmente, costumava escrever sobre a loucura, sobre hospícios. Sua vocação para o fantástico teria sido

⁵ Elisabete Peiruque. A problemática existencial em Murilo Rubião. 1988. 174f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 1988.

⁶ A entrevista concedida a J.A. de Granville Ponce pode ser conferida em Murilo Rubião, *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo, Ática, 1981, página 04.

“descoberta” pelo amigo e também escritor Fernando Sabino. Uma rápida conferida nas crônicas e contos de Rubião publicados na imprensa ao longo da década de 40, como no jornal *Folha de Minas* ou na revista *Belo Horizonte*⁷, comprova que a loucura era um dos seus temas mais recorrentes. Ora, é essa, justamente, a temática que perpassa de forma mais visível a última tríade de contos, intitulada Família.

Em “O bom amigo Batista”, José Venâncio, o narrador, é incapaz de perceber a deslealdade de João Batista, amigo que desde a juventude lhe tira vantagem em tudo – tomando-lhe promoções no trabalho, uma namorada e, mais tarde, até mesmo a mulher; para escapar de um casamento infeliz, José Venâncio se finge de louco, interna-se voluntariamente num hospício e desdobra-se em risíveis esforços para lá permanecer. “Memórias do contabilista Pedro Inácio” desfia o cômico relato de um homem que busca na árvore genealógica as origens da sua calvície e das suas manias; a loucura se insinua em suas obsessivas e amalucadas contabilidades; há menção, também, ao fato da personagem Dora internar-se em um sanatório. Já em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, o narrador dirige um monólogo delirante a uma ouvinte, Ofélia, que acaba por revelar-se um simples cachorro.

O simples resumo destes contos é suficiente para evidenciar a forte carga irônica – e humorística – que eles contêm. De fato, a ironia, mais do que o humor, é outra constante na obra rubiana, e será explorada com mais propriedade no decorrer deste trabalho. O que mais nos interessa agora é fazer notar que esses contos, embora coesos enquanto tríade, diferenciam-se em alguns aspectos dos demais. Para começar, comparados a seus vizinhos de livro, parecem surpreendentemente *menos fantásticos*. Na verdade, numa análise rigorosa, eles nada apresentam de propriamente fantástico. Tomados individualmente, lidos de maneira isolada ou em outro contexto, poderiam muito bem passar por contos “convencionais” – cômicos, mas de ângulo ficcional realista⁸. (E, no entanto, uma vez alojados nas últimas páginas de uma coletânea fortemente marcada pelo fantástico, tem-se a impressão de que adquirem, também, certo brilho insólito. É como se se tornassem fantásticos por “contaminação”).

Mas a explicação ainda não é de todo satisfatória para marcar essa diferença que procuramos enfatizar. Há no livro outros contos, como “Elisa”, por exemplo, em que não

⁷ Parte desse material pode ser acessado nos anexos do trabalho de Suzana Cánovas. (Conferir referências)

⁸ É verdade que o fantástico não se opõe necessariamente ao realismo, mas o fato aqui é que o dado insólito ou sobrenatural não se intromete em nenhum momento.

temos uma intromissão óbvia ou clara do elemento insólito ou sobrenatural e que, ainda assim, possuem um efeito fantástico superior. A explicação parece estar no fato da tríade Família ser bem menos aporética do que as demais. O tema, relacionado à loucura, pode ser percebido com certa facilidade, e as narrativas se apresentam mais definidas em seu desenvolvimento e em seu desfecho – no que pesa, certamente, o impacto humorístico pretendido.

É arriscado afirmar, à falta de fontes comprobatórias mais sólidas, que estes contos estão entre os primeiros elaborados por Rubião – e que, por conta disso, lhes foi destinada uma posição final, de certo modo secundária, no livro. A posição que ocupam também poderia ser atribuída ao fato de destoarem ligeiramente dos demais, ou a qualquer outra preocupação ou preferência do autor, seja ela estética ou conceitual. Não importa. O fato é que estes contos, sem qualquer dúvida, compõem a face sobrevivente de uma concepção inicial de Murilo: o insólito atrelado aos fenômenos mentais, ao problema da razão (ou a falta dela). Seu universo fantástico parece ter se constituído a partir dessas sondagens experimentais a respeito da mente humana.

E assim, sem que a unidade e a coerência do trabalho fossem seriamente comprometidas – no que pesam o labor persistente do contista e o caráter pessoal e inconfundível que empresta a seu texto de que falava Lins –, percebemos em seu interior uma pequena gradação, um discreto deslocamento na ordem dos temas e, principalmente, dos procedimentos (entre outras características que analisaremos mais adiante, a tríade Família tem uma intenção mais humorística, e por isso menos aporética que os outros contos).

Dessa forma, estabelecemos uma das preocupações que irá nos acompanhar no decorrer deste trabalho: conservando, sempre que possível, um olhar diacrônico, pretendemos pensar a obra tanto em termos de constâncias e de sedimentações quanto de gradações, movimentos e deslocamentos.

1 O ASSOMBRO ASSIMILADO: NOTAS SOBRE O FANTÁSTICO

A literatura fantástica é muito mais normal do que a vida. Esta irrealidade da vida é um dado muito concreto. De vez em quando, a gente fica espantado com as coisas do cotidiano. Acontecem coisas estranhíssimas.

Murilo Rubião⁹

Mais do que uma constante, o fantástico é peça central na obra de Rubião, e seria impossível desenvolver este trabalho sem dedicar-lhe algumas tantas linhas. Foge às nossas pretensões, no entanto, empreender uma análise mais profunda e detalhada a respeito do tema, que explore todos os seus aspectos, que dê conta de toda a sua complexidade ou mesmo que busque uma classificação. Isso implicaria, no mínimo, um estudo devotado inteiramente ao fantástico rubiano – o que já se fez em várias ocasiões e ao que não teríamos muito a acrescentar por ora. Além disso, há nele certa ambiguidade que tem resistido mesmo às melhores tentativas de análise.

Nosso percurso pelo fantástico, dessa maneira, será formado por passeios breves, com propósitos pontuais e com recortes específicos. Comentários e análises sobre o tema virão à tona sempre que necessário.

Por ora, nossa intenção é uma abordagem inicial do fantástico rubiano a partir daquela que reconhecidamente é sua característica mais palpitante e singular, a supressão do susto e da surpresa. Melhor dizendo: a naturalidade, a ausência de cerimônias com que o insólito aparece e é manejado em seus contos. Em seguida, desfilaremos algumas das principais proposições teóricas acerca da literatura fantástica, buscando nesse percurso ora aproximar, ora afastar o fantástico de Rubião.

⁹ Entrevista a Walter Sebastião. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx>

A construção de um edifício gigantesco, babélico¹⁰, que se eleva assombrosamente em direção ao céu sem qualquer propósito e, mais assombroso ainda, sem que se consiga interromper as obras; um sujeito que passa dias, semanas e por fim meses nas dependências de uma empresa sem jamais conseguir superar a fila que se forma a sua frente e completar uma aparentemente simples e ordinária missão: ser recebido por um gerente; uma mulher que dá à luz a dezenas de crianças, de maneira constante e espontânea, à revelia de qualquer ato sexual (e à semelhança de uma linha de produção, de uma verdadeira fábrica de bebês); um coelhinho capaz de falar e de metamorfosear-se em toda sorte de animais, cuja maior pretensão é tornar-se humano; um homem que, indo de trem encontrar-se com a noiva numa localidade interiorana, desembarca na estação certa, mas muitos anos à frente; um mágico incapaz de conter a própria mágica.

Esse é apenas um pequeno inventário dos casos espantosos narrados pelo contista mineiro, que vão do absurdo ao sobrenatural. O espanto, porém, cabe apenas ao leitor – sobretudo ao leitor incauto, de primeira viagem, ainda não familiarizado com essa que é a mais desconcertante das suas características: a invariável frieza frente ao insólito. Nas narrativas de Rubião, parece não haver espaço para o susto ou para surpresa. Por mais extraordinários que sejam os eventos em que se vêem enredados os seus personagens, eles não se deixam perturbar: tudo aceitam e nada questionam. De modo que o espantoso, na obra rubiana, encontra seu lugar principal na própria falta de espanto.

A título de apresentação do contista¹¹, escreveu Antonio Candido, precisamente sobre este assunto: "um dos seus traços característicos é a naturalidade com que narra as coisas insólitas, fazendo-as parecerem elementos do quotidiano mais normal" (CANDIDO, 1999, p. 92).

O insólito, que brota no terreno da realidade cotidiana e familiar, no curso ordinário desse mundo que bem conhecemos (ou que julgamos conhecer), é tratado à maneira de algo igualmente cotidiano e familiar. Manifestando-se à luz de uma cena banal, cotidiana, o insólito não a contradiz: não provoca as tensões ou conflitos que de praxe se esperaria de semelhante manifestação.

¹⁰ Dada a evidente referência à torre bíblica contida no conto, chamado "O Edifício".

¹¹ O comentário está, justamente, num livro introdutório, *Iniciação à literatura brasileira*. (Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007)

Um trecho que ilustra bastante bem essa naturalização do insólito está no conto “Teleco, O Coelho”, publicado pela primeira vez em *Os Dragões e outros contos*¹²:

— Moço, me dá um cigarro?

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

O importuno pedinte insistia:

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

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

— Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

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

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

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

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, apenas o coelho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava. (RUBIÃO, 2010, p. 52)

Pode-se verificar que em nenhum momento o narrador parece surpreso ou assustado com o fato de ter por interlocutor um coelho. Ele nem mesmo se pergunta como tal coisa é possível – um diálogo com um coelho é tratado com a naturalidade que se concede a um evento corriqueiro, a um episódio qualquer.

Em *Minas, Assombros e Anedotas (Os Contos Fantásticos de Murilo Rubião)*¹³, Davi Arrigucci Júnior diz que “o mundo muriliano é produto da intenção de um autor que busca a construção harmoniosa dos elementos insólitos no contexto da realidade habitual, mediante a paralisação da surpresa” (ARRIGUCCI, 1987, pg. 146).

Arrigucci diz ainda que o leitor, ao se identificar com o narrador ou a personagem central da narrativa, é levado a assumir um papel de cúmplice. Não se espantando o narrador ou as personagens, também o leitor vai deixando de se espantar. Passado o choque inicial, advindo da estranheza, ele acaba por familiarizar-se com o insólito. Mas essa questão será melhor explorada mais adiante.

A paralisação da surpresa de que fala Arrigucci se mostra, em nossa opinião, tanto no caráter invariavelmente fleumático da narração quanto no comportamento também

¹² Belo Horizonte: Editora Movimento-Perspectiva, 1965.

¹³ O ensaio, originalmente lido em um seminário em 1982, foi publicado em diversos lugares, sendo mais tarde incluído em *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

imperturbável dos personagens. Narrador e/ou personagem¹⁴ atuam como verdadeiros mediadores: confrontando os coelhos falantes sem susto ou surpresa, emprestam-lhes ares de normalidade, submergindo-os, logo a seguir, no mesmo mar da rotina que instantes antes tinham à sua frente. Assimilando sem alarde a voz do insólito, abafam ou mesmo silenciam as contradições de duas ordens em tese antagônicas, de elementos, a princípio, discrepantes, constituindo o “telefone sem fio” da sua estranha coexistência (ou será coincidência?). É plasmada, assim, a aparente continuidade entre normal e anormal, entre real e irreal.

1.1 O FANTÁSTICO TRADICIONAL

Essa maneira específica de lidar com o insólito, assimilando o assombro e integrando universos incompatíveis, faz com a obra de Rubião se afaste, em primeira análise, da chamada narrativa fantástica clássica – característica do século XIX, mas que obteve cultores e/ou epígonos também no século XX. Veremos por quê.

Entre os estudos mais conhecidos acerca desse fantástico tradicional, estão o de Howard Phillips Lovecraft, ele próprio um consagrado escritor de histórias fantásticas, e o do lingüista e crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov. Em seu ensaio de perspectiva histórica¹⁵, Lovecraft relaciona o sobrenatural na literatura ao horror, ao “pavor cósmico”. O sobrenatural, na tradição oral e posteriormente na literária, estaria mais forte e genuinamente ligado ao terrífico, ao que suscita medo. “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 15). Vê-se, assim, que Lovecraft considera o fantástico unicamente na perspectiva da história de horror. A narrativa fantástica por excelência seria aquela que infunde medo e ansiedade nos leitores, e deveria ser julgada menos pelas intenções do autor ou pela estrutura da obra do que pela intensidade das emoções que desperta.

¹⁴ Na maioria das vezes, um narrador-personagem, como em “Teleco, o coelho”.

¹⁵ O trabalho foi escrito entre os anos de 1924 e 1927 a pedido de um amigo editor, que o publicou em uma pequena revista. Recebeu o nome de *O Horror Sobrenatural na Literatura*, e ficou praticamente esquecido até ser resgatado e publicado numa coletânea póstuma do escritor.

Percebe-se de pronto que essa concepção de Lovecraft, pelo menos assim formulada, não contempla de maneira nenhuma o fantástico como encontrado em Murilo Rubião. Este não possui intrigas que procurem infundir medo ou susto, ao contrário, os elementos fantásticos são tratados de maneira natural, descontraída.

Em *Introdução à Literatura Fantástica*, trabalho concluído em 1968 e que figura entre os mais respeitados estudos do gênero, uma das primeiras providências tomadas por Tzvetan Todorov é justamente refutar essa “psicologia do medo” de Lovecraft e outros críticos (como Peter Penzoldt, para quem, à exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais seriam histórias de medo). Com humor, diz que “se tomássemos suas declarações à letra, e admitíssemos a necessidade de uma sensação de medo no leitor, teríamos de deduzir (é esse o pensamento dos autores a que nós referimos?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor!” (TODOROV, 1975, p. 34-35). Para ele, procurar no medo uma definição para o fantástico não seria a escolha mais apropriada, porque, por um lado, há contos de fadas que são histórias de medo¹⁶ e, por outro, há narrativas fantásticas em que o medo está de todo ausente.

Para ilustrar sua própria concepção de fantástico, Todorov usa como exemplo *O Diabo Apaixonado*, de Jacques Cazotte, em que Alvare, a personagem principal, tem fortes suspeitas a respeito da mulher com quem vive. Acredita que ela seja um espírito mal, o diabo ou seu representante, pela forma misteriosa com que apareceu em sua vida. Ao mesmo tempo, seus ferimentos e seu comportamento feminino levam a crer tratar-se de uma simples mulher. Quando a questiona, ela responde ser uma sílfide (espécie de fada dos ventos, figura da mitologia ocidental). Mas existiram sílfides? Hesitante, sem compreender o que ouve, Alvare cai em diversas indagações, levando consigo o leitor. Seria tudo isso realidade, ou antes a ilusão, na forma de sonho? Alvare se lança a muitas interrogações desse gênero, mantendo-se a ambigüidade entre realidade e sonho, entre verdade e ilusão até o fim. É dessa forma, diz Todorov, que adentramos no terreno do fantástico. “Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos nem sílfides nem vampiros, dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar” (TODOROV, 1975, p. 26).

A respeito desse acontecimento, há duas possibilidades de compreensão: ou tudo não passa de uma percepção equivocada, de uma ilusão ou imaginação, e o mundo

¹⁶ Todorov cita os contos de Perrault como exemplo.

continua a ser regido pelas leis que conhecemos, ou o acontecimento é de fato autêntico, faz parte da realidade do mundo, e o mundo é regido por leis que desconhecemos, por leis que admitem o que para nós é sobrenatural. Para Todorov, o fantástico reside na incerteza entre o real e o imaginário, na vacilação entre duas ordens contraditórias, antagônicas. “O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; desde que escolhamos uma das duas respostas, deixamos o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 1975, p. 26).

Se o leitor implícito ou a personagem, no fim ou no curso da narrativa, escolher uma explicação para o fenômeno, o fantástico cede lugar a um dos gêneros que Todorov considera adjacentes: o estranho, se for entendido que o fenômeno pode ser explicado pelas leis naturais, pelas leis do nosso mundo; ou o maravilhoso, se for considerado que o fenômeno é genuinamente sobrenatural e que o mundo é regido por leis peculiares. Em suma, no estranho, o que parecia ser sobrenatural é explicado, é desvendado. No maravilhoso, o sobrenatural é aceito tranquilamente, é parte integrante do mundo – e por isso não se choca com ele. (No maravilhoso, o sobrenatural não é uma ameaça à ordem do mundo, ao contrário do que acontece no fantástico, em que ele figura como uma transgressão. No gênero maravilhoso estão incluídas, por exemplo, as novelas de cavalaria, as epopeias gregas, as narrativas utópicas e de ficção científica.)

Embora mais criteriosa que a de Lovecraft, a teoria do fantástico elaborada por Todorov também não se aplica ao fantástico encontrado em Rubião. Não há nele procedimentos narrativos que criem uma atmosfera de suspense nem enredos que levem a um questionamento dos elementos insólitos ou a um desvendamento do texto. A hesitação/dúvida, elemento axial dessa teoria, não está representada dentro do texto. Ainda que Todorov sublinhe a possibilidade de algumas exceções a esse respeito, em Rubião ela parece ser a regra: de geral imperturbáveis, seus personagens não se lançam em interrogações quanto à natureza dos fatos insólitos com que se deparam.

Ao mesmo tempo, a falta de explicação para o insólito e a ausência de hesitação não servem para qualificar a obra rubiana como pertencente ao maravilhoso – os elementos fantásticos não fazem parte do jogo, e ainda assim estão lá. Voltaremos a essa questão mais adiante.

Tampouco a hesitação do leitor se passa conforme o proposto por Todorov, devido à inversão de expectativas criada pela paralisação da surpresa, pela assimilação do insólito

no interior da narrativa, conduzindo – se for o caso – a hesitações de outra espécie, que deixaremos pra abordar, igualmente, mais adiante.

Em *A Poética do Uroboro*¹⁷, Jorge Schwartz diz que a principal crítica a ser feita ao método proposto por Todorov é de caráter axiomático: “deve existir a dúvida na narrativa fantástica? Sem tensão, não há conto, mas a ausência da dúvida elimina o fantástico? Todorov não ignora, nem tenta eludir este problema, mas o trata tangencialmente, a partir do pressuposto de que no século XX a literatura fantástica teria chegado ao seu fim” (SCHWARTZ, 1981, p. 68).

De fato, em um dos pontos mais controversos de seu trabalho, Todorov afirma que o fantástico teve vida breve, pois a oposição irreduzível entre real e irreal que colocava em causa dizia respeito a um momento temporal muito específico. “É certo que o século XIX vivia em uma metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica não é mais que a consciência intranquilha desse século XIX positivista” (TODOROV, 1975, p. 176). No século XX, essa literatura já não teria razão de ser – perdeu sua função social, que seria a transgressão das leis e dos tabus¹⁸.

Isso não significa que o sobrenatural tenha deixado de ser explorado na literatura – ele apenas teria se convertido em algo diferente, adquirido novas formas, sustenta Todorov. Ele menciona *A Metamorfose*, de Franz Kafka, como exemplo de um novo gênero de narrativa que estaria em curso – e que escaparia ao seu modelo teórico. Sem pretender entrar a fundo na questão, tratada quase como um apêndice de sua obra, Todorov limita-se a descrever o conjunto de características da célebre novela de Kafka que, em sua opinião, diferenciam-na da narrativa fantástica tradicional.

A primeira delas seria, justamente, o fato da hesitação não estar representada no interior texto. À semelhança do que se disse sobre Rubião algumas páginas acima, os personagens de Kafka parecem impermeáveis ao assombro¹⁹. Gunther Anders resumiu bastante bem essa característica:

¹⁷ *A poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

¹⁸ Todorov entende que ela tenha sido substituída pela psicanálise. “Na atualidade, não é necessário recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para aludir à atração exercida pelos cadáveres: a psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente se inspira nela, tratam-nos com termos diretos.” (TODOROV, 1977, p.)

¹⁹ “Nunca nos assombraremos o suficiente dessa falta de assombro”, dizia Camus a respeito de Kafka. (APUD TODOROV, p.)

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

Parece evidente que o princípio da explosão negativa de que fala Anders e a paralisação da surpresa mencionada por Arrigucci nada mais são do que denominações diferentes para uma característica, se não igual, muito parecida de lidar com o insólito. Dito isso, é preciso dizer também que não se trata aqui de equiparar ou considerar equivalentes tais autores – na mais básica das análises, certamente avultariam muito mais diferenças do que semelhanças entre eles. Nosso objetivo é apenas, um: apontar essa estranha semelhança com que Kafka e Rubião abordam o tema fantástico; dois: concluir, a partir desse denominador comum, que Rubião, em aparência, está mais perto das manifestações modernas da literatura fantástica do que das tradicionais²⁰.

Antes de encerrar esse ciclo todoroviano, ainda vamos nos estender mais um pouco na contemplação dessas características que crítico aponta para diferir a narrativa de Kafka daquelas ditas tradicionais – e assim colocá-la em outro patamar, fora dos domínios do gênero a que se propôs teorizar. A nosso ver, elas reforçam a impressão de que Rubião está mais próximo das concepções modernas de fantástico do que das tradicionais.

Também a respeito de *A Metamorfose*, Todorov aponta que esta novela apresenta uma inversão em relação ao fantástico tradicional.

Se abordarmos esta narrativa munidos das categorias elaboradas anteriormente, vemos que se distingue grandemente das histórias fantásticas tradicionais. Primeiro, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indirectas, como o cume de uma graduação: já está contido na primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para chegar ao sobrenatural, *A Metamorfose* parte do acontecimento sobrenatural para lhe dar, no decurso da narrativa, um ar cada vez mais natural. (TODOROV, 1975, p. 153)

²⁰ Para Jorge Schwartz, a integração de universos tradicionalmente incompatíveis (fruto da ausência de hesitação), “fornece à obra de Murilo Rubião traços de modernidade em relação à narrativa fantástica anterior a Franz Kafka (SCHWARTZ, 1981, p. 65).

Na narrativa fantástica tradicional, postulava-se o real para melhor devastá-lo²¹, para transgredi-lo. A hesitação era fruto de um processo crescente de tensão relacionado à insinuação do sobrenatural, à “devastação” do real. Na novela de Kafka, temos um processo contrário: o elemento tenso, sobrenatural, é retratado desde o início, e tudo caminha para a sua naturalização. Ao contrário da hesitação ou da vacilação, temos aqui uma adaptação, “dois processos simétricos e inversos” (TODOROV, 1975, p. 153).

Ora, também em Rubião se verifica, com alguma frequência, uma inversão estrutural bastante parecida. É o caso de “Teleco, O Coelho”. Como notamos anteriormente, o coelho falante, o elemento sobrenatural, figura já no princípio do conto, e a partir disso se estabelece a normalidade da sua anormalidade, que somos “obrigados” a aceitar – ao lado de suas metamorfoses – narrativa adentro. A dúvida ou hesitação, que marcava a relação texto/leitor no fantástico tradicional, é substituída pela adaptação, pela aceitação.

Teleco talvez seja o caso em que esse processo invertido pode ser demonstrado mais facilmente, mas a característica também aparece, talvez até com mais pertinência a respeito do que fala Todorov, em um conto como “O Ex-Mágico da Taberna Minhota”, por exemplo. O narrador-personagem, logo nos primeiros parágrafos, tira do bolso o dono do restaurante em que se encontra. É apenas o número inaugural, o primeiro passe de um sequencia de eventos sobrenaturais, mágicos (no sentido estrito de magia, e não de truque ou ilusionismo), que conduzem não apenas à aceitação e naturalização do insólito, mas até mesmo à sua banalização – preparando o terreno para o passe e passo final, a burocratização, que fará com que o fenômeno mágico cesse e o sobrenatural tenha fim. Um final em que prevalece a normalidade (se for possível dizer isso a respeito de um conto que, como quase todos de Rubião, tem um final aberto, marcado pela aporia).

Finalmente: Todorov diz que, a despeito da ausência de hesitação e de assombro face ao sobrenatural, não se pode dizer que *A Metamorfose* pertença ao maravilhoso, gênero adjacente. “O maravilhoso implica que mergulhemos num mundo regido por leis totalmente diferentes das que existem no nosso mundo” (TODOROV, 1975, p.153). Nesse mundo à parte, como já mencionamos, os elementos sobrenaturais estão originalmente integrados ao natural, e por isso não produzem inquietação, não constituem uma ameaça a

²¹ “Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor”, Roger Caillois. *Antologia del cuento fantástico*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 8.

sua ordem. Não é o caso do que se vê em Kafka. A metamorfose de Gregor Samsa é um acontecimento realmente chocante, um fato impossível, “mas que paradoxalmente acaba por se tornar possível” (1975, p. 153). Se a narrativa fantástica tradicional postulava a existência do real, do normal, do natural para depois transgredi-los, Kafka teria superado esse problema, tratando o irracional como parte do jogo. O fantástico não apareceria mais como essa exceção transgressora, mas seria a regra em mundo de todo anormal, regido por uma lógica onírica (ou mesmo de pesadelo) que não teria mais a ver com o real – embora Todorov admita implicitamente que o mundo de Kafka é o nosso mundo, ao afastá-lo inicialmente do “maravilhoso puro”²². (Sendo o fantástico a regra, não pode haver, deduz-se, transgressão – também não havendo, por consequência, medo ou dúvida. Mas não deixa de parecer um pouco contraditório nesse argumento de um fantástico generalizado o fato de que no principal exemplo de trabalho de Todorov, a metamorfose de Gregor aparece como uma exceção, um evento único no mundo e que não volta a se repetir.)

Acreditamos que coisa parecida se possa dizer, mais uma vez, sobre a obra de Rubião. Embora o insólito não espante nem cause hesitação, não parece ser o caso de nos encontrarmos nos domínios do maravilhoso. No mundo de “Teleco, O Coelho”, por exemplo, não há metamorfoses ou coelhos falantes, mas ainda assim, por algum motivo, estes fenômenos estão lá. Embora o narrador/personagem não se espante com o fenômeno, o mesmo não se passa com o delegado, uma personagem de todo secundária e que figura apenas em um parágrafo do conto.

Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abrira a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho. — O senhor viu o que eu vi?

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

Percebe-se, dessa forma, que a metamorfose não pertence genuinamente ao mundo retratado, mas ainda assim está lá, à revelia de tudo. Embora o narrador não se espante,

²² Todorov chega a sugerir que as narrativas de Kafka promovem uma fusão entre o estranho e o maravilhoso, a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. “O sobrenatural está presente e, no entanto, não deixa de nos parecer inadmissível”.

acreditamos que ela constitua uma transgressão à ordem “oficial” desse mundo – a ordem compartilhada socialmente.

1.2 O NEOFANTÁSTICO

Neofantástico é como o crítico argentino Jaime Alazraki propõe denominar o fantástico em sua encarnação moderna, que teria se iniciado a partir da obra de Franz Kafka. Em um texto incluído na revista *Mester*²³, publicação pertencente ao Departamento de Espanhol e Português da UCLA, Alazraki resume as ideias por trás desse conceito por ele cunhado. Tentaremos contextualizá-lo antes de expor seus princípios teóricos.

Depois de revisitar brevemente algumas das mais reputadas proposições acerca da literatura fantástica concebidas até aquela altura, como as de Roger Caillois, de Louis Vax e de Todorov, Alazraki destaca o significativo fato de Kafka se achar alijado dos modelos teóricos de todos esses críticos. Pergunta-se, então, como classificar e nomear as narrativas do escritor tcheco, e também as de outros escritores como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges – autores cujas obras apresentam, indiscutivelmente, um relevo fantástico, mas um fantástico muito diferente, em sua opinião, daquele concebido e praticado no século XIX. (Entende-se que o objetivo do crítico é começar por onde outros, como Todorov, deram o assunto por encerrado.)

Alazraki menciona a insatisfação do próprio Cortázar a respeito do uso impreciso e generalizado do termo fantástico. Em uma conferência em Havana²⁴, em 1962, o escritor argentino declara que “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre” (CORTÁZAR apud ALAZRAKI, 1990, p. 26).

As observações de Cortázar a respeito de sua própria obra, procurando afastá-la do fantástico tradicional, são frequentemente usadas por Alazraki para introduzir e ilustrar algumas propriedades da narrativa neofantástica²⁵. Ele transcreve partes de uma palestra de Cortázar em Norman, Oklahoma, em 1975, em que o escritor argentino afirma ter percebido que o caminho até o fantástico em sua obra:

²³ Originalmente uma palestra proferida na Universidade de Madri e mais tarde incluída na revista sob o título de “Qué es lo neofantástico?”, ALAZRAKI, 1990. Disponível em: <http://archive.org/details/mesterv19no2univ>

²⁴ Sob o título “Algunos aspectos Del cuento”, o texto foi publicado pela revista *Casa das Américas* e pode ser lido integralmente em: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>.

²⁵ Mais do que exemplo, elas parecem ter constituído o ponto de partida para a proposição teórica.

(...) no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado “pathos”, que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo (...) La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas. (CORTÁZAR apud ALAZRAKI, 1990, p. 26)

Em 1978, em entrevista a Ernesto Bermejo, também reproduzida por Alazraki, Cortázar diz que o estilo de autores como Lovecraft não lhe cai no gosto, por considerá-lo por demais fabricado, artificial. O fantástico andaria sempre metido em pântanos, em casas velhas ou criaturas peludas, compondo um cenário excessivamente anacrônico, atrelado a um imaginário de séculos anteriores. E arremata dizendo que “para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el métró, mientras Ud. venia a esta entrevista” (CORTÁZAR apud ALAZRAKI, 1990, p. 27).

Seria interessante comentar que, em “Aminadab ou do fantástico considerado como uma linguagem”, Jean-Paul Sartre²⁶ diz que o fantástico, no século XX, foi domesticado. Consistiria numa evolução do gênero, por ser ele, ao contrário do que se vê em Todorov, um gênero histórico. Para encontrar lugar na contemporaneidade, o fantástico renunciou às realidades transcendentais, retornando ao humano. Voltou-se, enfim, à condição humana. Em autores como Kafka e Maurice Blanchot (é a partir da estranha semelhança entre eles que Sartre desenvolve seus comentários), o fantástico já não estaria em bruxas e criaturas encantadas, ao contrário: o único objeto fantástico para eles é o homem. “Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade” (SARTRE, 1968, 112). É nesse homem comum, que se barbeia à janela, que marcha atrás de uma bandeira, que se manifesta o fantástico – nele, e não no seu corpo, esclarece Sartre.

Na mesma entrevista a Bermejo, Cortázar diz que “Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cérebro lógico no capta

²⁶ O ensaio está contido em Situações I, publicado em 1959.

pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (CORTÁZAR apud ALAZRAKI, 1990, p. 28).

A partir dessas considerações de Cortázar, Alazraki propõe distinguir o neofantástico de seus “avós do século XIX” em três aspectos: por sua visão, por sua intenção e por seu *modus operandi*.

A terceira característica diz respeito ao procedimento já mencionado por Todorov, a inversão em relação ao fantástico tradicional. “Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*” (ALAZRAKI, 1990, p. 31). É a mesma sem-cerimônia ante o insólito que apontamos em Kafka e Rubião; a irrupção trivial e prosaica “de lo outro” em Cortázar.

No que se refere à visão e intenção, a teoria se torna mais ousada. Para Alazraki, enquanto o fantástico assumia a solidez do real para melhor devastá-lo, como dizia Caillois, “lo neofantástico asume el mundo real como máscara” (ALAZRAKI, 1990, p. 28). Na visão do neofantástico, haveria uma segunda realidade a ser buscada por trás da “fachada racionalmente construída” da primeira; como dizia Cortázar, uma realidade às margens das leis aristotélicas, que não podemos captar, mas que eventualmente irrompem ou se fazem sentir. A intenção, ao explorar o insólito, não é causar medo no leitor²⁷ (embora Alazraki admita, como efeito secundário, a perplexidade ante o insólito do que é relato), mas revelar outras faces, ampliar a visão do real. As narrativas neofantásticas seriam metáforas que buscam expressar as entrevisões dessa segunda realidade, os “interstícios de sinrazón”²⁸ que escapariam ou resistiram à linguagem, que não caberiam nos escaninhos construídos pelo racional. São, para Alazraki, adotando o termo de Umberto Eco, “metáforas epistemológicas”. (Adiciona-se, assim, uma dimensão alegórica, ainda que muitas vezes imprecisa e paradoxal, na medida em que o fantástico contemporâneo se proporia a descrever o indescritível, a nomear o inominável – uma vez que lhe empresta corpo através de palavras.)

²⁷ Chama a atenção o fato de Alazraki não apenas reproduzir, mas subscrever a visão um tanto reducionista de Cortázar a respeito do fantástico tradicional (considerando-a somente na perspectiva de medo) na constituição da sua teoria.

²⁸ A frase de Alazraki remete à Borges: “Nós (a individida divindade que opera em nós) sonhamos o mundo. E o temos sonhado resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; porém aceitamos em sua arquitetura tênues e eternos interstícios de sem-razão para saber que é falso” Discussão. São Paulo: Difel, 1986, p. 102

Essa definição do neofantástico parece encontrar algum eco no que Flávio Loureiro Chaves²⁹ escreveu a respeito do mundo de Kafka: “as coisas são o que são; nele, o que a palavra expõe não é o mundo reinventado, mas o mundo evidenciado: a aberração, o fantástico, o monstruoso ali estão porque foram colhidos diretamente em nossa vida, no tecido dos infinitos atos banais que compõem a existência” (CHAVES, p. 137). Chaves também pergunta de onde brota a sensação de apocalipse iminente em Kafka, se não nos desligamos da realidade concreta. E sugere uma possível equação do problema com uma citação de Adorno: “Como elimina-se tudo o que não se identifique com o sonho ou com sua lógica pré-lógica, o próprio sonho fica eliminado como tal. O que nos choca não é o monstruoso, mas a sua evidência” (ADORNO apud CHAVES, p. 138). É o que entendemos a respeito do neofantástico: ampliando a visão do real, expõe a evidência, a naturalidade do sobrenatural. Essa naturalidade é o mais inquietante de tudo (embora secundária no modelo de Alazraki).

Uma grande diferença entre fantástico e neofantástico estaria na visão de mundo, na noção de real com que trabalham. Para o crítico espanhol David Roas³⁰, o que se parece deduzir das palavras de Alazraki (e também das de Todorov) é que a literatura fantástica contemporânea “está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real: o universo descentrado a que se refere Derrida”. (ROAS, 2013, p. 66)

No fantástico do século XIX, a visão de mundo era dominada (e exorcizada) pelo positivismo oitocentista, que concebia o real como uma entidade ordenada e imutável. O elemento fantástico, nesse contexto, aparecia como uma transgressão contundente dessa realidade, um abalo dramático de uma ordem rigidamente estabelecida e estabilizada, e por isso o seu cunho assustador, sua característica de infundir medo, dúvida, apreensão. O fantástico se impõe como a exceção perturbadora à estabilidade do mundo.

No neofantástico, elimina-se essa compreensão do fantástico como reverso negativo do real. Ele já não teria um fundamento propriamente transgressor, e sim revelador. A percepção do real em que ele está inscrito já se encontra abalada e desencontrada, sem as sólidas verdades do passado servindo de pilares, sem os pontos

²⁹ Ficção Latino-Americana. Porto Alegre: Editora da URGs, 1973

³⁰ A ameaça do fantástico. São Paulo: Editora Unesp, 2013

fixos de referência atuando como guias. Se não podemos mais precisar o que é o real, como podemos transgredi-lo? (Entendemos, daí, que o insólito não se opõe à realidade cotidiana porque já faz parte dela. Por conta disso, também, não provoca medo ou surpresa.)

Roas dá razão, em parte, a esse argumento. Ele é, de certo modo, justificado pelas concepções da ciência e da filosofia do século XX. Por outro lado, diz ele, nossa experiência de realidade continua nos dizendo que humanos não se transformam em insetos – e que coelhos não falam nem se metamorfoseiam em outros animais, poderíamos adicionar. “Assim, possuímos uma concepção de real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda a narrativa fantástica” (ROAS, 2013, p. 67). Em outras palavras, nossa concepção da realidade, mesmo que assentada em premissas e códigos eventualmente arbitrários, fictícios ou enganadores, é construída e compartilhada socialmente, tornando-nos capazes de diferir o extraordinário do ordinário, o sobrenatural do natural. “Não há dúvida de que, quando falamos do real, pensamos num referente determinado” (ROAS, 2013, p. 132)

Para Roas, a diferença entre o fantástico tradicional e o do século XX seria menor do que parece num primeiro momento. Simplificando bastante a questão, pode-se dizer que em ambos estaria “o rechaço das normas ou leis que configuram nossa realidade” (ROAS, 2013, p. 68).

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o fantástico tradicional, mas expresso de outro modo. (ROAS, 2013, p. 69)

O fantástico contemporâneo não representaria mais do que um passo além em relação ao seu antepassado: se antes o que se preconizava era a possibilidade da realidade superar o racional, agora “o mundo coerente em que vivemos é puro artifício, pura ficção”. Por consequência, o neofantástico não deveria ser pensado como um gênero diferente do tradicional, e sim como “uma nova etapa na evolução natural do gênero

fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo” (ROAS, 2013, p. 71).

Vê-se, então, que a ideia por trás do fantástico – seja o tradicional, seja o contemporâneo – seria apenas uma, provocar incerteza a respeito daquilo que tomamos como realidade; no cerne do fantástico estaria sempre a transgressão do real. Se por um lado as formas de expressar essa transgressão passaram por muitas mudanças, por outro o real continua sendo o seu termo de comparação. “Em última instância, o fantástico contemporâneo mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo da sua história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural” (ROAS, 2013, p. 74). E cita Rosalba Campra³¹ para endossar esse ponto:

A função do fantástico, tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes – e que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens – continua sendo a de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existe dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade. (CAMPRA apud ROAS, 2013, p. 74).

Em resumo: Roas minimiza a diferença entre o fantástico tradicional e o contemporâneo, questionando principalmente um dos três pontos elencados por Alazraki para distingui-los: aquele relativo à intenção, aos objetivos. No âmbito do neofantástico, o que aparece como ampliação do real para Alazraki, a naturalidade do sobrenatural expressa através de metáforas epistemológicas, para Roas é visto (ainda) como uma transgressão, e com propósitos muito semelhantes aos do passado: produzir incerteza a respeito do que tomamos por realidade. Ou seja, o crítico espanhol está reconduzindo ao centro do problema a relação com o leitor, restabelecendo a noção de *efeito do fantástico*, que em Alazraki ocupa um papel secundário, até mesmo colateral.

Na opinião de Roas, ainda que narrador e personagens não se espantem, que não questionem os elementos insólitos, a narrativa fantástica continua produzindo reações ou impressões sobre o leitor, que se reconhece naquele mundo e vê transgredidas e ameaçadas as suas concepções. O crítico reproduz um comentário bastante pertinente de Susana Reisz³² para sustentar esse argumento:

³¹ A citação foi retirada do livro *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*.

³² Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales.

(...) que a transformação de Gregor Samsa em inseto seja apresentada pelo narrador e assumida pelos personagens sem questionamentos é sentida pelo receptor como outro dos impossíveis da história, embora de ordem diversa da metamorfose em si. Como a metamorfose constitui uma transgressão das leis naturais, o não questionamento dessa transgressão é sentido por sua vez como uma transgressão das leis psíquicas e sociais que, junto com as naturais, fazem parte da nossa noção de realidade. (REISZ apud ROAS, 2013, p. 127).

O efeito do fantástico, que em Lovecraft tinha a ver com o medo e em Todorov com a hesitação, no modelo de Alazraki aparece apenas como algo quase secundário, uma eventual perplexidade a respeito do que é relatado. Roas, de certa forma, retoma o medo como efeito fundamental do fantástico (inclusive o contemporâneo), mas de maneira diversa de Lovecraft: não se trataria aqui de um efeito físico, mas metafísico, intelectual. O fantástico figura, em sua visão, como uma presença ameaçadora, que procuraria gerar, na falta de termo mais apropriado, uma inquietação no leitor.

Concluindo essa contemplação de teorias: a proposta de Alazraki apresenta uma leitura muito interessante e não pretendemos descartá-la, mas numa perspectiva estritamente teórica, estamos inclinados a considerar a de Roas mais abrangente. Não só por considerar o fantástico sem divisões, mas porque o conceito do neofantástico, em certos detalhes, dá a impressão de ter sido idealizado sob medida para abrigar as obras de Borges e Cortázar (não à toa, seus principais fundamentos estão nas percepções literárias deste último). Mas o argumento que nos parece mais decisivo reside na percepção de que o caráter revelador do neofantástico, em última análise, também assume a forma de uma transgressão – pelo menos na interface com o leitor, um aspecto negligenciado por Alazraki.

No que se refere a Rubião, não foi o caso aqui de procurarmos algum modelo teórico com vistas a enquadrá-lo perfeitamente, como alertamos logo no princípio. O fantástico em sua obra apresenta facetas variadas, sofreu alterações consideráveis ao longo dos anos e só nos parece viável abordá-lo com propriedade buscando suas peculiaridades no corpo a corpo analítico, ou melhor, no conto a conto, no caso a caso.

Desse percurso teórico, porém, foi possível extrair alguns pontos de interesse e estabelecer algumas, se não conclusões, impressões preliminares³³. A primeira delas foi concluir que, em *modus operandi*, Rubião se alinha às manifestações mais contemporâneas do fantástico. À semelhança de autores como Kafka, Cortázar e tantos

³³ À maneira de Alazraki, comentaremos o fantástico em Rubião em três aspectos principais.

outros, Rubião confere naturalidade ao insólito, fundindo-o ao cotidiano, integrando universos de praxe incompatíveis. Mas tal conclusão não pode vir desacompanhada de outro ângulo desse tripé, a observação de que a *visão fantástica* de Murilo tem um horizonte vital muito distinto daquele encenado por Kafka, Blanchot ou mesmo Borges e Cortázar (latinoamericanos, mas por razões culturais, muito mais afinados ao pensamento europeu). Da mesma forma que esses autores, a obra de Rubião também remete, com frequência, à crise do saber e da racionalidade, mas a partir de um cenário muito diferente, de um contexto muito peculiar: país periférico, de modernidade tardia e de muitas, infinitas disparidades. Um espaço em que coexistem e se chocam não só diferentes culturas, mas diferentes tempos. Foi considerando esse conflito de temporalidades na obra de Rubião que Hermenegildo Bastos³⁴ o aproximou do fantástico tradicional, aquele do século XIX. “No fantástico de Hoffmann, Gautier e Maupassant confrontavam-se o mundo antigo, rural, feudalista, religioso e o mundo moderno, urbano, burguês, racionalista, cientificista” (BASTOS, 2001, p. 72). Em Rubião, sobrepõem-se conflituosamente um mundo arcaico, rural, estagnado – que assim como no caso do pirotécnico Zacarias, morreu, mas não está morto (ou seja, já é tido como passado, mas continua presente) – e um mundo novo e dinâmico, movido pelos ideais de progresso, precariamente instalado, mas impiedoso e inevitável. “Se o fantástico tradicional é uma expressão da crise da modernidade, o fantástico em Murilo é o passado recalcado que retorna em tempo de pós-modernismo e em país periférico” (BASTOS, 2001, p. 90). À reboque do mundo, o Brasil de Rubião viveria, na primeira metade do século XX, o que já foi vivido na Europa no século anterior. Temos algumas dúvidas se é realmente preciso invocar o fantástico tradicional para explicar a expressão dessas discrepâncias temporais na obra rubiana, mas o contexto por ela retratado, o seu horizonte, é certamente esse.

Por último, e o mais importante por ora: pensar o fantástico de Murilo em sua intencionalidade. Embora não mire o medo ou susto, o insólito não aparece em sua obra de maneira propriamente gratuita, é claro. Tem uma finalidade crítica, expressa muitos conflitos – mas também não é apenas isso. Levando em conta as noções de Alazraki e de Roas, pretendemos considerar o fantástico rubiano como uma presença reveladora, sim – mas uma presença que, em última instância, é também ameaçadora e transgressora. A

³⁴ Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: EdUnB, 2001.

partir da expressão da anormalidade (ou do que *parece* ser uma anormalidade), ela procura lançar dúvidas sobre a pretensa normalidade do mundo. As palavras de Rubião em entrevista a Elizabeth Lowe³⁵ parecem apoiar essa compreensão.

No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores.

³⁵ A entrevista está disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>

2 UM PARENTESCO FANTÁSTICO

Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, Von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre.

Murilo Rubião³⁶

2.1 DO UNIVERSAL PARA O LOCAL

No começo do capítulo anterior, apontamos a naturalidade frente ao insólito como a mais palpitante e singular característica do fantástico de Rubião, enfatizando seu caráter paradoxal: o mais surpreendente parece estar na própria falta de surpresa, já que no interior do texto ela nunca aparece. Adaptando juízo de Albert Camus acerca de Kafka³⁷, poderíamos dizer que nunca nos surpreendemos o suficiente dessa falta de surpresa.

O paradoxo se eleva um degrau a mais se considerarmos que essa maneira de naturalizar o insólito não é apenas índice de singularidade, mas termo de comparação. Tomada no quadro da literatura fantástica contemporânea (ou neofantástica, como se preferir), não representa, com o perdão da redundância, nenhuma surpresa, nenhuma novidade: é a mais “vulgar”, a mais ordinária das características, e permite reunir escritores tão diferentes quanto Blanchot, Borges e Cortázar – sem esquecer do próprio Kafka, que faz figura de inaugurador da nova tendência e para o qual frequentemente se vêm remetidos esses autores. O que surpreende, nesse caso, é sua estranha coincidência, já que são raros, nessa geração neofantástica, os que admitem alguma influência de Kafka.

Sartre, ao tratar de *Aminadab*, aponta uma “extraordinária semelhança” entre este livro de Blanchot e os romances de Kafka³⁸. E ressalva que “Ora, Blanchot afirma que nunca tinha lido Kafka até escrever *Aminadab*. Isto põe-nos mais à vontade para admirar a

³⁶ Entrevista a Granville Ponce.

³⁷ “Nunca nos assombraremos o suficiente dessa falta de assombro”, dizia Camus a respeito de Kafka. (APUD TODOROV, p.)

³⁸ Sartre trata a questão concentrando o olhar no caráter aporético dessas obras, vinculando *Aminadab* mais fortemente a *O Processo* e a *O Castelo*. Estariam lá “a mesma delicadeza de pesadelos, (...) as mesmas buscas inúteis, porque não levam a nada, (...) as mesmas iniciações estéreis, que não iniciam em nada”. (SARTRE, p. 109). Sua conclusão, logo de partida, é de que já não se precisa do extraordinário para chegar ao fantástico.

estranha conjuntura” (SARTRE, p. 109). O que teria levado um jovem escritor francês, ainda inseguro de seus recursos, mas convencido de que se deveria “pensar em francês”, expressar-se de modo muito parecidos ao grande escritor da Europa central? Sartre não procura propriamente deslindar esse problema; a estranha semelhança, os denominadores comuns, seriam sintomas da evolução do fantástico: na contemporaneidade, ele já não precisaria, necessariamente, ligar-se ao extraordinário. (A causa, como mencionamos anteriormente, seria um retorno ao humano. O fantástico está no próprio homem, não sendo mais necessário invocar bruxas ou demônios).

Coincide que também Rubião, quando confrontado com o problema, sempre afirmou ter lido Kafka só depois de escrever a maioria dos contos presentes em *O Ex-Mágico*, ou seja, quando sua relação com o fantástico já estava, de certo modo, consolidada e formatada. Curiosamente, Álvaro Lins, ao tratar dessa aproximação em sua crítica de 1948, a fez com a mesma ressalva de Sartre.

Não vamos cometer o exagero de proclamar que o sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka, mas indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka. Já afirmou o Sr. Murilo Rubião que não sentiu nenhuma influência direta de Franz Kafka, pois, só veio a ler o tchecoslovaco genial depois de haver escrito *O Ex-Mágico*; e não temos motivos para duvidar da sua declaração. Pouco importa: não estamos definindo uma influência, porém sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a essa determinada concepção de mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente. (LINS, 1963, p. 266)

Lins estabelece essa relação com bastante propriedade e pertinência. A compreensão que desenvolvemos neste trabalho se coaduna, em parte, à do crítico. O exercício de aproximação aqui nunca teve como objetivo determinar uma influência, mas verificar afinidades e semelhanças e, a partir delas, demonstrar que é procedente a vinculação de Murilo às concepções e operações do fantástico contemporâneo. Kafka figura, de certa maneira, como epítome desse neofantástico, a sua referência universal.

Alcançamos aqui um ponto de virada, uma mudança de rota. Se antes a naturalidade do insólito foi tratada como termo de comparação, agora procuraremos nos debruçar com mais atenção às suas singularidades. Se antes a tomamos enquanto sintoma e a relacionamos a um universal, agora tentaremos buscar – melhor dizendo, aventar, dado o caráter especulativo – nas cores locais a sua origem ou influência.

A aproximação de Rubião a Kafka, insistimos, é muito pertinente, e Lins não foi o primeiro a estabelecê-la. Mario de Andrade já cravava essa semelhança em cartas trocadas com o contista no começo da década de quarenta³⁹. Mas essa sombra kafkiana, que desde sempre acompanha Murilo, parece ter tido o efeito negativo de ofuscar o peso de Machado de Assis em sua obra – uma influência não só admitida, mas frequentemente enfatizada pelo próprio Rubião em suas entrevistas.

Em “Busca desesperada da clareza”, entrevista que serve de introdução a uma coletânea de contos organizada por Jorge Schwartz⁴⁰, Murilo rechaça mais uma vez qualquer influência de Kafka, apontando Machado de Assis como principal referência. O contista diz que “o fantástico já existia entre nós, mas só em Machado de Assis. Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca” (RUBIÃO, 1981, p. 3).

O teor dessa declaração, a nosso ver essencial, parece passar batido por seus principais críticos. Mesmo quando a influência machadiana no trabalho de Murilo é posta em causa, ela costuma ser comentada apenas na perspectiva da ironia e da linguagem enxuta, cristalina – restando ignorada a questão do fantástico.

Até onde nos consta, um dos poucos críticos a quebrar esta escrita e atentar para a influência de Machado no fantástico rubiano (ainda que não tenha exprimido a questão nessas palavras) foi Rui Mourão⁴¹, em texto referente ao relançamento da obra do contista na coletânea *O Pirotécnico Zacarias* (1974).

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

³⁹ Em entrevista a Granville Ponce, que serve de prefácio à coletânea *O Pirotécnico Zacarias*, Rubião declarou que “Álvaro Lins viu na minha ficção certa semelhança com a obra de Kafka. Entretanto, só vim a saber da existência do escritor checo em 1943, através de uma carta de Mario de Andrade e quando eu já havia escrito a maior parte dos contos do Ex-Mágico”.

⁴⁰ Murilo Rubião (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1981.

⁴¹ “O Pirotécnico Zacarias”. Revista Colóquio, nº 25, maio de 1975. Disponível em: <http://murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=13>

Mourão não toca aberta e especificamente na questão do fantástico, mas ela está implícita em sua afirmativa – e estamos de total acordo com ela. A ideia de que Rubião entreviu seu universo fantástico nas páginas de Machado é uma de nossas hipóteses de trabalho. O crítico apenas deixa um pouco a desejar, a nosso ver, no que se refere à exemplificação.

Rui Mourão admite que a afirmativa “não teria maior interesse se ficasse apenas no plano das generalidades e não pudesse ser objetivamente desenvolvida”. E cita o conto “O Pirotécnico Zacarias” como um bom exemplo dessa influência machadiana. Nesse texto, temos a mesma premissa encontrada no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: um defunto narrador. Além disso, explica o crítico, as duas obras apresentariam sequências narrativas muito semelhantes: a descrição do óbito e da *causa mortis*, numa regressão temporal (um recuo à juventude dos personagens); o frio e sarcástico exame da estranha condição dos defuntos-autores; a vaidade contida no desejo de um necrológio jornalístico pomposo, grandiloquente. A diferença estaria apenas na situação desses narradores, uma vez que “Brás Cubas se apresenta como testemunha entre os vivos, na condição de fantasma imperceptível aos olhares terrenos, enquanto Zacarias permanece na condição de fantasma perceptível”.

Para Mourão, o conto é uma “comprovação quase perfeita” da marcante presença de Machado de Assis na obra de Rubião, a tal ponto que se poderia pensar “no esforço de um miniaturista” retrabalhando os principais aspectos do romance. Acreditamos que esteja aí, justamente, o principal defeito, se é que se pode chamar assim, dessa exemplificação. Correndo o risco de parecermos contraditórios, o conto parece tão marcadamente inspirado pelo romance de Machado de Assis que transcende a própria questão da influência – pelo menos como exprimida inicialmente pelo crítico –, representando muito mais uma exceção, talvez até mesmo uma espécie de homenagem de Murilo ao autor de Brás Cubas. Ou seja, ainda que o conto figure como peça comprobatória dessa grande referência literária para Murilo, seu caráter de exceção acaba por não satisfazer, por não contemplar e exemplificar perfeitamente essa ideia de uma larga influência levantada pelo crítico.

Com um segundo exemplo, mencionado de maneira breve por Mourão, se dá o contrário. O conto “A noiva da Casa Azul”, de *O Ex-Mágico*, lembraria a Casa Verde de *O Alienista*, não só pelo título, mas porque também “o tema era o da fragilidade da

consciência e da caracterização das rampas em que ela de repente se via incontrolavelmente precipitada, quando procurava tão-somente se orientar pela lógica da razão e do bom senso”. Aqui, o exemplo parece pecar pela inconsistência e pela imprecisão. As referências e características apontadas parecem vagas demais, não permitindo que se vislumbre uma relação entre as obras.

Está claro, nas palavras do próprio crítico, que sua intenção não era empreender uma análise profunda acerca do tema – e a despeito de algumas inconsistências, ele demonstra de modo convincente um momento de influência machadiana. Mas fica a sensação de que, optando por focar exemplos mais abrangentes ou características mais generalizadas, menos pontuais, o crítico conseguiria um efeito ilustrativo mais poderoso para suas tão pertinentes e acuradas proposições.

É a partir dessas proposições, mas com o olhar voltado para outras características, como a “paralisação da surpresa”, que seguiremos tentando sugerir a influência de Machado no fantástico rubiano.

2.2 UMA GENEALOGIA FANTÁSTICA

No conto “Ideias do Canário”, de Machado de Assis⁴², narra-se, de modo heterodiegético, um extraordinário caso sucedido a um sujeito apenas denominado Macedo, “homem dado a estudos de ornitologia”. A história tem início quando o homem, para escapar de um atropelamento na rua, adentra de um salto uma loja de belchior – uma espécie de brechó. Com o dono cochilando ao fundo da loja, sem dar por sua entrada, Macedo se detém por alguns momentos examinando reflexivamente a grande quantidade de quinquilharias do lugar, sobre as quais paira uma atmosfera de tristeza e desolação. Entre tampas sem painéis, painéis sem tampas e outras tantas quinquilharias, avistou uma gaiola e, saltando dentro dela, um canário.

A cor, a animação e a graça do passarinho davam àquele amontoado de destroços uma nota de vida e de mocidade. Era o último passageiro de algum naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes. Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro,

⁴² Publicado em 1889, em *Páginas Recolhidas*. Hoje em domínio público, pode ser lido em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000206.pdf>

como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol. Não atribuo essa imagem ao canário, senão porque falo a gente retórica; em verdade, ele não pensou em cemitério nem sol, segundo me disse depois. Eu, de envolta com o prazer que me trouxe aquela vista, senti-me indignado do destino do pássaro, e murmurei baixinho palavras de azedume.

— Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis? Ou que mão indiferente, não querendo guardar esse companheiro de dono defunto, o deu de graça a algum pequeno, que o vendeu para ir jogar uma quiniela?

E o canário, quedando-se em cima do poleiro, trilou isto:

— Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...

— Como — interrompi eu, sem ter tempo de ficar espantado. — Então o teu dono não te vendeu a esta casa? Não foi a miséria ou a ociosidade que te trouxe a este cemitério, como um raio de sol?

— Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.

Se compararmos “Teleco, o coelhinho”, nosso principal parâmetro de análise até aqui, com este conto de Machado, encontraremos incríveis semelhanças e coincidências. Nos dois casos, um elemento insólito se intromete naturalmente numa cena de rotina, em meio a um devaneio banal dos protagonistas, sem causar sustos ou surpresa. Em “Teleco”, o narrador se achava frente ao mar, “absorvido com ridículas lembranças”. No conto de Machado, o protagonista confrontava com certa melancolia o passado, representado pelas desusadas e desoladas bugigangas do belchior. Em ambas as narrativas, o insólito toma vez na rotina na voz de animais, interrompendo simples contemplações. A inusitada predisposição para a fala dessas criaturas não espanta (não há tempo para isso): o interesse se reduz à própria linguagem, ao conteúdo do que se diz e à maneira graciosa e polida de dizê-lo⁴³. A voz de Teleco, inicialmente, foi tomada pela de um jovem, “um moleque”; identificado como um coelhinho cinzento⁴⁴, a conversa fluiu naturalmente, como a de velhos amigos. Uma única discrepância nisso tudo foi digna de atenção: o coelhinho contou “acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas” que o narrador o supôs com mais idade do que realmente aparentava. Já o canário, com sua cor, graça e animação, dava notas de vida e mocidade à triste e sombria loja. Trocadas algumas palavras, o canário já emitindo suas filosofias, Macedo por fim atina de se certificar se não estaria

⁴³ “Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente. (...) O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

⁴⁴ O diminutivo, presente no texto, é muito significativo, podendo enfatizar tanto a candura quanto a juventude do inusitado interlocutor.

sonhando. Mas seu pasmo⁴⁵ tardio não está em proporção com a magnitude do acontecimento. E na verdade, o desconcerto de Macedo encontra-se perfeitamente dividido entre a inusitada fala do pássaro e o conteúdo impressionante que ela veicula, suas ideias e filosofias – tanto que, passado o esboço de surpresa, acaba pendendo mais para este último aspecto.

As semelhanças não param aí: ambos os homens, solteiros, solitários, passam a viver com seus interlocutores fantásticos: o canário é comprado por Macedo, que o instala em uma ampla e aprazível gaiola; Teleco, a um convite, hospeda-se na casa do narrador. No conto de Rubião, como vimos anteriormente, temos as metamorfoses: aparecendo originalmente na forma de um coelho, Teleco é capaz de transformar-se em toda sorte de animais. Num primeiro momento, elas são fonte de diversão para o narrador, mas quando o coelhinho se converte em um “mofino canguru”, afirmando-se humano e adotando o nome de Barboza, entram em conflito – agravado também pela companheira de Barboza, por quem se apaixona o narrador. O homem oscila entre a frustração e a exasperação, implorando inutilmente que Borboza volte a se transformar no meigo coelhinho cinzento que uma vez conhecera. Um dia, tomado pela fúria, expulsa o canguru e a companheira de sua casa.

Na história de Machado, há algo de certo modo semelhante. Macedo, investido de invulgar e inabalável espírito científico, dedica-se com afinco à ornitologia, fazendo do pássaro seu objeto de estudo: dialoga com ele por horas a fio, registrando e analisando suas ideias repetidas vezes. Era movido pela expectativa de chocar o mundo com seus estudos, com suas descobertas. Mas com o passar do tempo, aparentemente condicionado pelo *habitat* em que se vê instalado, o pássaro vai mudando as suas ideias, modificando as suas filosofadas – uma verdadeira metamorfose discursiva. Esse fato põe maluco o estudioso, que passa a redobrar seus esforços no estudo do pássaro até cair doente. Recuperado depois de alguns dias, descobre que o pássaro havia fugido. Veio a reencontrá-lo numa chácara próxima, no galho de uma árvore. “Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...” (ASSIS, p. 5). Como em Teleco, o narrador implora para que o canário volte a ocupar o lugar que lhe caberia – a

⁴⁵ “Pasmado das postostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as idéias” (MACHADO, p. 03).

gaiola ampla em sua casa. Implícito nesse pedido, que volte a sua velha filosofia, pois a inconstância do pássaro atrapalha os estudos de Macedo.

Os comentários poderiam prosseguir por muitas páginas ainda. Mas mais importante do que a comprovação de que este é outro conto de Murilo marcadamente inspirado na obra machadiana, como é o caso de “O Pirotécnico Zacarias” analisado por Mourão, interessa-nos uma observação-chave, de caráter mais geral: a naturalidade frente ao insólito, a paralisação da surpresa, principal característica do fantástico rubiano, de certo modo já estava presente em Machado de Assis. Macedo não se espanta verdadeiramente com seu interlocutor fantástico, a exemplo do que vemos em “Teleco, o coelhinho”. A grande diferença é que, na obra machadiana, isso quase sempre acontece por conta de estratégias, de “proteções” ou correções que amortizam de antemão o caráter fundamentalmente transgressor dos elementos fantásticos.

Uma afirmação de Arrigucci Júnior⁴⁶ sobre o contexto literário brasileiro, utilizada para enfatizar, num plano externo, a singularidade de Rubião, é muito apropriada para aclararmos este ponto.

No contexto brasileiro, a literatura fantástica sempre foi rara. A tradição dominante do realismo demonstrou, entre nós, desde as origens, a preferência pela ficção de vôo curto, lastreada na observação e no documento, avessa ao livre jogo da imaginação. E toda vez que se inclinou para o pólo da fantasia, esta sempre foi corrigida pelo costeiro do real. Neste caso, em geral toda expansão imaginária tende coincidir com o momento da ilusão, logo trazida ao chão pela ironia realista. (ARRIGUCCI, 1987, p. 142)

Essas palavras descrevem perfeitamente o que se passa em Machado. Não raro o insólito se intromete em seus contos e romances, mas essa aparição é sempre “costeada pelo real” – vem acompanhada de uma explicação, sugestão ou insinuação que delimita seu território, tornando-a, de certo modo, inócua. Vamos mais a fundo nesse ponto.

Rui Mourão, no texto supracitado, comenta por alto a possível influência do capítulo “O Delírio”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no trabalho do contista mineiro. Estamos de total acordo com esse apontamento. No mencionado capítulo, um dos mais fascinantes de Machado, vemos relatadas as coisas mais fantásticas. Tudo começa quando Brás Cubas, já enfermo e preso à cama, percebe-se transformado em um bojudo

⁴⁶ Op. Cit., 1987

barbeiro chinês; em seguida, adquire as formas da Suma Teológica de Santo Agostinho. Restituído à forma humana, ganha a companhia de um hipopótamo, que o conduz, como montaria, a uma vertiginosa regressão temporal, uma cavalgada “às origens dos séculos”, ao começo dos tempos.

Numa comparação pontual, o capítulo faz lembrar as transformações extravagantemente insólitas – e ao mesmo tempo cômicas – do homem/dromedário⁴⁷ Alfredo, no conto homônimo presente em *O Ex-Mágico*. Incapaz de viver ao lado dos homens, Alfredo recorreu à metamorfose, convertendo-se inicialmente num porco.

Transformado em porco, perdeu o sossego. (...) Imaginou, então, que fundir-se numa nuvem é que resolvia. Resolvia o quê? Tinha que resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmutar-se no verbo resolver. E o porco se fez verbo. Um pequenino verbo, inconjugável. Entretanto, o verbo resolver é, obviamente, a solução dos problemas, o remédio dos males. Nessa condição, não teve descanso, resolvendo assuntos, deixando de solucionar a maioria deles. Mas, quando lhe pediram que desse um jeito em mais uma briga familiar, recusou-se.
— Isso é que não!
E transformou-se em dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante. (RUBIÃO, p. 101)

No porco que se fez verbo⁴⁸, há uma clara referência bíblica, mais especificamente ao Evangelho de São João. Esse evangelho traz, em seus versículos iniciais, uma retomada do Gênesis, do tema da criação do mundo:

¹ No princípio existia o Verbo;
o Verbo estava em Deus,
e o Verbo era Deus.
(...)
¹⁴ E o Verbo fez-se homem
e veio habitar conosco.
(João 1:14)

O retorno à “origem dos séculos” em Brás Cubas tem aqui seu equivalente numa inversão que parodia brutalmente o mito da criação e o princípio das coisas: um corpo, a

⁴⁷ Apesar da capacidade de metamorfose, Alfredo é apresentado inicialmente como um dromedário, assim como Teleco é apresentado como um coelhinho.

⁴⁸ Consultando a primeira versão, de 1947, a referência se torna ainda mais explícita: “E o porco se fez verbo. Ao contrário do Verbo que se fez carne, agora a carne se fazia verbo, um verbo pequenino, aparentemente inconjugável” (RUBIÃO, 1947, p. 112). Na versão presente em *Os Dragões e outros contos*, de 1965, está alteração já estava consumada. Além de imprimir mais agilidade às frases, a reescrita desse parágrafo conferiu mais contundência às ironias, mais *timing* às piadas.

carne, retrocedendo ao verbo, retornando a um estado anterior à matéria. Mas eis que não era aquele Verbo, a origem de tudo, e sim “um pequenino verbo, inconjugável”; e tampouco era aquela carne, o Homem: era a carne de um porco! – embora por trás desse porco esteja um homem, Alfredo, como instância representativa de toda a humanidade.

Em resumo, sem querer nos prender demais na coincidência das metamorfoses bizarras e das origens comicamente revisitadas, verifica-se no fantástico dos dois autores a companhia de um olhar agudamente irônico e satírico, que não poupa o mais simples dos movimentos, a menor das descrições.

Há, ainda, outras correspondências passíveis de menção. Em “Alfredo”, o dromedário e seu irmão, que atua como narrador, deixam para trás as planícies à procura de tranquilidade, cada um seguindo o seu caminho. As metamorfoses de Alfredo são o paroxismo dessa fuga: ele foge não só dos homens, mas de sua condição de homem. Reencontrando Alfredo nas montanhas, o narrador constata a inutilidade de tudo, e a história termina onde começou: “Cansado eu vim, cansado eu volto”, a frase de abertura, é também a frase de encerramento.

Também o delírio de Brás Cubas tem um percurso circular⁴⁹: desenha-se a partir de um diálogo real que tem com Virgília e Nhonhô, e termina quando fragmentos de realidade se intrometem na fantasia e dela o resgatam – o hipopótamo, montaria e companheiro de viagem, transforma-se em gato. Com efeito, era um gato, seu gato Sultão, que brincava à porta e lhe devolvia à solidez do real. O delírio, assim, também tem um caráter de fuga – como todo delírio, é verdade: uma fuga da realidade. E é precisamente aqui que nos reencontramos com nosso ponto acerca da naturalidade do insólito: em Machado de Assis isso costuma acontecer por conta de certa delimitação dos territórios do real e do irreal. O próprio título, “O Delírio”, serve de baliza para essa diferença, e Machado ironicamente recomenda ao leitor pouco afeito à contemplação dos “fenômenos mentais” (outro costeio de realidade) que salte o capítulo; que vá direto à narração, ao retorno da “normalidade” que seguirá a ele.

Tudo isso pode parecer bastante óbvio em se tratando de “O Delírio”, mas o mesmo se dá em “Ideias do canário”. Embora o insólito não se estranhe com o curso normal da narrativa, já nas primeiras linhas temos uma insinuação. “Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão

⁴⁹ O mesmo se pode dizer da obra como um todo, já que o defunto autor, seu princípio, é também o fim de tudo.

extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo”. A suposição de que Macedo não está em seu juízo perfeito, embora imprecisa, atribuída a outrem, serve de advertência para a ambiguidade do relato fantástico que seguirá. Mais do que isso, até: serve como uma espécie de virtual proteção à “soberania” da realidade.

Alguns parágrafos depois, cabe ao próprio pássaro, ironicamente, o encargo de trazer de volta a questão da sanidade: “– Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...”. Como não poderia deixar de ser em se tratando de Machado, a dúvida que o canário lança ao juízo de Macedo, outra ironia, nada tem a ver com o caráter insólito do diálogo (sendo ele um pássaro) que travarão a seguir, uma vez que o precede: refere-se, unicamente, às conjecturas do homem a respeito do hipotético dono.

Independente de sua precisão ou de sua confiabilidade, essa semente de dúvida⁵⁰, plantada e replantada, abre as portas para uma possibilidade de explicação; torna justificável, por certo ângulo, a naturalidade do insólito na narrativa, uma vez que a loucura – ou o delírio – não contrariam ou transgridem a realidade, ao contrário, fazem parte do seu repertório de fenômenos.

A principal diferença dessa naturalidade do insólito em Machado e Rubião parece estar exatamente aí: o contista mineiro prescinde desses “costeios do real” de que fala Arrigucci Júnior. Já não se abrem indicações ou sugestões para que o insólito possa ser compreendido ou explicado como fenômeno mental ou como qualquer outra manifestação conhecida. O espaço narrativo é território franco para o insólito, que nele desfila indiscriminadamente, sem balizas ou limites, sem explicações ou contextualizações. Macedo, quando interpelado pelo canário, diz que não teve tempo de ficar espantado⁵¹. Em “Teleco, o coelhinho” e em outros contos de Rubião, a ausência de espanto é de uma naturalidade que dispensa mesmo as alusões a sua ausência: as coisas apenas são; tudo simplesmente acontece.

É possível que se levantem objeções a essa leitura a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – de sua premissa, para ser mais exato. De fato, a ideia de um defunto

⁵⁰ É interessante observar que, em *Heróis da decadência*, Vianna Moog diz que os livros de Machado de sua segunda fase são variações sobre a dúvida.

⁵¹ “— Como — interrompi eu, sem ter tempo de ficar espantado”.

autor se afasta totalmente da realidade e não encontra explicação em parte alguma. Por outro lado, embora possua uma “moldura narrativa resolutamente fantástica”, como afirmou José Guilherme Merquior⁵², o fantástico subsiste apenas nesse contorno narrativo.

As Memórias póstumas de Brás Cubas começam pelo fim dos fins; são póstumas, vêm depois da vida e da morte; e o narrador, apartado dos homens que continuam os seus embates cá na Terra, começa contando a sua morte, só depois, com vagar e muita liberdade, reconstituir a sua vida. Póstumo, superlativo de post, é o que vem depois de tudo: da vida e da morte. É mais do que posterior, é o depois absoluto. (BOSI, 1988, p. 58)

A condição insólita do narrador é posterior aos eventos relatados – afinal, como menciona Bosi, são memórias póstumas –, não se comunicando diretamente com eles nem transgredindo as suas propriedades, a sua lógica realista. Assim, real e sobrenatural são domínios que permanecem, nesse caso, separados, seja pela distância temporal, seja pela incomunicabilidade de seus planos.

Dos contos de Rubião que cotejamos com a obra de Machado até aqui, “O Pirotécnico Zacarias” é o que melhor ilustra essa diferença na abordagem fantástica. Assim como Brás Cubas, Zacarias relata as circunstâncias de sua morte, mas o faz participando ativa e “vivamente” da sequência – e das consequências – desse fato: também é um defunto autor, mas em pleno curso de seu relato. Rompem-se assim as molduras separativas, rasgam-se as costuras explicativas ou protetoras. Nessa perspectiva de comparação, o conto figura como verdadeiro epítome da obra de Rubião: a metáfora exemplar dessa fusão de características incompatíveis, dessa convivência indiscriminada do real e do irreal.

Estabelecidas essas aproximações e marcadas as suas diferenças, fazem-se necessárias outras tantas considerações, como o fato da literatura de Machado não ser genuinamente fantástica. O fantástico aparece nele como recurso eventual, de fundo

⁵² O romance carnavalesco de Machado (prefácio). In: ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1982.

irônico e humorístico. A respeito de *Memórias Póstumas*, Merquior⁵³ chegou à denominação “cômico-fantástico”.

Em contos como “Ideias do canário”, percebe-se que insólito está claramente a serviço da alegoria e da sátira. Macedo pode ser visto como um típico amante das ciências dos Oitocentos, uma espécie de cientista positivista comicamente empenhado em estudar o pássaro e assim lançar uma teoria capaz de abalar o mundo. Já na volubilidade do canário, que muda de ideia a depender do ponto de vista, poderíamos ver o caráter imaturo, inconstante e transitório (talvez mesmo descartável) das definições filosóficas e científicas da época de Machado. (Convém lembrar a forma com que o canário é apresentado: sua animação, cor e vivacidade em contraste com o cenário desolador da loja de belchior, dando-lhe ares de mocidade, parece constituir uma metáfora do deslumbramento trazido pela novidade, o gosto vulgar pela ideia nova.)

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, escreveu Roberto Schwarz⁵⁴:

A presença abundante de teorias científicas e filosóficas nas *Memórias* refletia um assunto de atualidade. Conforme a expressão pitoresca de Sílvio Romero, os anos setenta do século XIX haviam visto chegar ao país “um bando de idéias novas”. Positivismo, Naturalismo e diversas formas de Evolucionismo disputavam a praça com outras escolas. A sua terminologia, tão prestigiosamente moderna quanto estranha à vida corrente, anunciava rupturas radicais; prometia substituir o mecanismo atrasado da patronagem oligárquica por espécies novas de autoridade, fundadas na ciência e no mérito intelectual. Era natural que os entusiastas transformassem o espírito científico em panacéia e no contrário dele mesmo. Já Machado percebeu as ironias latentes na situação e tratou de explorá-las sistematicamente. Onde os deslumbrados enxergavam a redenção, ele tomava recuo e anotava a existência de um problema específico. No contexto brasileiro, a leitura e propagação das novas luzes européias ocorria de modo particular, com ridículos também particulares. (SCHWARZ, 1990, p. 96)

Em nossa opinião, o fantástico em Machado não tem propriamente o objetivo de transgredir a realidade, mas de satirizar as suas definições, as visões que se tem dela; coaduna-se, em resumo, a essa ironia tipicamente machadiana que, entre outras coisas, desmistifica e ridiculariza as teorias e os modelos explicativos da segunda metade do século XIX – no que se inclui a própria escola realista da qual ele, em tese, fazia parte.

⁵³ “Essa fusão de humorismo filosófico e fantástico nos permite atinar com o verdadeiro gênero do romance; com efeito, Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Também conhecido como literatura menipéia, o gênero cômico-fantástico tomou corpo, na literatura ocidental, no fim da Antigüidade”. Op. Cit., p.6.

⁵⁴ São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Também em Murilo o fantástico vai assumir uma dimensão crítica muito semelhante, mas sem se esgotar nela – no que pesa ter feito do fantástico não uma incursão eventual ou simples recurso, mas uma constante em sua obra. Se ficarmos na comparação Teleco/canário, perceberemos que também no conto de Rubião se abrem possibilidades alegóricas, mas é muito mais difícil precisá-las. Não só porque são várias essas possibilidades, mas porque nenhuma delas parece forte o suficiente para se impor como leitura indiscutível. Em comparação a Machado, o fantástico em Rubião conserva um grau muito maior de literalidade.

Postas essas observações, tentaremos condensar, uma última vez, nossa visão acerca da possível influência do autor de Brás Cubas na constituição do fantástico rubiano. Partindo das proposições de Rui Mourão, notamos que pelo menos três contos do autor mineiro apresentam curiosas semelhanças com enredos machadianos. Essa lista poderia ser facilmente ampliada. Nas próximas etapas, outras dessas semelhanças serão novamente postas em causa. Mas o que nos interessa sublinhar agora é que, para além de semelhanças pontuais, de enredo, pensamos ver na principal e singular característica do fantástico de Rubião (a naturalidade do insólito) um possível parentesco machadiano. A maneira natural e despojada com que Machado lida com os elementos insólitos muito bem poderia ser a “centelha desencadeadora” (Mourão) do fantástico desassombrado do contista mineiro.

Trata-se, evidentemente, de uma conjectura, mas a hipótese nos parece bastante razoável, seja pela comprovação de características até certo ponto similares na maneira de lidar com o insólito; seja, como último recurso argumentativo, pelas declarações do próprio contista mineiro em apontar Machado não só como sua maior influência, mas como sua porta de entrada para o fantástico.

Reforçando novamente para que nossas compreensões e finalidades fiquem mais claras: para além de semelhanças de enredo – e elas são muitas, e sem dúvida atestam uma grande influência em linhas gerais –, o que tentamos enfatizar ao cabo deste capítulo é a existência, entre esses dois autores, de uma mesma e generalizada “postura fantástica”: natural, desassombrada, permeada de ironia e ceticismo. É verdade que por trás dessa característica podem ser detectadas muitas diferenças, como bem vimos, mas o importante é considerar essa identidade fundamental.

Concordamos, assim, com a afirmativa de Mourão de que Murilo entreviu possibilidades ficcionais em certas páginas de Machado – acreditamos que as principais raízes de sua formação fantástica brotaram justamente dessas páginas. O “contingente de sandice do mundo machadiano” (palavras de Mourão, também), suas incursões abruptas e irônicas, pachorrentas e insanas no campo do insólito, parecem-nos de alguma forma determinantes para a constituição do fantástico rubiano, para a formatação da sua maneira peculiar de lidar com o insólito. Falar no esforço de um miniaturista seria injusto e impreciso, passaria a ideia de uma transposição simples e objetiva de características, o que não é bem o caso. Mas é como se facetas que em Machado eram eventuais ou contingenciais – no que também pesam as sandices e amalucamentos de suas extravagâncias e volubilidades narrativas –, fossem transfigurados sonhadoramente, projetadas na forma e nas regras de um universo inteira e indiscriminadamente insólito (mas também irônico). Dos despojos e resíduos delirantes, enfim, transmudam-se os sonhos intranquilos e recorrentes de Murilo Rubião.

Mas mais importante e sensato do que singrar esse impreciso e perigoso terreno da transmissão de influências, seguramente é registrar e enfatizar as simples e fortes evidências do parentesco. E relembrar, também, que a naturalidade do insólito em Rubião, característica que sempre lhe valeu comparações com Kafka, que permite que seja relacionado ao fantástico contemporâneo e alçado a um universal, parece ter suas raízes em Machado de Assis, em cores locais.

Por fim, postulada essa ideia de uma genealogia fantástica entre os autores, deve-se dizer também que ela em nada diminui a originalidade do trabalho de Rubião ou a singularidade de seu fantástico. Admitindo que tenha raízes em Machado, a obra de Rubião deu muitos “saltos” em relação a ele, tomando rumos próprios, ganhando dimensões peculiares. Em Machado, o fantástico o mais das vezes justifica-se ou insinua-se na loucura e na enfermidade, nos “fenômenos mentais”; também em Rubião o insólito aparecerá, inicialmente, atrelado a esses fenômenos⁵⁵, mas numa perspectiva experimental logo abandonada – eliminando-se com ela os costeios do real e suas implicações corretivas. O fantástico, assim, não será mais exceção ou propriedade dos loucos, mas a regra de um universo inteira e indiscriminadamente insólito (mas igualmente irônico, é

⁵⁵ Cabe relembrar a declaração de Rubião de que seus primeiros contos giravam em torno da loucura, dos hospícios. Comprovamos essa afirmativa numa rápida análise da tríade de contos Família. Essa análise será retomada a seguir.

preciso sempre enfatizar). Ou seja, a despeito de uma identidade fundamental, Rubião encontrou outros recursos, outras técnicas de expressão, no que pesa suas intenções e, principalmente, sua visão de mundo, que também é – e não poderia deixar de ser – outra.

É nessa perspectiva de uma concepção de mundo muito parecida – geradora por sua vez de uma concepção artística correspondente – que Alvaro Lins definiu, como notamos no princípio desse capítulo, o parentesco de Rubião com a literatura de Kafka.

É verdade que sob muitos aspectos os contos do sr. Murilo Rubião nada têm a ver com os de Kafka, mas será razoável aproximar o autor brasileiro do autor universal no seguinte ponto de partida: o tratamento como que objetivo e exato do imaginário; a criação de um mundo que, embora com as mesmas coisas e pessoas do nosso mundo, difere deste quanto às situações de movimento, tempo e causalidade; a apresentação deste outro mundo de forma a colocar o leitor em estado de vertigem ao ponto de levá-lo a sentir que aquela criação supra-real é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos, transfigurados pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa. Em síntese: é o “absurdo” que o autor constrói e impõe como o “lógico”. (LINS, 1963, 267)

A despeito de qualquer influência, subsistiria, em Kafka e Rubião, uma mesma construção lógica e objetiva do absurdo. Estamos de acordo com esse ponto, e acreditamos que esse dado é essencial para diferir Rubião de Machado. No contista mineiro, o mundo alucinado não passa pelas subjetividades, pelas insanidades do narrador.

3 OS ESTRANHOS

Ao mundo eram estranhos, mas íntimos e familiares de Deus.

(Imitação de Cristo, livro I, 18,4)

3.1 AS DIFICULDADES DA LEITURA DIACRÔNICA

Na pesquisa que precedeu a redação deste trabalho, constatamos que são extremamente raros os estudos ou críticas da obra rubiana que tenham feito uso da perspectiva diacrônica em suas análises. Vemos, por trás dessa escassez, duas possíveis explicações, de certa forma co-relacionadas e que exemplificam bastante bem não só como a obra de Rubião é recebida, mas também como frequentemente se apresenta: à maneira da repetição, da recorrência, da coletânea.

A primeira explicação parece estar atrelada a outra escassez – uma dificuldade de ordem material. Os três primeiros livros de Rubião, publicados entre as décadas de quarenta e sessenta, tiveram tiragens limitadíssimas: *O Ex-Mágico* (1947), por exemplo, foi parcialmente custeado pelo próprio autor, que ainda comprou grande parte das edições e as distribuiu entre amigos e críticos literários; *A Estrela Vermelha* (1953) teve um alcance ainda mais reduzido: consistindo mais num encarte do que propriamente um livro, a obra foi dedicada exclusivamente a um clube de assinantes da Editora Hipocampo. Contando com o apoio da Imprensa Oficial de Minas Gerais, *Os dragões e outros contos* (1965) conseguiu ampliar bastante as marcas anteriores, mas ainda assim permaneceu restrito a um círculo um tanto limitado. O fato essencial é que essas obras nunca foram relançadas, figurando hoje como verdadeiros itens de colecionador⁵⁶.

Foi só com o lançamento de *O Pirotécnico Zacarias* (1974), uma compilação de oito de seus vinte e dois contos anteriores, que o trabalho de Rubião alcançou significativa notoriedade no cenário brasileiro. Publicado por uma editora de ampla penetração no

⁵⁶ Em entrevista a Alexandre Marino, Rubião menciona por alto a existência de uma reedição de *O ex-mágico*, que teria sido lançada alguns anos depois, mas ainda antes do lançamento de *Os dragões*. Não conseguimos apurar maiores detalhes a respeito, nada constando em sua bibliografia oficial.

mercado nacional (Ática) e num contexto bastante favorável – na esteira do *boom* do realismo-mágico latinoamericano –, o livro constituiu um verdadeiro marco em sua obra⁵⁷. Ainda em 1974, Rubião lançou seu último trabalho inédito, *O Convidado*, por uma editora menor (Quíron). Seguiram-se diversas coletâneas, organizadas primeiramente pela Ática e depois pela Companhia das Letras. Estabelecendo essas particularidades editoriais, tentamos enfatizar um dado significativo: a leitura de Rubião predominantemente se deu – na verdade, ainda se dá – através de coletâneas. Seu trabalho só se tornou verdadeiramente conhecido – e acessível – através delas.

Essa dificuldade material, no entanto, só explica parcialmente as possíveis causas da quase inexistência de leituras mais lineares, diacrônicas, da obra rubiana – uma vez que ela sempre foi acompanhada com muito interesse pela crítica, mesmo que de maneira mais discreta, em escala mais reduzida.

Uma segunda explicação para essa escassez, provavelmente mais significativa do que a primeira, parece estar atrelada a outro tipo de dificuldade, inerente à própria obra: sua aparente dificuldade de “inovar”, constatada a partir do lançamento de *Os dragões e outros contos*. Constituindo uma etapa intermediária – e a nosso ver decisiva – do trabalho de Murilo, esta publicação torna evidente, pela primeira vez, o pendor para a recorrência, através do fenômeno da reescrita. Dos vinte contos nela enfeixados, apenas quatro são, efetivamente, inéditos: “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “A armadilha” e “O edifício”. Os outros dezesseis, ou seja, a maior parte dos “outros contos” presente no título, aparecem como reescrituras de contos anteriores.

Dessa forma, *Os dragões e outros contos* representa e ao mesmo tempo não representa uma novidade para a obra rubiana. Embora esta cresça em tamanho, alcançando uma nova etapa, um novo volume, ela parece não inovar significativamente. Na retomada dos mesmos contos, fica minimizado ou mesmo obliterado o senso de evolução criativa, pois o novo traz fundamentalmente o velho, mais do mesmo. O novo (a publicação), nessa perspectiva, fica compreendido como novo e velho a um só tempo.

Essa particularidade, evidenciada em um momento decisivo do trabalho de Murilo, foi o primeiro e precoce impulso para que recaísse sobre a obra rubiana a marca da repetição – mais tarde reforçado pela sucessão de coletâneas, a partir dos anos setenta. Mesmo o posterior lançamento de *O Convidado*, contendo apenas contos inéditos, não foi

⁵⁷ Rubião estima que 200 mil edições tenham sido vendidas. É sua obra mais popular.

capaz de desfazer essa impressão – se por um lado ele não promovia a retomada dos velhos contos, por outro as diversas recorrências de ordem temática nele contidas sugeriam para a crítica⁵⁸ que a obra de Rubião continuava a girar sobre o próprio eixo; a variar sobre o mesmo.

Com isso, tentamos enfatizar que desde logo pesou sobre a obra rubiana certa aura de atemporalidade, ou melhor, de imunidade substancial à passagem do tempo. Os movimentos parecem ser predominantemente os da retomada ou da recorrência, obnubilando os da novidade ou da inovação – na variação do mesmo, a crítica sempre deu maior destaque ao mesmo do que à variação. Diante deste quadro em que de um lado temos as dificuldades de acesso a materiais antigos e de outro uma aparente permanência, uma imutabilidade da obra (mesmo que fundada na mutação), a perspectiva diacrônica se acha desencorajada, transformada em verdadeiro desafio.

O espírito de recorrência da obra rubiana provavelmente encontrou sua melhor descrição nas palavras de Arrigucci Júnior⁵⁹, quando trata de um paradoxo que identificou entre multiplicação e esterilidade. Elas atestam, mais uma vez, a dificuldade da leitura diacrônica.

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

Com surpresa, descobri que o movimento recorrente se reproduzia também na camada dos temas, espelhando de forma vertiginosa o que observara quanto ao processo criador. (...) Trata-se, pois, de todo um complexo temático que parece estabelecer com o processo de criação um mesmo movimento unitário e circular. Curiosamente, o movimento é contínuo, mas não progride; multiplica-se, repisando a unidade. (ARRIGUCCI, 1986, p. 151)

Na presente etapa deste trabalho, tentaremos percorrer um caminho analítico oposto ao de Arrigucci Júnior, enfatizando, nesse percurso, os “progressos”, os

⁵⁸ Na sequência destes parágrafos, comentaremos com mais propriedade uma visão da crítica a esse respeito.

⁵⁹ Op. Cit., 1986.

movimentos de efetivo avanço na obra rubiana – mesmo quando pequenos ou quase imperceptíveis. Não se trata propriamente de refutar as ideias do crítico: sua leitura, além de interessante, é muito pertinente sob uma ótica geral. A questão passa, justamente, pela mudança de foco. Ao adotar uma perspectiva mais ampla⁶⁰, parece claro que o crítico não está preocupado com a rigorosa precisão de sua leitura: apoiando-se no metafórico, seu exercício é o da síntese, da generalização. Dito isso, tampouco queremos estabelecer aqui qual seria a perspectiva de análise mais apropriada, apenas pontuamos a (eventual) preferência por uma maneira diferente de enquadrar um mesmo problema: no conjunto de multiplicações recorrentes, de “variações do mesmo” que caracteriza a obra rubiana, nosso foco recaíra, com muita frequência, nas especificidades das “variações” – sem, no entanto, desprezar os sentidos mais amplos que perpassam o “mesmo”. Com isso, tentamos enfatizar que, embora nosso objetivo seja perseguir as possibilidades de leitura diacrônica – uma tarefa ainda experimental, incipiente –, ela não será a única. Nossa análise, afinal, é também interpretativa.

Nessa análise mais chã, que foca a singularidade dos contos, procuramos detectar as pequenas e discretas modificações no curso de sua produção, os momentos decisivos que sinalizam evoluções ou transformações criativas e de pensamento. Embora quase sempre sutis, acreditamos que há, sim, significativos movimentos na obra rubiana; ela, afinal, progride, mesmo que marcando passo.

Pensemos novamente no caso de *Os dragões e outros contos*, onde parece ter se originado o “estigma” da repetição – e sobre o qual parece pesar, erroneamente, certo espírito de coletânea. Além do que traz de efetivamente inédito (há nele um momento marcante, de virada, que abordaremos depois) também há, na dicotomia novo/velho, um paradoxo mais profundo. O velho que vem com o novo não é apenas velho; não consiste em simples retomada, pois sofreu alterações, foi reescrito: o velho é, também, o novo, caracterizando um pequeno progresso. A questão não se resume ao jogo retórico – tentaremos enfatizar, mais adiante, a efetiva importância da reescrita, uma característica geralmente minimizada, relegada à dimensão metafórica, onde é lida como mais uma das metamorfoses da obra.

⁶⁰ Descontada certa liberdade metafórica, a perspectiva de Arrigucci Júnior, na verdade, é ampla até demais, jogando no mesmo balaio livros inéditos e coletâneas. Uma obra como *O convidado*, por exemplo, de todo inédita e em muitos aspectos inovadora, acaba reduzida à ideia de simples recorrência por conta de afinidades temáticas com contos anteriores.

Percebemos a reescrita não como simples correção, reduzida à dimensão de retomada, mas como um processo preñado de significados: nas alterações que nela se operam, evidenciam-se com frequência os propósitos, pretensões e concepções do contista. Embora permaneça essencial e simbolicamente “no mesmo”, a reescrita tem um caráter, até mais do que renovador, revelador: o de revelar um projeto literário.

Antes de prosseguir, seria conveniente delimitar o corpo desta análise. Nossa ideia é considerar aspectos da obra de Murilo a partir de três grandes momentos de sua produção: um momento inicial, *O ex-mágico*; um momento experimental e intermediário, representado pela reunião de *A estrela vermelha* e *Os dragões e outros contos*; e um momento final, com *O convidado*.

Essa seleção é menos arbitrária do que pode parecer à primeira vista. Para Jorge Schwartz⁶¹, Rubião possui três obras básicas: são elas, justamente, *O ex-mágico*, *Os dragões e outros contos* e *O convidado*. Schwartz não considera *A estrela vermelha* como um livro propriamente dito, uma publicação de importância para obra de Rubião: seria apenas um encarte, mais tarde retomado em *Os dragões e outros contos*. (Além de seu tamanho reduzido, parece pesar para isso o fato desse trabalho não ter circulado de maneira convencional, destinando-se exclusivamente, como já comentado, a um clube de assinantes).

Essa interpretação bibliográfica encontra respaldo em palavras do próprio Rubião, que já afirmou ter publicado, fundamentalmente, apenas três livros. No trecho abaixo, referente à entrevista “As façanhas de um escritor mágico”, concedida a Alexandre Marino⁶², Rubião descreve o percurso de sua obra – a partir de uma pergunta acerca de sua constante insatisfação com ela.

Isso surgiu principalmente depois da publicação de meu primeiro livro, *O Ex-Mágico*, em 1947. Fiz várias releituras e verifiquei que tinha tanta coisa ruim que, ao reeditá-lo, anos depois, retirei três, dos quinze contos do livro original, e os outros doze reescrevi violentamente, cortando parágrafos e até páginas inteiras. Fiz o mesmo com o segundo livro, *Os Dragões*. Mais tarde,

⁶¹ Do fantástico como máscara.

⁶² Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>

quando a Editora Ática me pediu uma seleção de contos, que publiquei com o título de *O Pirotécnico Zacarias*, eu compus com textos retirados de *Os Dragões* e *O Ex-Mágico*, novamente reelaborados. A *Casa do Girassol Vermelho*, composto de contos de várias épocas, também reescritos. Na realidade eu tenho três livros publicados.

Começando em 1947, com *O ex-mágico*, a produção contística de Murilo, a criação propriamente dita, encerra-se em 1974, com *O convidado*⁶³. *O pirotécnico Zacarias*, também de 1974, e *A casa do girassol vermelho*, de 1978, complementam a obra apenas na medida em que conferem a alguns contos uma versão final. Consideraremos estes dois últimos trabalhos, assim, apenas na dimensão da reescrita – como parâmetro, o ponto de chegada para alguns contos. Todas as coletâneas que se seguiram a eles consistem apenas na reunião convencional de contos, sem passar pelo crivo recriador de Rubião. Portanto, não serão incluídas aqui como corpo de análise, salvo para algum comentário ou observação específica.

3.2 IMITAÇÃO DE MACHADO

No primeiro capítulo, introduzimos nossa percepção de que, a despeito da unidade formal e substancial que Alvaro Lins elogiosamente atribuiu a *O ex-mágico*, o último conjunto de contos desse livro, a tríade Família, destoa em vários aspectos do conjunto geral. Daremos agora um tratamento mais detalhado a essa percepção, buscando interpretá-la à luz do que vimos até aqui.

Em *O ex-mágico*, evidencia-se, é o que tentaremos demonstrar, o momento de maior influência machadiana na obra de Rubião. Mas se no capítulo anterior estabelecemos as linhas de uma influência de caráter mais difuso e generalizado, relacionada a uma postura fantástica que perpassa toda a obra, aqui nos voltaremos para influências mais localizadas e particulares, presentes de maneira, senão exclusiva, mais destacada nesse momento específico de sua produção.

⁶³ Na verdade, a obra se encerra efetivamente em “A diáspora”, conto isolado, publicado postumamente. Nesta mesma entrevista a Marino, que se deu pouco antes do escritor falecer, Rubião relata que estava finalizando um novo livro de contos, intitulado, também, A diáspora. Ele teria perdido os originais desse livro em uma viagem de táxi, atrapalhando seu lançamento – que afinal, nunca veio a acontecer, já que Rubião desanimou de reescrevê-lo. “A diáspora” foi o único conto que se salvou. Rubião também trabalhava em uma novela, plano também atrapalhado por sua doença e falecimento.

É na tríade de contos Família, último conjunto de contos, que acreditamos localizar a influência mais marcante. Mas antes, vamos examinar – ou reexaminar – suas características, algumas delas já referidas anteriormente. Estes três contos convergem entre si em pelo menos três aspectos: no temático, no das finalidades ou intenções e no dos procedimentos narrativos.

O tema maior, nominalmente responsável por enfeixá-los num conjunto, é o da família. E com efeito, de forma ou outra as histórias giram em torno desse eixo familiar; em duas delas, “Memórias do Contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, como espécie de reconstituição genealógica e/ou relato biográfico de antepassados; noutra, “O bom amigo Batista”, em sua forma nuclear, mas em que também pesa o caráter de reconstituição: as relações são recuperadas pelo relato.

Mas coincide que outro tema, sub ou extraoficialmente, perpassa as três narrativas: o do desequilíbrio psíquico, da loucura. O tema aparece de modo incontestável, ainda que por vezes de forma sutil. Estes contos já foram resumidos anteriormente nesta perspectiva temática, mas cabe lembrar a forte ironia que acompanha as excentricidades e extravagâncias das personagens.

Seria interessante recuperar, também, duas declarações de Rubião que ajudaram a costear nossa navegação até aqui. Em “O fantástico Murilo Rubião”⁶⁴, o contista declara que, inicialmente, escrevia sobre a loucura, sobre hospícios, e que a vocação para o fantástico teria sido descoberta com a ajuda de Fernando Sabino, conterrâneo e amigo. Já em “Busca desesperada da clareza”⁶⁵, Rubião afirma que “o fantástico já existia entre nós, mas só em Machado de Assis. Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca” (RUBIÃO, 1981, p. 3).

Isoladas, essas declarações não parecem casar perfeitamente, ao contrário – à primeira vista, sugerem até uma ligeira contradição. Mas reunindo mais peças, adicionando outras informações, e com alguma dose de suposição, é possível conectar estas pontas e formar uma imagem de certo modo coerente.

De um lado, sabemos que os primeiros contos de Rubião giravam em torno da loucura, passavam-se em hospícios; enfim, tinham por tema os fenômenos mentais (esse dado pode ser confirmado consultando-se as publicações do contista em jornais e revistas

⁶⁴ Entrevista Granville Ponce, já referida. Op. Cit., p. 5

⁶⁵ Op. Cit., p. 3

do começo da década de quarenta). É patente, então, que a passagem, o salto para o “fantástico puro” se deu a partir de sondagens no tema da loucura.

No outro extremo, temos a declaração de que Rubião chegou ao fantástico através de Machado de Assis. No capítulo anterior, tentamos demonstrar como a maneira natural com que Rubião lida com o insólito parece conter trejeitos machadianos, indicando uma possível influência.

Mas o que interessa pontuar agora é o fato de que a inserção de Machado no campo do insólito se dá, justamente, através dos fenômenos mentais: nas sandices narrativas; nos elementos fantásticos justificados em delírios ou na insinuação da loucura.

A partir desse tripé, Machado/loucura/fantástico, começa a se firmar um princípio de correspondência entre as declarações, ainda que vaga, indefinida, com algumas pontas soltas. O que poderia significar tudo isso? Em nossa compreensão, não se pode ver muito mais do que um reforço à ideia da influência machadiana em Rubião. Tudo leva a crer que uma das concepções iniciais do fantástico rubiano é a do insólito atrelado ao insano – exatamente como acontece em Machado. Ir muito além, pelo menos neste momento, seria projetar-se perigosamente no vazio.

Mas é claro que a montagem desse curioso quebra-cabeça não teria maior relevância ou validade se não fosse amparado em outras evidências, em outras correspondências com a obra de Machado que ultrapassam a zona imprecisa das declarações soltas. Ora, o caso é que essa forma primitiva de conceber o fantástico, o insólito irmanado ao insano, à maneira de Machado, encontra sua realização quase perfeita na tríade Família.

Como já mencionamos antes, à falta de fontes indiscutíveis, não é possível confirmar se essa tríade, no quadro geral representado pelo livro *O ex-mágico*, está entre os primeiros trabalhos elaborados por Rubião. Não há qualquer informação a respeito da época em que cada conto foi concebido, e na verdade, pouco importa: o objetivo dessa leitura não é propriamente estabelecer uma cronologia, mas detectar concepções distintas, momentos de ruptura ou mudança escondidos sob a aparência da uniformidade, sob o véu de “mesmice” que recobre a obra rubiana. E nesse particular, a tríade Família representa a face sobrevivente de uma concepção única, restrita exclusivamente a seu conjunto e que não voltaria a se repetir na obra de Rubião. Curiosamente, é também a face mais machadiana de seu trabalho.

A tríade Família apresenta, se a denominação for razoável, os traços de uma concepção pré-fantástica de Rubião. Já observamos no capítulo de abertura que, comparada com os demais conjuntos de contos, ela parece estranhamente menos insólita, menos fantástica. Na verdade, nada há de exatamente fantástico nestes contos: um monólogo delirante; um memorialista desequilibrado; um homem incapaz de perceber a realidade à sua volta (é passado para trás constantemente pelo melhor amigo, Batista).

É verdade que também em outros contos, como “Elisa” (pertencente à tríade Mulheres, outro conjunto de *O ex-mágico*), nada temos de claramente fantástico, de sobrenatural ou inconcebível – mas ocorre que ali, os procedimentos narrativos e as finalidades diferem em muitos aspectos, garantindo, de alguma forma, certo *efeito fantástico*.

Uma tarde – estávamos nos primeiros dias de maio – ela chegou à nossa casa. Como se obedecesse a hábito antigo, empurrou, com a maior naturalidade, o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim. (...) Logo a visitante se acostumou aos nossos hábitos. Raramente saía e nunca aparecia à janela. (...) Não nos disse o nome, de onde viera e que acontecimentos lhe abalaram a vida. Respeitávamos seu segredo. Para nós era “ela”, simplesmente ela. Alguém que necessitava de nossos cuidados, de nossos carinhos. (RUBIÃO, 1947, p. 77-78)

Uma mulher desconhecida um dia chega à casa em que moram o narrador e sua irmã e ali se instala naturalmente, sem convite, sem cerimônias e sem que o fato suscite algum estranhamento ou questionamento para os dois moradores. A mulher nada informa e nada lhe perguntam. Assim como veio, um dia se vai, inexplicavelmente. Torna a aparecer e, novamente, a sumir. O conto termina com o narrador, que nesse percurso se apaixona por Elisa (ela revela seu nome na segunda chegada), à espera do retorno, para ele infalível, da mulher.

É possível que se questione o perfeito juízo do narrador, sua estranha paciência e inércia, sua incapacidade de declarar o amor que alimenta silenciosamente por Elisa – e que parece ser correspondido. Mas essa leitura é contingencial. O insólito não está nisso, ou pelo menos não só nisso, mas em várias zonas de indeterminação: nos segredos de

Elisa; sua origem, seus destinos, seus atos e intenções; na maneira inexplicável com que é recebida na casa; entre outras coisas. E embora o desfecho seja bastante irônico⁶⁶, até mesmo engraçado, o que predomina ao longo do conto é a aporia e o mistério, derivando daí o seu insólito, seu efeito fantástico.

Na tríade Família, não se percebe o mesmo efeito porque tudo nestas narrativas – ou quase tudo – aparece na perspectiva do humor ou da ironia. São os elementos cômicos, e não os do mistério ou da indefinição, que constituem seus tons mais pronunciados, seus traços mais característicos. O desfecho irônico, que também caracteriza outros contos de Murilo, como o próprio “Elisa”, aqui não é mais do que o golpe de misericórdia, a ironia final em narrativas inteiramente cômicas e irônicas.

Dessa forma, embora relatos como o contido em “O bom amigo Batista” possam se aproximar do insólito em diversos momentos, por conta das inquietantes e inacreditáveis ilusões do narrador, a comicidade dos fatos, somada aos crescentes indícios (por fim, evidências) de sua insanidade, acabam por amenizar ou até mesmo ofuscar os efeitos desse insólito.

Além dos temas – o oficial e patente, a família, e o subjacente e discreto, a loucura –, percebemos, então, que os contos deste conjunto também convergem no que tange à finalidade, muito específica: o humor. É verdade que recursos humorísticos estão presentes em vários contos de *O ex-mágico*, mas eles geralmente aparecem na forma de tiradas irônicas, nunca com uma finalidade tão flagrante, tão evidente e constante. Nesse aspecto, os contos da tríade final diferem-se totalmente dos demais.

Às custas dessas constatações, talvez não fosse exagero dizer que semelhantes narrativas são, em essência, “apenas” contos cômicos – isoladas ou deslocadas de seu contexto, pelo menos, passariam tranquilamente sem a legenda do fantástico. Temos a sensação de que, à força do conjunto maior a qual estão submetidos, essas narrativas adquirem, também, certa aura fantástica – ou pelo menos um brilho mais insólito do que realmente apresentam. No conjunto de uma obra fortemente marcada pelo fantástico, é como se se tornassem fantásticas por contaminação, ou pelo vício do olhar.

⁶⁶ O fim da história é bem curioso, ambíguo de uma maneira geral. A ironia sela a história de maneira inesperada e cômica, enfim, um gancho impactante, bastante convencional em contos. Mas a história, de alguma forma, continua em aberto. Já estava subentendido, antes disso, que o narrador esperará pacientemente pelo retorno de Elisa, caracterizando uma espécie de aporia, também.

Em “O sequestro da surpresa”⁶⁷, resumo crítico da obra rubiana por ocasião de sua primeira reunião em livro⁶⁸, Arrigucci Júnior sugere um vínculo entre o fantástico de Murilo e a anedota mineira. Ao comentar essa impressão (ele não chega a desenvolvê-la muito além do comentário), cita quatro contos, três dos quais pertencentes à tríade aqui estudada.

Em vários contos se percebe, com efeito, no coração do enredo, a historieta cômica latente em sua forma simples. São bons exemplos disso várias narrativas: “Ofélia, Meu Cachimbo e o Mar”; as engraçadas “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, que lembram muito Machado de Assis; “O Bom Amigo Batista”; o tão mineiro “D. José Não Era”.

Em nossa leitura, Machado entra mais do que como lembrança – é ele quem está, efetivamente, no centro do enredo dessas histórias. Acreditamos que os três contos ora comentados foram diretamente inspirados em sua obra, da essência cômica e amalucada até alguns motes, pequenas semelhanças de enredo e mesmo convenções formais.

As coordenadas básicas dessa leitura estão evidentes desde o começo deste exercício: a correspondência que a tríade mantém com a “fórmula” machadiana do insólito atrelado aos fenômenos mentais ou às sandices e extravagâncias narrativas – tudo isso temperado pelo humor, pela ironia – ou mesmo em função deles.

Começamos por uma simples – mas muito significativa – evidência formal. Rubião costuma estruturar seus contos em pequenos capítulos, segmentos textuais o mais das vezes separados apenas por um espaço em branco, ou no máximo por asteriscos. Esta característica já estava presente em todos os contos de *O ex-mágico*. Na tríade Família, no entanto, percebe-se uma única e exclusiva diferença: os segmentos textuais são precedidos (e assim, separados) por números romanos; ou seja, os capítulos, embora não levem títulos, são numerados à exata maneira do que se vê em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou, mais especificamente, em *Quincas Borba* – onde os capítulos também não são nomeados.

⁶⁷ Folha de São Paulo, sábado, 11 de abril de 1998. Disponível em: <http://murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=10>

⁶⁸ Murilo Rubião: Contos Reunidos. São Paulo: Ática, 1998.

Na verdade, essa forma de divisão também aparece em diversas narrativas curtas de Machado de Assis. "Alienista" e "Conto Alexandrino", por exemplo, trazem divisões com números romanos e títulos. Já em "D. Benedita", "Galerias póstumas", "Manuscrito de um sacristão" e "Academias do Sião", a divisão se dá apenas com números romanos. Há ainda o caso de "Na arca", em que a divisão se dá por letras do alfabeto. Não seria exagero dizer que a divisão em partes dos contos é uma prática frequente de Machado. A partir daí, pode-se levantar a hipótese que esse procedimento não é apenas mecânico: ele dialoga com uma concepção de forma, em que a brevidade do conto se abre para uma montagem de partes, de momentos diversos, que se chocam, estabelecem saltos temporais, desviam o foco.

O foco aqui, porém, é a leitura da obra rubiana, e o mais importante agora é ressaltar que Murilo, de maneira geral, parece retomar a experimentação do conto que estava presente em Machado de Assis.

Numa leitura ainda mais estrita, que leva em conta a quantidade de pequenas semelhanças que as narrativas do capítulo Família mantêm com os romances *Memórias Póstumas* e *Quincas Borba*, não seria nenhum absurdo pensar na adoção dos números romanos como uma referência direta, uma alusão específica a essas duas obras – consagradas por semelhante uso.

O caso mais flagrante aqui tratado está em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”. São várias as referências e semelhanças que se estabelecem (ou podem ser estabelecidas) com *Brás Cubas* – a começar pelo título, evidentemente. Também é o caso da epígrafe machadiana, de caráter adicional, que o conto ostenta. Caso único na obra de Murilo, “Pedro Inácio” recebeu duas epígrafes, uma bíblica, como todos os outros, e uma oriunda diretamente dessas páginas de Machado⁶⁹: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”. A frase remete ao ônus do “arrebato amoroso” do jovem Brás Cubas, desencadeado pela cortesã Marcela. É desse mote que partem, efetivamente, as memórias de Pedro Inácio.

Ah! O amor!

O amor de Jandira me custou sessenta mil réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completo alheamento ao mundo. Fora cinquenta por cento do meu cabelo e as despesas feitas com os

⁶⁹ Originalmente, o conto, como todos os outros de *O ex-mágico*, não possuía epígrafe própria (as epígrafes precediam apenas as tríades). As duas epígrafes, a bíblica e a machadiana, surgiram numa edição posterior.

meus clínicos que, erradamente, concluíram ser hereditária a minha calvície. (RUBIÃO, 1947, p. 171)

À visão do título, e talvez até numa leitura inicial pouco atenta, caberia a impressão de que Pedro Inácio de fato era um contabilista, um profissional da contabilidade. Mas esse é só o primeiro de uma sequência de engodos, de uma série ludibrios à realidade exata das coisas. A aparente precisão com que Pedro Inácio contabiliza seus “sucessos amorosos” contrasta com a imprecisão com que conta (narra) as suas histórias – no que se inclui o desequilíbrio da sua narração e das suas ideias. A exemplo de Brás Cubas, Pedro Inácio é um narrador um tanto solene, vaidoso e, acima de tudo, volúvel⁷⁰. É comum vê-lo saltar de assunto, mudar de foco ou de pensamento de modo abrupto, intempestivo; as memórias são diversas vezes entremeadas por justificativas, explicações, reparos – apartes em alguns casos dirigidos ao leitor, embora de maneira indireta, ora para enfatizar, ora para corrigir preventivamente algum (mau) entendimento. Pesa, sobre tudo, a inconstância.

Porém a minha mania de escrever não nasceu dos movimentos graciosos e harmônicos do corpo de Dora. Não. Teve origem no meu noivado com Amélia. (...) Ou, melhor, a culpa também não foi da minha noiva, como por muito tempo me pareceu. Mas de certo antepassado meu, um português beberrão, que chegou a escrever dez volumes sobre a utilidade das bebidas espirituosas e seis sobre a não hereditariedade do vício alcoólico.

Para melhor entendimento dessas minhas memórias, devo dizer que esse meu ancestral, José Antônio da Câmara Bulhões e Souto, morreu de uma síncope cardíaca ao descobrir que dois de seus bisavós tinham falecido em consequência de cirrose de origem alcoólica. (...)

Quem chegar a ler esses escritos, poderá pensar que estou exagerando na afirmação que acabo de fazer. Todavia, incorrerá em grave erro. (RUBIÃO, 1947, p. 172-173)

No relato de seus relacionamentos amorosos, na história de seus antepassados, Pedro Inácio busca justificar a aquisição ou a origem de suas variadas manias e obsessões: a “atração pelo amor e pela contabilidade”, “a mania absorvente de consultar alfarrábios e viver vasculhando árvores genealógicas”, “a mania de escrever”, a obsessão pela calvície e pelo próprio tema da hereditariedade. Acreditamos que essas manias e obsessões, aliás, constituam outra referência à Machado – um equivalente às “ideias fixas” de Brás

⁷⁰ À exemplo, mas devida proporção, considerando-se que em uma narrativa curta – um conto de nove páginas –, as possibilidades desse recurso são bem mais limitadas.

Cubas⁷¹. Mas o caso aqui é que essas contas nunca fecham, seja pelas incoerentes e absurdas relações que Pedro Inácio estabelece entre causas e efeitos; seja pelo caráter inconstante das afirmações e das explicações – tudo é constantemente reavaliado, corrigido ou mesmo desmentido (até mesmo as contabilidades são frequentemente atualizadas ou reformuladas). Na sequência do dizer, surge, quase infalivelmente, o desdizer.

Deus meu! Não terminei as minhas memórias. (...) Acabo de fazer uma descoberta espantosa: não sou filho do meu pai, nem da minha mãe. Vim a ter conhecimento dessa desagradável revelação outro dia, por acaso, discutindo as minhas teorias sobre a hereditariedade com o médico que assistiu o verdadeiro parto de minha mãe. Disse-me ele, num momento em que as minhas réplicas o punham embaraçado e nervoso, que eu apenas substituíra um aborto. (...)
Desilusão das desilusões! Agora não posso mais saber a causa da minha atração pelo amor e a razão da minha calvície. (RUBIÃO, 1947, p. 177)

A partir disso, as próprias memórias perdem a validade e o sentido: os galhos da frondosa árvore genealógica de Pedro Inácio, que ocupam grande parte de seu relato, não chegam verdadeiramente até ele. Mas a informação tampouco é inteiramente confiável, pois foi obtida em circunstâncias para lá de suspeitas: durante uma pendenga intelectual com o Dr. Damião⁷², um “conflito teórico” em que Pedro Inácio (segundo informação sua) levava vantagem na disputa. Dessa forma, o grau de confiabilidade das afirmações – de todas elas – atinge um nível tão baixo que a narrativa colapsa. Não só o estudo genealógico é inviabilizado, mas o próprio relato perde toda a sua credibilidade – mudando de foco mais uma vez, encerra-se, poucas linhas depois. Como Brás Cubas, Pedro Inácio é também um narrador pouco confiável.

Aliás, a genealogia nesse conto de Rubião – e aqui retrocedemos um pouco para estabelecer outros vínculos e ampliar a leitura – parece manter estreito parentesco com a Genealogia de *Memórias Póstumas*, seu terceiro capítulo. Assim como Brás Cubas, Pedro Inácio deve seu nome a um notável antepassado⁷³. Nas duas histórias familiares, também,

⁷¹ A Ideia Fixa é o capítulo IV de *Memórias Póstumas*, em que Brás Cubas trata do seu emplastro. As ideias fixas, no entanto, aparecem em outras ocasiões, como na paixão por Marcela.

⁷² O nome, cabe reparar, é o mesmo do fundador da família Cubas, Damião Cubas. Está descrito no capítulo Genealogia.

⁷³ O pai de Brás Cubas “entroncou-se” deliberadamente na família de um famoso capitão-mor, de nome Brás Cubas, batizando o filho em sua homenagem. Pedro Inácio deve o nome a um erudito tio que, ao fim das contas, talvez não fosse realmente seu tio.

vemos a ficcionalização das origens, o floreio de certos galhos (senão a pura invenção deles, como em Machado), e a poda ou a ocultação de outros ramos menos vistosos.

Mas de todos os Bulhões o mais notável foi o meu tataravô, Pedro Inácio, cujo nome herdei.

Um lírico, o meu tataravô Pedro Inácio! Usava fraque, monóculo e todas as tardes reunia os escravos de sua fazenda para ouvi-lo recitar os mais belos trechos da literatura francesa.

E tamanha era a sua loucura pelas artes que aos seus negros deu nomes de todos os grandes pintores, músicos e poetas da humanidade.

(...)

Seu irmão Acácio, porém, não se casou. Tinha um aguçado instinto turístico que o levava a perseguir mulheres onde quer que elas fossem. (...)

Mas como lhe acabasse o dinheiro e já raros os seus presentes em espécie e papel, foi abandonado pela amada, no Havre, onde morreu. Não se sabe se de fome ou de paixão. Os da minha família preferem que em razão desta última, pois Acácio é para eles um belo exemplo de fidelidade sentimental.

(...)

Tio Paulo, o mais moço dos irmãos de avô Pedro Inácio, preferia jogar damas, contar anedotas picantes e dar beliscões nas nádegas das escravas. Por limitar as suas conquistas ao elemento africano e a sua cultura a histórias frascárias, foi propositadamente banido da crônica da minha família. (RUBIÃO, 1947, p. 175-176)

Na leitura de Roberto Schwarz⁷⁴, a volubilidade narrativa em *Memórias Póstumas* está em consonância com as arbitrariedades e contradições das classes dominantes – a sua forma reproduziria essa problemática nacional. Faria parte da volubilidade das elites “o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias, etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas. O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas, através do qual, no limite, destrata a totalidade das luzes contemporâneas, as quais subordina a um princípio contrário ao delas, que em consequência ficam privadas de credibilidade”. (SCHWARZ, 1990, p.28).

Schwarz também diz que:

Com risco de repetição, insistiremos ainda um pouco na ambivalência ideológica das elites brasileiras, um verdadeiro destino. Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração). Ora, haveria problema em figurar simultaneamente como escravista e indivíduo esclarecido? Para quem cuidasse de coerência moral, a contradição seria embaraçosa.

⁷⁴ Op. Cit., 1990

Contudo, uma vez que a realidade não obrigava a optar, por que abrir mão de vantagens evidentes? Coerência moral não seria outro nome para a incompreensão do movimento efetivo da vida? Valorização da norma e desprezo pela mesma eram da natureza do caso... Promovida por interesses de classes estáveis, ligados ao travejamento histórico da sociedade, a acomodação cotidiana entre acepções de convívio que segundo a ideologia européia então dominante se diriam contraditórias engendrava e difundia pelo corpo social a oscilação de critério que estamos tratando de captar. (SCHWARZ, 1990, p. 29)

A inclusão desse trecho entra aqui como ilustração das contradições e arbitrariedades das elites escravagistas dos Oitocentos – que de certa forma, também se acham tematizadas no conto de Rubião: Pedro Inácio, como vimos, provém de família pertencente às classes dominantes, antigos proprietários de escravos.

No caso do antepassado homônimo de Pedro Inácio, que recitava “os mais belos trechos da literatura francesa” aos escravos reunidos à sua volta, é possível ver um pequeno retrato dessa contradição, dessa espécie de civilização pela metade – a metade que convém, é claro. Mas ainda mais importante é notar que a contradição *per se*, imanente à anedota, ao conteúdo relatado, é revivida e reatualizada na desfaçatez contida no *durée* da narração, que empresta fumos de poesia, de lirismo ao que não passa de uma arbitrariedade: a imposição de uma ordem extravagante.

A desfaçatez, com efeito, dá a tônica do relato. Os tons elevados e românticos, as escolhas cuidadosas, eufemísticas das palavras, ocultam as maiores patifarias, as visões mais cruas e cínicas da realidade. Há uma cômica imprecisão entre o que se conta e o que é contado. Por trás da expressão “amor”, um dos temas obsessivos da narrativa, nada se vê de nobre ou lírico: há apenas a volúpia, quase sempre acompanhada do frio cálculo econômico. Este resumo de Roberto Schwarz⁷⁵ acerca dos contrastes em *Memórias Póstumas* toca em vários pontos também presentes nas memórias de Pedro Inácio.

Ao mesmo tempo, no plano das anedotas que lhe compõem o mundo, multiplicam-se os casos de desarranjo mental, próprios e alheios. Já nas primeiras páginas aparecem o delírio, a idéia fixa da fama, a mania genealógica, a mentira acompanhada de convicção etc, configurando um campo de maluquices rotuladas, a que a volubilidade do memorialista — ela própria um modo desmedido de contar vantagem — se integra com naturalidade, como uma instância a mais (a diminuição). Na mesma linha, existe parentesco entre a soberana liberdade de espírito de Brás, com metafísica e tudo, e o ambiente subalterno de falsificações genealógicas,

⁷⁵ Op. Cit., 1990

emplastos milagrosos e necrológios interesseiros, que é seu e em que ele se compraz, ambiente circunscrito e desclassificado, de muito sabor localista, onde cabem perfeitamente as exibições de falsa cultura e o gosto fácil do narrador pela pseudofilosofia e pelo gênero apoloal. (SCHWARZ, 1990, p. 162)

Para terminar este exercício de aproximação, uma última referência, quase explícita, a *Memórias Póstumas*: a “linda Marcela”, a dama espanhola, tem seu equivalente rubiano na igualmente espanhola Dora, amante da dança clássica e de chicletes. De inefável, no começo das memórias, Dora passa ao epíteto de infeliz, em seu final. Como Brás Cubas, Pedro Inácio reencontra sua antiga paixão – agora transmutada, alterada pelo tempo (embora se tenham passado apenas dois anos): “Não pude conter a minha piedade ao vê-la gorda, sem a antiga harmonia dos movimentos, sem a graciosidade das formas, que por longo espaço foi o encanto dos meus olhos” (RUBIÃO, 1947, p. 178).

Temos, enfim, tantas – e tão formidáveis – coincidências, que não seria exagero pensar que “*Memórias do contabilista Pedro Inácio*” foi inteiramente emulado a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Em “Ofélia, meu cachimbo e o mar” e “O bom amigo Batista”, as semelhanças de enredo não são tão evidentes. Ainda assim, podem ser traçadas algumas pequenas correspondências.

“Ofélia” parece fundir, de maneira discreta, alguns aspectos dos capítulos O Delírio e Genealogia das *Memórias Póstumas*. A história parte de uma conversa do narrador com Ofélia, na varanda de casa, com o mar, enegrecido pela noite, estendendo-se a sua frente. Na verdade, apenas o narrador fala. Desfia grandes episódios de sua crônica familiar, aventuras quase sempre marítimas, esquecendo-se que à Ofélia somente interessam as histórias de caçadas – ela provinha de uma grande estirpe de caçadores. “Seja qual for a razão, o meu amor pelas mulheres me vem do mar. Não que eu seja ou tenha sido marinheiro. Nem ao menos nasci em uma cidade litorânea. Sou de um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira” (RUBIÃO, 1947, p. 184). Percebe-se no narrador a mesma “ficcionalização das origens” vista no capítulo Genealogia – em que se

inclui a falsificação de nobres e bravos antepassados. Em “Ofélia”, o equivalente está na figura temida e audaz de José Henrique Ruivães, capitão de navio negreiro. O parente, descobrimos ao final da narrativa, não existe. Sua invenção, no entanto, não tem a finalidade da empulhação: faz parte de um largo delírio do narrador. “Ofélia, que não tolera o meu silêncio, interrompeu agora os meus pensamentos com um ladrido forte. Levanto meus olhos para ela e, instintivamente, vou começar a lhe contar uma história do mar qualquer. Arrependo-me logo, ao ver o olhar desaprovador que me lança” (RUBIÃO, 1947, p. 189). Como o gato Sultão, que brincando à porta devolve a Brás Cubas a solidez da realidade, Ofélia, com seus latidos, tiram o narrador de seu transe delirante. Percebemos, então, que Ofélia na verdade é um cachorro, e que nada até ali, ou quase nada, é real. Nem mesmo o mar os acompanha de fato: estão em uma pequena vila, nos pés de uma serra mineira.

Em “O bom amigo Batista”, a semelhança se dá com *Quincas Borba*. O narrador faz lembrar discretamente o cômico e desventurado professor mineiro, Rubião (uma boa ironia, também). Herdeiro de grande fortuna, mas homem ingênuo, é espicaçado de todos os lados até à ruína completa: material, física e psicológica. Comprova-se em sua história a tese do Humanitismo: o homem é o lobo do homem. Ao vencedor, as batatas.

Em José Venâncio, o narrador-protagonista do conto de Rubião (o Murilo), percebe-se uma ingenuidade até certo ponto parecida: o homem é incapaz de perceber as deslealdades do melhor amigo, João Batista, que desde a infância lhe tira vantagem em tudo. Apesar das advertências, das insistências de toda a família, ele não percebe nunca a realidade dos fatos.

Certa ocasião, a minha família mudou de tática. Em lugar de me admoestar, como de costume, passou a meter-me em ridículo. Serviu de pretexto para que iniciassem a nova ofensiva uma namorada que me foi tomada por Batista. Eu gostava da pequena – uma ruiva de dentes alvos e miúdos – razão por que quase rompi com o meu companheiro. Desculpei, porém, o seu procedimento ao saber, pelos seus próprios lábios, que agira daquela maneira temendo que a ruiva me obrigasse a fazer alguma asneira. Eu estava apaixonado e ela era bastante leviana. Tanto era, que me abandonou por ele! Tão decisivo se me afigurou o argumento, que não mais me incomodei com as pequenas ironias que, a todo momento, me atiravam. (RUBIÃO, 1947, p. 162)

Mais tarde, casado, José Venâncio volta a sofrer recriminações por conta de sua inacreditável amizade com João Batista; desta vez, por parte da mulher, Branca.

“Amargurado, eu não fazia nenhum reparo às acusações, evitando a luta, como sempre foi do meu feitio” (RUBIÃO, 1947, 165). Sim, porque a ingenuidade de José Inácio era acompanhada por uma igualmente insólita passividade, por um estado de profunda alienação. Ele era, de certo modo, um melancólico sonhador.

Mas para fugir do infeliz casamento, José Venâncio tomou uma atitude (ainda que contra si mesmo): teve a “inspiração genial” de fingir-se de louco. Por uma semana trepou em mesas, quebrou objetos, arregalou os olhos, à espera de uma reação da mulher. Esta permaneceu indiferente. Foi o amigo João Batista quem correu em seu socorro tão logo foi informado dos fatos, tomando imediatamente uma providência: enfiar José Venâncio num hospício. O conto termina com ele internado – ou melhor, não só internado, mas ainda empenhado em levar a “farsa” adiante:

– Senhor José Venâncio, vim a esta casa de saúde (e mexeu o bigodinho) para esclarecer uma queixa dada pelo seu irmão aqui presente (tirou a mão do bigodinho). Diz que o senhor não é e nunca foi maluco e que permanece nesse hospício, vítima de uma intriga maquinada pela senhora sua esposa e pelo Sr. João Batista. De tudo isso já apurei que de fato eles estão resistindo sob o mesmo teto, o que...
Eu, que até aquela hora permanecera calado, não resisti mais e comecei a gritar furiosamente.
– É uma calúnia! Estou louco! Doido varrido!
Dei sopapos, quebrei armários, os óculos do diretor, e já ia agarrar o bigodinho avaselinado do delegado, quando fui subjugado pelos guardas e metido em uma camisa de força. (RUBIÃO, 1947, p. 167)

Nem a informação de que a esposa e Batista estavam juntos foi capaz de abalar a confiança que Venâncio tributava ao amigo; o fato de tomar-lhe a esposa não seria mais do que outro sacrifício do “pobre Batista” para que a mulher não interviesse e o deixasse ali, longe dos horrores do seu casamento, do seu “malsinado lar”.

A gangorra que caracteriza a trajetória das personagens principais em *Quincas Borba*, a ascensão de Palha e a queda de Rubião, encontra correspondência na relação de João Batista e de José Venâncio. Enquanto o primeiro, desleal, arrivista, termina o relato ocupando um alto cargo no Ministério da Fazenda, o segundo, ingênuo, alienado, mas de ordinário manso, acaba encerrado em um hospício. A condição para João Batista subir é sempre o fracasso ou o prejuízo de José Venâncio – ele verdadeiramente se sustenta às suas custas. João, afinal (e ao final), é o lobo de José.

Mas há uma diferença importante a ser assinalada. A “loucura” de José Venâncio não é o resultado de uma deterioração mental paulatina, de uma psicose progressiva, como no caso do professor Rubião. A percepção de realidade de José Venâncio continua coerente do começo ao fim, ela apenas é levada às últimas conseqüências, atingindo o limiar do absurdo. Nesse aspecto, ele também se diferencia dos dois narradores “extravagantes” vistos anteriormente. Seu relato não traz o desequilíbrio ou o véu de desfaçatez de Pedro Inácio; nem o caráter delirante do narrador de “Ofélia”. Ao contrário. Nos trechos reproduzidos, principalmente no episódio envolvendo a namorada ruiva tomada por Batista, percebe-se que seu pensamento opera de maneira lógica – e até demais. “O pensamento lógico não é racional se for meramente lógico”, escreveu Erich Fromm⁷⁶. “O pensamento paranoide é caracterizado pelo fato de que ele pode ser completamente lógico, embora careça de qualquer orientação por interesse ou investigação concreta da realidade” (FROMM, 1977, p. 56). José Venâncio não parece ser exatamente paranóico⁷⁷ e, de toda forma, não está verdadeiramente entre nossas ambições alcançar com precisão um diagnóstico mental. O caso é que a lógica não exclui a loucura. Venâncio concatena logicamente os fatos, mas esse procedimento é nele superficial, apressado ou pouco interessado – não tem, em suma, respaldo num exame concreto e total da realidade dos fatos. Falta-lhe a visão do todo – uma característica das personagens rubianas.

Insistimos na articulação desses pontos não por simples zelo comparatista, mas porque abrangem questões de mais largo interesse, que só trataremos agora de forma parcial. Notadamente, através da narração “absurdamente” lógica e objetiva de José Venâncio, Rubião busca a ambiguidade, a imprecisão a respeito do que se passa verdadeiramente em sua cabeça. Em nossa leitura, tudo leva a crer que seja verdadeiramente louco, mas é interessante observar outros procedimentos, outros recursos que alimentam essa ambiguidade. O trecho abaixo diz respeito aos primeiros tempos de José Venâncio na casa de saúde.

⁷⁶ A Revolução da Esperança. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

⁷⁷ José Venâncio não desconfia nunca de Batista, mas desconsidera a opinião de qualquer um que procure convencê-lo do parasitismo do amigo. Sua visão acerca dessas admoestações parece oscilar entre o sentimento de injustiça com o amigo e uma espécie de conspiração familiar para acabar com essa amizade. “Desde a infância tentaram enfiar-me na cabeça que deveria evitar a companhia de João Batista, o melhor amigo que já possuí” (RUBIÃO, 1947, p. 159). A questão é bastante ambígua. Ao final, ele parece convencido de uma conspiração da mulher para tirá-lo da casa de saúde.

Lá, enquanto os meses corriam céleres e tranqüilos, calado, quase sempre melancólico, eu ficava a observar os meus pitorescos companheiros. Bons e espirituosos amigos. Até trocaram o meu nome pelo de Alvarenga – Alvarenga Peixoto. Talvez em virtude do meu ar tristonho ou pelos meus olhos continuamente fixos nas magnólias do parque. (RUBIÃO, 1947, p. 166)

Inácio José de Alvarenga Peixoto foi um poeta do Arcadismo; carioca, mas ligado à Inconfidência Mineira. É atribuída a ele a frase latina presente na bandeira de Minas Gerais: “*Libertas quae sera tamen*”, liberdade ainda que tardia.

A comparação espirituosa com o poeta árcade se deve ao evasionismo de José Venâncio, seu ar triste e sonhador – um dos estereótipos dos poetas. Mas como em Murilo quase nada é gratuito, não podemos duvidar de que a frase emblemática de Alvarenga Peixoto também contribua simbolicamente para a condição de Venâncio: no hospício, encontrou a liberdade, ainda que tardia.

Essa interpretação em si não torna a personagem mais ou menos louca, mas é curioso observar outro procedimento a ela relacionado. Originalmente, a narrativa de José Venâncio estava contida em uma carta, endereçada a um redator de jornal, um colunista prestigiado. Venâncio solicitava a publicação do relato como forma de “proteção e justiça” ao amigo Batista – ou seja, um relato de esclarecimento visando proteger Batista de qualquer incriminação, legal ou social. O conto levava a seguinte introdução:

Sr. Redator:

Até o delegado está contra!

É certo que eu me chamava José Venâncio, quando andava por aí, como um pacato e honesto cidadão. Hoje sou conhecido por Alvarenga. Mas eis um detalhe que em nada altera os estranhos acontecimentos que passarei a narrar – porque até o delegado está contra. (RUBIÃO, 1947, p. 159)

Ora, essa forma epistolar foi mais tarde abandonada por Rubião: a introdução foi inteiramente suprimida; o pós-escrito, em que aparecem as conclusões e outros apelos ao redator, foi corrigido, reescrito e aglutinado ao fim da narrativa; restando, daí, apenas o relato em sua forma simples. Eis um detalhe que, ao contrário do que assevera José Venâncio em sua missiva, em muito altera a visão dos acontecimentos. Essa supressão acentua a ambiguidade do relato. Os apelos de Venâncio em favor de Batista, o desejo de ver publicada a história em jornal, o fato de adotar a alcunha de Alvarenga Peixoto (e

assinar a carta como tal) tinham apenas a função de tornar ainda mais patente a sua loucura.

No capítulo Família, o caráter insólito do relato passa, ao contrário do que acontece no restante da obra de Rubião, pela insanidade dos narradores. Mas se em “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar” as narrativas trazem as marcas do desequilíbrio, da extravagância ou do delírio, lembrando um pouco a fórmula machadiana do insólito atrelado à sandice, em “O bom amigo Batista” encontramos uma forma de narrar diferente, muito mais objetiva – e “absurdamente” lógica. Desta maneira, Batista parece estar mais próximo dos demais narradores rubianos: em seu relato, ensaiava-se uma espécie de construção lógica do absurdo, uma das principais características da obra de Murilo. Essa construção só não nos parece completa porque está em posição “trocada”, pesando nela, antes de tudo, a insanidade ou a ingenuidade. Quer dizer, nos demais narradores, essa ambiguidade deixa de ser explorada; Rubião prescinde dos fenômenos mentais para percorrer o insólito – a loucura está no próprio mundo, e não especificamente nos narradores; o insólito, assim, não é uma exceção, mas a regra.

Verificamos anteriormente que os três contos reunidos no capítulo Família convergem na duplicidade dos temas e na finalidade humorística. Faltou abordar um terceiro ponto de parentesco, já evidenciado, mas não propriamente comentado: as três narrativas possuem um cunho, de certa maneira, memorialístico. Em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, um homem intercala memórias pessoais e de família; em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, imagens do passado, da infância, fundem-se à fantasia, compondo um monólogo delirante; em “O bom amigo Batista”, José Venâncio remonta alguns dos principais episódios de sua amizade com João Batista, da escola ao hospício, em uma carta dirigida a um jornal. Como mencionamos há pouco, esse detalhe mais tarde foi alterado; o que era carta, transformou-se em simples relato – mas não altera seu caráter de reconstituição de eventos.

Mas mais importante do que o registro da coincidência em si, é reparar que essa concepção, esse procedimento memorialístico não encontra lugar no trabalho de Murilo Senão na tríade Família; ou seja, é mais um fator de diferenciação, não só em relação aos demais conjuntos de contos de *O ex-mágico*, mas em relação a toda a obra.

Pensemos em dois contos que partem de uma cena muito parecida. Tanto em “Ofélia, meu cachimbo e o mar” quanto em “Teleco, o coelhinho”, os narradores encontram-se frente ao mar, que serve aos seus devaneios. No primeiro caso, à visão do mar, e de uma conversa com um cachorro, desfiam-se memórias e crônicas familiares; é verdade que em boa parte fictícias, num contexto igualmente fantasistas (nem mesmo o mar ali existe, de fato), mas o caso é que o percurso narrativo é o da reconstituição do passado. Em “Teleco”, embora o mar sirva de inspiração para as “ridículas lembranças”, não temos o mais simples vislumbre delas – apenas sabemos que são ridículas. A conversa com o coelho vem para desprender-lo desse passado que, de toda maneira, é inacessível – assim como são insondáveis as origens do ser metamorfósico (ao contrário da cachorra Ofélia, oriunda de uma estirpe de caçadores).

Em Rubião, o tempo dos contos quase sempre é o presente – um presente vazio, desconectado do passado e sem acesso ao futuro. Os personagens são criaturas sem horizonte – e geralmente sem “origem”: ela está oculta, indeterminada, ou mesmo não existe. Em outro bom exemplo, “O ex-mágico da taberna minhota”, o narrador, o mágico, foi “atirado à vida sem pais, infância ou juventude”.

Mas o “quase sempre” ou o “geralmente” não nos servem agora, já que pequenas exceções existem e elas inviabilizariam a tentativa de se criar uma regra a esse respeito. Apenas tentamos enfatizar uma característica que vai se intensificando no decorrer da obra, na sucessão temporal dos contos: a ocultação, a indeterminação do passado ou das origens – não só dos personagens, mas dos conflitos em que se vêem enredados.

O fato mais notável a ser observado por ora é que a reconstituição do passado, a prospecção “histórica”, memorialística – esse olhar direcionado quase que inteiramente às origens ou ao percurso anterior de um personagem – só existe de forma convicta e plena na tríade Família. Mesmo que fraudulenta, mesmo que ilusória.

Na primeira edição de *O ex-mágico*, os contos ainda não eram precedidos individualmente por epígrafes, mas coletivamente, por capítulo. Cada tríade de contos possuía a sua. Em meio a trechos retirados de livros como o Gênesis, Zacarias, Cartas de São Paulo e Cântico dos Cânticos, a epígrafe do capítulo Família é de origem extrabíblica – embora de conteúdo afim. Foi retirada de *Imitação de Cristo*, publicada no século XV e atribuída ao padre alemão Tomás de Kempis⁷⁸. Trata-se de uma obra de cunho devocional, contendo orientações práticas para a vida do fiel. Entre suas prédicas mais importantes, está a ruptura com o mundo, como forma de se aproximar de Cristo.

“Ao mundo eram estranhos, mas íntimos e familiares de Deus”

(Imitação de Cristo, livro I, 18,4)

A epígrafe ilustra bastante bem a condição dos protagonistas desse conjunto de contos – criaturas estranhas, amalucadas, delirantes. Mas, em nossa leitura, também ilustra com igual perfeição certo isolamento da tríade em relação aos demais conjuntos, ao mundo formado por *O ex-mágico*. Como vimos, as características que mais aproximam estes três contos, que os transformam em uma verdadeira família, são justamente as que mais os afastam de seus vizinhos de livro. Um tanto desafinado do tom fantástico que caracteriza o trabalho de maneira geral, esse conjunto de contos amalucados e cômicos, intrinsecamente familiar, aparece nas últimas páginas de *O ex-mágico* como uma espécie de “corpo estranho”.

Assim, dentro de uma aparente unidade, muito enfatizada e elogiada por Alvaro Lins, acreditamos detectar pelo menos duas concepções criativas, dois “momentos” bastantes distintos – similares sob outros aspectos, mas fundamentalmente distintos.

O fato desse conjunto de contos encontrar-se alojado nas páginas finais do livro provavelmente denota um menor apreço de Rubião por eles. Embora não exista nenhuma declaração ou evidência que comprove isso de maneira incontestável, é a nossa leitura, baseada em evidências posteriores dessa insatisfação – e que fazem todo o sentido.

Antes de abordá-las, cabe dizer que o que está em causa, pelo menos na nossa leitura, não é propriamente a qualidade literária dos contos – nesse quesito, acreditamos que constituam realizações artísticas bastante competentes, frequentemente citadas e

⁷⁸ O padre se chamava Thomas Hemerken, da cidade de Kempen, fronteira da Alemanha com a Bélgica. Tomás de Kempis surgiu das formas latinas para Thomas e Kempen.

comentadas por críticos como Arrigucci Júnior e Hermenegildo José Bastos. O problema não está na qualidade ou falta dela, mas em outra esfera, referente a um projeto literário de Rubião. E nesse aspecto, estes contos não se encaixam; tem uma importância menor para o conjunto da obra, ou pelo menos para a ideia que Rubião teve acerca dela.

Prova disso está na sequência de seu trabalho, mais precisamente em *Os dragões e outros contos*. Dos quinze contos que compõe *O ex-mágico*, doze voltam à cena em *Os dragões*. Os três contos preteridos? Justamente os do capítulo Família. E as evidências não param por aí. A partir dos anos setenta, com o apoio da editora Ática, Rubião resgatou e reescreveu muitos contos que, de outra forma, estariam praticamente “indisponíveis” aos novos leitores, pelas dificuldades editoriais já mencionadas. Novamente, a tríade Família foi preterida desse resgate. Esses contos só voltariam a circular a partir das simples coletâneas, das “obras completas”, lançadas à revelia do autor ou, o caso mais comum, postumamente.

Com isso, tentamos enfatizar que a tríade foge ao “projeto literário” de Rubião, que tem por centro, afinal, o fantástico; que busca, antes de tudo, a indefinição⁷⁹. São contos que não o deixaram satisfeito, conforme declarou na mesma entrevista a Alexandre Marino⁸⁰ citada há pouco. Ao comentar a republicação dos contos, o resgate através da reescrita promovido em *O pirotécnico Zacarias* (1974) e *A casa do girassol vermelho* (1978), Marino calculou rapidamente que teriam “se salvado” vinte e cinco contos, dos trinta e dois que Rubião publicou⁸¹. Rubião respondeu:

Isso porque eu deixei de fora vários contos de *Os Dragões* e vários outros de *O Ex-Mágico*. Esses saíram apenas nas primeiras edições e dariam mais um livro, mas são contos que não me satisfazem. Quando eu morrer, talvez acabe sendo publicados, mas aí já não será uma iniciativa minha, uma coisa de convicção. Só espero que não publiquem o que saiu em jornais, revistas...

Mesmo sem nomear quais seriam exatamente esses contos, está mais do que claro que a tríade Família se inclui neles, considerado o histórico de exclusões e de preterimentos.

⁷⁹ Trata-se, claro, de uma simplificação. Tentaremos dar evidência a esse projeto literário na sequência dessa análise.

⁸⁰ Disponível em: <http://murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>

⁸¹ Na verdade, salvaram-se 26 contos, sendo seis, então, os preteridos. Além da tríade família, retirada já de *Os dragões e outros contos*, mais tarde foram excluídos da retomada os contos “A noiva da casa azul”, “Mariazinha” e “Elisa”, todos publicados, originalmente, em *O ex-mágico*.

Para além das concepções criativas, do ideal literário, teria colaborado para essas “proscrições”, para o expurgo desses “corpos estranhos”, as suas feições excessivamente machadianas? Difícil afirmar com certeza, mas acreditamos que não. Rubião nunca escondeu a influência de Machado em seu trabalho – e, além disso, outros contos de *O ex-mágico* carregam nítidos contornos machadianos.

De todo modo, como tentamos enfatizar até aqui, a influência de Machado encontrou no capítulo Família sua mais notável expressão, especialmente no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”. Mas o título deste tópico que ora encerramos, “Imitação de Machado”, nada tem de acusatório ou desmerecedor. O objetivo foi estabelecer um paralelo entre a tríade e a origem de sua epígrafe, jogando com o que nos parece ser uma singela, mas irônica coincidência. A epígrafe foi retirada de *Imitação de Cristo*, um livro extrabíblico, mas afim; ao prescrever um ideal ascético, um rompimento com o mundo, baseia-se em um grande modelo, que é o próprio Cristo; é uma obra considerada radical mesmo para teólogos. Ora, também o capítulo Família vai se basear fundamentalmente em um grande modelo, em um cânone literário: a obra de Machado. Essa “imitação” talvez figure como um dos primeiros passos rumo a uma radicalização – o universo fantástico rubiano.

4 A INTRANQUILIDADE

A nossa intranquilidade começou na madrugada em que fomos despertados por desusado movimento de caminhões, a despejarem pesados caixotes no prédio do antigo hotel.

Murilo Rubião, “O homem do boné cinzento”

4.1. O EX-MÁGICO

O humor perpassa todos os cinco capítulos de *O ex-mágico*, figurando como um de seus traços mais constantes e notáveis. No último capítulo, ele parece ser a própria finalidade, o propósito maior por trás das narrativas: tudo, ou quase tudo, está construído na perspectiva da comicidade, do evento humorístico, de modo que percebemos essa tríade como um conjunto de contos genuinamente cômicos – e não exatamente insólitos ou fantásticos.

Nos outros doze contos, o humor se manifesta, o mais das vezes, de maneira mais discreta, oscilante, eventual – ou seja, não vemos repetida a mesma centralidade que ele ocupa na tríade Família. Ainda assim, os recursos humorísticos – quase sempre manifestos através de tiradas irônicas, de momentos de agudeza crítica ou satírica – frequentemente se mostram decisivos (e incisivos), e não seria exagero afirmar que em *O ex-mágico*, predomina o tom cômico-fantástico; muitas vezes, inclusive, enveredando pelo grotesco⁸².

Essas tiradas, esses momentos de cômica ironia, tendem a aparecer de maneira mais marcante ao fim dos contos, revertendo expectativas e/ou adicionando impacto humorístico ao desfecho. É o caso, por exemplo, de “Elisa”, “Bárbara” e “A cidade”. Mas também pode acontecer do comentário irônico figurar logo nas primeiras linhas, como é o caso de “O ex-mágico da Taberna Minhota”:

Hoje sou funcionário público. E este não é o meu desconsolo maior.
(RUBIÃO, 1947, p. 15).

⁸² Para Davi Roas, o grotesco “é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível (entendido em um sentido amplo, que inclui o monstruoso, o aterrorizante, o macabro, o escatológico, o repugnante, o abjeto etc.)” (ROAS, 2013, p. 190).

No capítulo introdutório, comentamos que Alvaro Lins, apesar de elogiar a estreia em livro de Rubião, enfatizando sua unidade, o caráter pessoal e inconfundível de sua prosa, também apontou algumas imperfeições do contista. Para o crítico, Rubião não teria realizado plenamente a maneira de ficção que idealizou – não teria, em suma, atingido todos os fins visados. Suas restrições são traçadas a partir da maneira lógica de impor o absurdo, característica que Rubião compartilharia com Kafka.

Em síntese: é o “absurdo” que o autor constrói e impõe como o “lógico”. E neste último ponto, o mais importante e decisivo, é que me parece ainda falho e incompleto o sr. Murilo Rubião; nem ele consegue, como autor, essa transfiguração, essa transposição de planos, nem consegue naturalmente lançar nela o leitor. É como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera extracomum que lhe é própria e característica.

(...) em vários contos, o sr. Murilo Rubião não convence quanto ao problema de tornar lógico o absurdo. O leitor fica, então, perfeitamente frio e indiferente diante de contos como "O ex-mágico", "O pirotécnico Zacarias" ou "Bárbara" da série intitulada "Mulheres". Os dois primeiros são engenhosos, curiosos, mas sem intensidade psicológica, enquanto o último é apenas pitoresco e de um pitoresco de mau gosto. É o perigo do tipo de ficção adotado pelo sr. Murilo Rubião: que a alucinação poética, não sendo completa, transmita como resultado apenas o pitoresco, o gracioso, a mágica descoberta pelo leitor.

(...)

Mas há alguns contos de O ex-mágico que estão excelentemente construídos e realizados, como peças literárias, sem levarmos em conta, para aferições, um tipo especial de ficção. Um deles, por exemplo, é "A noiva da casa azul"; outro da mesma qualidade é "Os três nomes de Godofredo". (LINS)

Mas, na leitura de Arrigucci Júnior, esta suposta impotência do contista nada tem a ver com uma imperfeição ou incapacidade.

Ora, no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, um dos aspectos temáticos centrais é exatamente esse: o do sentimento de impotência que experimenta um mágico desencantado por “não ter realizado todo um mundo mágico”, antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia. A objeção do crítico está contida no próprio texto; é tema da narrativa” (ARRIGUCCI, 1974, p. 7)

Arrigucci Júnior rebate o juízo de Lins demonstrando que essa “impotência transfiguradora” está tematizada no próprio conto. O que era um defeito para Lins, transforma-se numa “virtude”, numa qualidade para Arrigucci Júnior.

Ora, os contos que na opinião de Lins “não convencem” estão justamente entre aqueles que mais se valem das tiradas irônicas e de outro recurso muito utilizado por Rubião: a hipérbole – o exagero, a desmedida: enfim, a técnica deformadora. Já os contos elogiados, curiosamente coincidem num aspecto principal: o tom mais grave e sisudo da trama; são contos, digamos assim, mais “sérios”, que privilegiam o mistério.

De fato, o exagero e a ironia tem por efeito a amenização, o amortecimento dos elementos fantásticos, seja pela sua banalização – como é o caso das mágicas repetitivas e incessantes em “O ex-mágico da Taberna Minhota” –, seja pela “descontração” que as tiradas irônicas, de cunho quase sempre humorístico, trazem às narrativas.

Porém, entendemos que as mágicas aleatórias, redundantes e sem sentido do narrador-mágico mantenham estreita consonância com a ausência de finalidade do mundo em que esta personagem se encontra: ou seja, deve-se considerar a arbitrariedade como parte do jogo – porque faz parte, também, do mundo. Dessa forma, mais do que suscitar determinadas emoções, uma atmosfera de suspense, um clima de mistério ao gosto tradicional, os elementos insólitos em Rubião assumem um caráter efetivamente crítico – e, porque não, de evidência.

A noção de mundo desencantado está presente desde a primeira frase de “O ex-mágico da taberna minhota”; que por sinal, também é a primeira frase de *O ex-mágico*: “Hoje sou funcionário público. E este não é o meu desconsolo maior”. Nesse aspecto, a frase é duplamente irônica.

O ex-mágico traz como epígrafe de abertura um versículo retirado do Gênesis bíblico.

E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nela aparecerá o meu arco”
(Gênesis, IX, 14)

O arco (o arco-íris) é o símbolo do compromisso de Deus com os homens. E Arco-Íris, justamente, é o nome do primeiro capítulo do livro – o que faz com que a obra se inicie sob um símbolo da esperança. Mas se a “coerência cromática” pode ser larga e facilmente verificada nos três contos ali enfeixados – além de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, também aparecem “O pirotécnico Zacarias” e “A casa do girassol vermelho” –, a esperança, como deixa evidente a primeira tirada, é um tanto esqualida.

Na verdade, mais claro do que a esperança, é o puro e simples estado de espera, de imobilidade e de passividade – não só na tríade policrômica, mas em toda a obra. As personagens encontram-se encerradas em um presente vazio, vítimas do enfado e do cansaço, presas da apatia e da resignação ante a inevitabilidade de tudo. Pouco ou nenhum alívio encontram; estão condenadas à repetição, como em “Alfredo” e “Os três nomes de Godofredo”; à espera indefinida, como em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias”, “A casa do girassol vermelho”, “A cidade”, “Elisa”; ou mesmo não encontram saída senão no desespero ou no desaparecimento, como em “A noiva da casa azul” e “O homem do boné cinzento”.

4.2 A ESTRELA VERMELHA

Publicada de maneira discreta, em forma de encarte, *A Estrela Vermelha* (1953) traz quatro novos contos: “D. José não era”, “Bruma”, “A flor de vidro” e “A lua”. Eles mais tarde são reunidos em *Os dragões e outros contos* (1965).

“D. José não era” é o primeiro conto em que Murilo abandona a narração em primeira pessoa. Na verdade, não existe propriamente uma narração – pelo menos não no sentido convencional. A história de D. José é contada a partir de perguntas e respostas, ou melhor, à maneira de um diálogo. A uma pergunta ou afirmação, segue-se sempre uma resposta, em tom peremptório. Embora seja o mais experimental dos contos de Rubião – verdadeira *avis rara* em sua obra, já que tal procedimento narrativo não voltaria a se repetir –, percebemos um forte parentesco com o universo cômico-fantástico de *O ex-mágico*, sobretudo por conta de suas tiradas humorísticas – sarcásticas, incisivas, por vezes até cruéis, como na menção a um dos inventos de D. José, um aparelho que reproduzia o pranto infantil e comovia muito mais do que qualquer choro de criança.

7 Mais tarde erigiram-lhe uma estátua. Com um dístico: "D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade".

Derradeira mentira. D. José era um pobre-diabo e não possuía nenhum título de nobreza. Chamava-se Danilo José Rodrigues. (RUBIÃO, 1965, p. 88)

O transcrito acima, última seção do conto, comprova um desfecho piadístico à maneira de muitos dos encontrados em *O ex-mágico*. Na derradeira mentira, também verificamos uma irônica ficcionalização das origens, como encontrada em “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Arrigucci Júnior parece ter razão quando sugere ligação deste conto com a anedota mineira. Além da estrutura dialógica, remetendo à oralidade, nos exageros ou mesmo na pura mentira, vislumbram-se contornos dos causos, do folclore, das superstições. Neste conto, o caráter insólito está, em grande parte, nas ramificações da boataria, no “aumentar um ponto” daquilo que é contado, como preconiza o ditado popular.

Os outros três contos, em compensação, afastam-se bastante do fantástico permeado de humor que predomina em *O ex-mágico*. Neles, as narrativas adquirem um tom muito mais grave; são tramas que privilegiam o mistério e o simbólico.

“A flor de vidro” possui uma densa atmosfera onírica. A narrativa, que pode ser dividida em duas partes, começa pela metade final: o regresso de Marialice, com quem o narrador manteve um relacionamento no passado e com quem volta a se reencontrar e se relacionar. Depois de passar a noite com a mulher, o narrador amanhece rejuvenescido. Na verdade, amanhece no passado; é o ponto de virada da narrativa, um recuo temporal, quando passa a ser contada a primeira parte de seu relacionamento com Marialice. O conto é bastante breve, mas cercado de mistérios, de lacunas, de fatos inexplicáveis – como a enigmática flor de vidro, cuja visão só o narrador parece ter acesso e cuja compreensão não pode ser mais do que especulada.

“A flor de vidro” também apresenta um desfecho irônico – mas de uma ironia trágica, ligada à fatalidade, e não ao humor. Ao voltar da estação de trem em que se despedira de Marialice, o narrador tem seu olho vazado por um galho, cumprindo a praga que a jovem lhe lançara de maneira inocente tempos atrás, durante uma briga.

Em “A lua”, temos outra história breve e enigmática.

Nem luz, nem luar. O céu e a rua permaneciam escuras, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios. Sólida, porém, era a minha paciência e outra coisa não fazia que vigiar os passos de Cris. Todas as noites, após o jantar, esperava-o encostado ao muro da sua residência. (RUBIÃO, 1965, p. 135)

Em nenhum momento conhecemos este misterioso narrador, nem sabemos, a princípio, quais são os seus desígnios – apenas acompanhamos sua paciente perseguição; espreitando-se por ruas e becos, imerso na escuridão, ele não desgruda da figura de Cris em nenhum momento, à espera de algo ainda insondável. Na frente de uma casa baixa, a única do lugar a manter uma iluminação, tudo fica claro: Cris se detém por um momento e o narrador o ataca com um punhal.

Do seu corpo magro saiu a lua. Uma meretriz que passava, talvez movida por impensado gesto, agarrou-a nas mãos, enquanto uma garoa de prata cobria as roupas do morto. A mulher, vendo o que sustinha entre os dedos, se desfez num pranto convulsivo. (RUBIÃO, 1965, p. 137)

Difícil não relacionar simbolicamente as imagens da morte de Cris com a figura de Jesus Cristo: a lua que deixa seu corpo e ascende ao céu, simbolizando sua alma; a meretriz que tudo acompanha aos prantos, fazendo lembrar Madalena e seu reencontro com o Cristo ressuscitado.

Compreende-se, nesse final, que o narrador, imerso na sombra, era incapaz de fazer cumprir seus propósitos – porque ele mesmo, é o que interpretamos, era uma sombra: a sombra de Cris. Foi preciso um trecho de rua iluminada para que ele pudesse se materializar e consumir seu desígnio.

Por fim, “Bruma”, outro conto repleto de simbolismos. Nele, vemos um triângulo formado por Godofredo (o narrador), seu irmão Og e Bruma (apelido de Dora, outra irmã, mas de criação). A moça é muito ligada a Og, o que causa grandes frustrações e dissabores a Godofredo, que alimenta por ela uma paixão secreta. Os dois irmãos são perfeitos opostos. Og, o mais novo, esbanja entusiasmo, empolgação, deslumbramento; é inocente, pacífico, sonhador; costuma ver no céu astros coloridos que ninguém mais vê, e por isso, é tomado por louco por Godofredo, por sua vez um homem cético, materialista, irritadiço, violento; enquanto Og percorre as várzeas da fazenda observando o céu, procurando astros, Godofredo lê jornais. É curioso observar que o antagonismo entre os

dois se evidencia até nos nomes: Og é a sílaba inicial, mas invertida, de Godofredo – ou Godô, como também é chamado.

Nas contendas causadas pelos astros que Og costuma ver e relatar à família, Bruma toma sempre o seu partido, mesmo sem ser capaz de observar tais fenômenos, o que só faz aumentar a irritação de Godofredo. Certa feita, o homem consegue convencer a mãe da necessidade de levar o irmão a um psiquiatra. Lá, suas expectativas são inteiramente contrariadas: quem acaba diagnosticado como louco por Dr. Sacavém⁸³, pelo menos informalmente, é o próprio Godofredo. Desnortado, abandona Bruma e Og no consultório e retorna à fazenda. Estes, por sua vez, nunca retornam da cidade. Tempos depois, ao sair em sua procura, Godofredo nada encontrou: no lugar do prédio em que se localizava o consultório, achou apenas um lote vazio; e ninguém na cidade conhecia ou mesmo ouvira falar desse Dr. Sacavém. O homem então sentou-se no terreno vazio e chorou longamente, sabendo que nunca mais veria Bruma. Ao levantar os olhos para o céu, divisou o astro misterioso de que Og tanto falava.

Em nossa leitura, Godofredo e Og constituem as duas faces, antagônicas, de um mesmo homem. Somente na ausência de Bruma – na dissipação da bruma, do elemento feminino perturbador – que ele pode adquirir uma visão um pouco mais abrangente.

4.3 OS DRAGÕES E O CONVIDADO

Os dragões e outros contos (1965) traz doze contos reescritos de *O ex-mágico*, os quatro de *A estrela vermelha* e outros quatro inéditos. Vamos nos concentrar brevemente nas rupturas e/ou continuidades que estes novos contos trazem à obra rubiana.

“Teleco, o coelhinho” e “Os dragões” apresentam algumas coincidências interessantes, que remetem a *O ex-mágico*. A primeira delas é o zoomorfismo, como o verificado em “Alfredo” (ou mesmo a metamorfose, se ficarmos no paralelo Teleco-Alfredo). Mas não só isso. O coelhinho Teleco, o dragão Odorico e o dromedário Alfredo, apesar das diferenças morfológicas, compartilham de um mesmo olhar. Os de Alfredo eram olhos infantis, que emanavam ternura e comoveram o narrador em seu primeiro

⁸³ Uma curiosidade: Sacavém é uma cidade portuguesa, e também se refere a uma mítica batalha em que um número reduzido de soldados portugueses teria derrotado, supostamente com a intervenção da Virgem Maria, um exército mouro, no ano de 1147.

encontro. Teleco tinham olhos mansos e tristes, que despertaram a piedade do narrador e lhe fizeram propor o convite para que morassem juntos. Dos olhos de Odorico, por fim, fluía a amargura, fazendo com que o narrador desculpasse suas faltas. Mais tarde, ao reescrever “Os Dragões” e inseri-lo em *O pirotécnico Zacarias*, Rubião substituiria a palavra amargura por candura, tornando ainda mais claro esse vínculo. De toda forma, temos uma mesma característica nos três contos: criaturas fantásticas capazes de desarmar ou comover por conta de seu olhar.

Teleco e os dragões Odorico e João também se parecem na irreverência, na malícia e nas travessuras. Em ambas as histórias, vemos essas criaturas divertindo crianças e adultos, mas também despertando conflitos por conta do interesse pelo sexo feminino. Teleco envolveu-se com Tereza; Odorico, com Raquel. Tereza foi o pivô da briga entre Teleco e o narrador, e Raquel, da morte de Odorico – provavelmente assassinado pelo marido da mulher.

Outra coincidência, dessa vez remetendo a “O ex-mágico da Taberna Minhota”: as três criaturas fantásticas, além de divertirem naturalmente as pessoas a sua volta, em algum momento se vêem relegadas ao mundo do espetáculo, aos palcos de magia ou ao picadeiro do circo. Teleco, ao transformar-se em Barboza, ao almejar a forma humana, é expulso de casa e (supostamente) vira mágico. João, o último dos dragões, foge com o circo (ou é sequestrado por ele, não fica claro). Em “Teleco”, temos as mesmas policromias, a mesma dimensão hiperbólica de “O ex-mágico”; em “Os dragões”, o relato é mais seco, mais sóbrio. Mas as duas histórias coincidem em significado: as criaturas fantásticas são aceitas enquanto inócuo exotismo, enquanto doce divertimento, mas sua humanidade é ignorada ou mesmo recusada.

“Os dragões”, em nossa leitura, provavelmente constitui uma alegoria do tratamento que se confere, historicamente, às populações indígenas no Brasil. Analisado em sua totalidade, acham-se algumas pistas que poderiam apoiar essa leitura⁸⁴. “Teleco” também parece sugerir a alegoria em vários momentos, mas é bem mais difícil determiná-

⁸⁴ Por exemplo, a tentativa inicial de batizar (converter) e educar (civilizar) os dragões; a tentativa frustrada de utilizá-los como tração animal (mão-de-obra escrava); a suscetibilidade às simples moléstias, contraídas do contato humano, levando muitos dragões à morte; a propensão ao alcoolismo, outra suscetibilidade; o aliciamento ao circense, ao mundo do espetáculo, como exploração de um exotismo, etc.

la – talvez porque sejam várias (fazendo lembrar a noção de “parábola sem chave” de Walter Benjamin aludida por Adorno⁸⁵).

Por fim, percebemos que os contos “A armadilha” e “O edifício” também se relacionam, mas sem remeter ao passado: ao contrário, constituem um ponto de virada na obra, antecipando novas temáticas e concepções, novos procedimentos narrativos que se consolidariam plenamente na obra seguinte, *O convidado*. As semelhanças são tantas que os dois contos ora comentados poderiam facilmente pertencer a esta obra final.

Para começar, “A armadilha” e “O edifício” são os primeiros contos em que Rubião *efetivamente* adota a narração em terceira pessoa⁸⁶ – método que se tornaria a regra em *O convidado*. Além disso, também antecipam uma mudança de cenários. Até então, os contos de Rubião eram ambientados em pequenos espaços urbanos, cidadezinhas típicas do interior mineiro – em suma, em cidades de província; mais raramente, passavam-se em sítios ou fazendas. A partir dessa dupla de contos, entram em cena as grandes cidades, as metrópoles e seus aglomerados, sejam eles pétreos e humanos. Fica sinalizada, assim, uma mudança de preocupação, ou melhor, o aprofundamento de uma questão antes secundária ou eventual: a do progresso.

“O edifício” retrata a construção de um desmesurado aranha-céu, uma obra que desafia a lógica, por sua dimensão e, principalmente, por tender ao infinito. Mostram-se infrutíferas todas as tentativas de pará-la. Em “A armadilha”, a história também se passa em um grande edifício – mas este, já construído e, inclusive, abandonado. Alexandre Saldanha Ribeiro, ao adentrar um apartamento que supunha vazio, é surpreendido por outro homem, que ali o aguardava por detrás de uma mesa, um revólver em punho. Compartilham histórias passadas, mas estas histórias só nos chegam através de fragmentos, de estilhaços, sendo impossível formar uma imagem coerente do ódio recíproco que marca sua conversa. Contrariando a expectativa de um assassinato, o homem desconhecido encerra-se com Alexandre no interior do apartamento, eliminando qualquer possibilidade de saída – para ambos. “Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (RUBIÃO, 1965, p. 37).

Vemos, assim, que os dois contos tendem para o infinito: um, no crescimento desmesurado; o outro, no encerramento sem fim, na impossibilidade de qualquer fuga, de

⁸⁵ *Prisma*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 241

⁸⁶ Aqui, encontraremos de fato uma narração em terceira pessoa. Em “D. José não era”, a estrutura é dialógica.

qualquer saída. Veremos essas tendências se repetirem de maneira muito parecida em contos como “O convidado”, “A fila” e “O bloqueio”. Voltaremos à essa questão mais adiante.

4.4 DAS ESCRITURAS E DAS REESCRITAS

Percebe-se na obra de Murilo uma grande preocupação com a linguagem – evidenciada na constância de seu estilo, sempre seco e conciso, quase telegráfico, e também na própria prática da reescrita, na insistência obsessiva pela melhor forma. Na já mencionada entrevista a Granville Ponce⁸⁷, Rubião afirma que escrever “é brigar com a palavra todo o dia”, e compara sua prática a um trabalho braçal: exigiria muito mais esforço do que talento. Um exercício constante de colocar e recolocar palavras, de torcer e retorcer frases. Rubião diz ainda que, por praticar uma literatura fantástica e simbólica, sempre procurou emprestar a seu texto uma linguagem concisa, utilizando “o mínimo de frases, o mínimo de palavras, para que o próprio leitor descubra e amplie o conteúdo do conto”. Se adotasse a linguagem de um James Joyce, de um Guimarães Rosa, por exemplo, “o leitor acabaria não entendendo nada”, concluiu.

Em resumo, Rubião debruçou-se tenazmente sobre a própria escrita, procurando deixá-la o mais enxuta, o mais clara e transparente possível, para que o espírito da obra – altamente simbólica – pudesse ser percebido mais facilmente.

Esta oposição entre uma linguagem sóbria e seu conteúdo “insano” foi lembrada por Antonio Candido⁸⁸, ao escrever que “um dos seus traços característicos é a naturalidade com que narra as coisas insólitas, fazendo-as parecerem elementos do cotidiano mais normal, o que é reforçado pelo contraste com a extrema simplicidade da escrita, despida de efeitos, como se o autor decidisse confiar apenas na força da urdidura” (CANDIDO, 1999, p. 92).

A importância da linguagem sóbria no universo fantástico de Rubião também foi enfatizada por Nelly Novaes Coelho⁸⁹:

⁸⁷ Op. Cit., 1981

⁸⁸ Op. Cit., 1999

⁸⁹ “Os dragões e...”, publicado no Suplemento Literário do Estado de Minas em 06 de agosto de 1966. Disponível em: <http://muriilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=11>

Sua linguagem despojada, concisa e prosaica, mantida com segurança, é indiscutivelmente um dos elementos fundamentais na criação dessa atmosfera, real e irreal ao mesmo tempo, que flui de seus contos. Mergulhados todos eles num suceder de coisas absolutamente fantásticas ou simbólicas, a sensação de verossimilhança que transmitem não seria tão forte como é, se tivesse sido usada uma linguagem também impregnada de simbolismos ou penetrada de poesia. Parece-nos ser este sóbrio manejo do instrumento verbal um dos fatores mais característicos da arte de Murilo Rubião; o que produz o primeiro impacto; numa linguagem seca e neutra, de quase relatório, conseguindo criar no leitor a atmosfera sobrenatural que seus temas exigem.

A preocupação com a sobriedade narrativa, com a neutralidade, já presentes em *O ex-mágico*, só aumentaram com o passar dos anos, percebida através dos novos contos ou, o mais comum, da reescrita dos velhos.

Através da reescrita, Rubião buscou, entre outras coisas, conferir ainda mais precisão e objetividade ao seu texto.

Hoje sou funcionário público. E este não é o meu desconsolo maior.
(RUBIÃO, 1947, p. 15).

Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.
(RUBIÃO, 1981, p. 53).

A modificação mais básica operada por Murilo se dá ao nível da pontuação, buscando emprestar mais agilidade, mais fluidez às frases. Como todas as outras, esta modificação quase sempre consiste em uma supressão – no caso, supressão de pontos e de vírgulas, entraves à fluidez.

Prosseguindo nessa ideia, outros bons exemplos de supressões – entre centenas deles, talvez milhares – estão em *Bárbara*:

Deprimido pela dúvida, receava que dali saísse um gigante. Quase cheguei ao desespero, imaginando como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que ainda poderia herdar da mãe a mania de pedir as coisas. Contudo, restava-me a esperança de que ele nascesse morto.

Para desapontamento meu, nasceu daquele ventre descomunal saiu um ser raquítico e feio, pesando menos de um quilo.

Desde os primeiros instantes, *Bárbara* o repeliu. Não por ser miúdo ou disforme, mas apenas por não o ter encomendado. Ela jamais conseguiu amar as cousas que não pedia antecipadamente.

(RUBIÃO, 1947, p. 60).

O mesmo parágrafo, em sua terceira e última encarnação, torna-se:

Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo.

Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo ou disforme, mas apenas por não o ter encomendado.

(RUBIÃO, 1981, p. 31).

Nos trechos supracitados, percebem-se duas modificações principais: a reescrita dos parágrafos, sobretudo o primeiro, através de supressões parciais e específicas; e a supressão integral da última frase em dois dos três parágrafos. Estas mudanças não procuram apenas a agilidade ou a melhor forma, não se reduzem à mera questão estética. Elas se filiam à filosofia de composição rubiana, em que menos é mais.

Percebemos em Rubião, assim, a tendência para a eliminação dos “excessos” – das mais diversas formas, nos mais variados níveis. Por vezes, parágrafos inteiros são pura e simplesmente excluídos do texto. Outras vezes, são resumidos, reformulados – em síntese (e com síntese), são reescritos.

Mas quais seriam esses excessos? Num resumo grosseiro, poderíamos dizer que são, principalmente, os excessos de “explicação” e de “emoção”. O que mais se percebe na reescrita rubiana é a exclusão de contextualizações, de apartes, em suma, de toda sorte de esclarecimentos; é o que se vê em “Bárbara”: as frases e trechos eliminados tinham finalidades predominantemente explicativas, ou seja, acessórias. Não por acaso, essas supressões geralmente atingem as extremidades dos parágrafos, sobretudo os fins. Também costumam atingir os diálogos, ou melhor, as contextualizações que geralmente acompanham esses diálogos e que marcam estados ou emoções, que tem função explicadora e adjetiva.

Ao nível da palavra, os cortes mais frequentes recaem justamente sobre os adjetivos, sobretudo os que denotam emoções intensas ou qualificam situações invulgares. Estarrecido, enraivecido, estupefato, perplexo e fantástico são alguns exemplos de adjetivos pura e simplesmente eliminados de *O ex-mágico*. O que também acontece com frequência é a substituição de um adjetivo por outro, da mesma espécie, mas mais

“ameno”: em “A noiva da casa azul”, a palavra “agoniado” deu lugar a “ansioso”⁹⁰, por exemplo. Outras vezes, ainda, o adjetivo é trocado por palavra de outra natureza: em “O homem do boné cinzento”, a “mórbida ansiedade” (RUBIÃO 1947, p. 123) do narrador é substituída por uma “permanente ansiedade” (RUBIÃO, 2014, p. 153).

Com estas eliminações ou substituição de adjetivos, Rubião nitidamente procurou reforçar a sobriedade do relato – conferindo ainda mais naturalidade ao seu conteúdo insólito. Ou seja, quanto mais clara, quanto mais neutra e transparente a narrativa, mais absurdo soará seu conteúdo.

Entre as frases e passagens frequentemente eliminadas também estão os apelos ou súplicas de personagens, as perguntas retóricas ou interjeições, os juízos de gosto, os marcadores ou referências temporais.

No que tange a referências temporais, aliás, percebemos uma curiosidade bastante significativa. “O pirotécnico Zacarias” é um dos contos de Rubião que mais sofreram alterações ao longo dos anos, perdendo, da primeira à última versão, quase dez parágrafos. Entre tantas modificações, chamou nossa atenção a eliminação de duas pequenas referências ao compositor Zequinha de Abreu⁹¹ – autor de “Tico-Tico no Fubá”, um dos maiores sucessos musicais da década de 40. Numa obra já naturalmente marcada pela eliminação de referências temporais – como que impermeável à história –, essa supressão faz todo o sentido.

A reescrita, assim, não consiste em simples correção ou modificação; nem mesmo consiste em simples... reescrita. Pensamos ver nela as evidências de uma concepção – uma concepção fundada, como é frequente em Rubião, num paradoxo.

Rubião buscou, em termos “materiais”, ao nível da linguagem, a clareza, a precisão, a objetividade: o termo exato, sóbrio; a frase fluída, enxuta, neutra. Ao nível do significado, porém, buscou-se exatamente o oposto: amenizando “emoções” e, principalmente, suprimindo referências, contextualizações e explicações, Rubião reforçou as zonas de indeterminação, tornando o todo – o texto – mais vago, mais impreciso.

Ou seja, Rubião buscou, por um lado, a clareza; por outro, a indefinição. É esta, a nosso ver, a sua concepção criadora, a sua fórmula fantástica: a precisão no detalhe, a imprecisão no todo.

⁹⁰ “A noiva da casa azul” (1947, p.)

⁹¹ No conto, um dos jovens responsáveis pelo atropelamento de Zacarias assoviava uma música de Zequinha de Abreu para disfarçar seu embaraço – atitude elogiada por Zacarias, ao revelar apreço pelo compositor.

Nesse vai-e-vem formado por dezenas de palavras suprimidas, substituídas ou substitutas, chamou nossa atenção o uso repetido da palavra “intraquilo” – ou de sua forma substantiva, intranquilidade. Esta palavra parece descrever bastante bem a obra rubiana, sobretudo em seu primeiro momento.

Intranquilo, pelo acréscimo do prefixo in, torna-se o oposto de tranquilo. Ao mesmo tempo, a proximidade morfológica lhe concede um significado mais ameno do que outros de seus sinônimos; numa gradação semântica, tranquilo parece mais leve do que, por exemplo, agitado, aflito ou, ainda pior, nervoso, atônito, exaltado. Intranquilo só não é tranquilo por um pequeno detalhe, por uma pequena forma prefixal que grudada à sua frente. O intranquilo, em suma, traz consigo o tranquilo.

A palavra intranquilo, assim, parece-nos o adjetivo perfeito para descrever o contraste entre uma linguagem imperturbável e um conteúdo perturbador.

Um dos críticos que descreveu de maneira mais interessante a linguagem de Rubião foi Alexandre Eulálio, em “Animais de estimação”⁹².

Para expressar essa estranheza cotidiana o autor vai se afastando aos poucos do terra-a-terra, instalado num tempo a-histórico em que irreal e real têm a mesma valência. Oscilando entre Apocalipse e Gênese, esse leitor da Bíblia que é o mais empenhado dos diletantes, estabelece-se num submundo lírico de monstros, infames, loucos, retardados e incestuosos, denso de significação poética, e no qual ele talha o seu caminho.

Na linguagem, esse elemento monstruoso se insinua pé ante pé, através da deformação cuidadosa da frase corrente, cuja sobriedade ostensiva vai sendo aos poucos desgastada pelo sinônimo raro, pelo termo técnico, pela palavra exata demais, que abrem na oração aparentemente sem recursos a trilha para o elemento insólito. A dosagem sábia dessas mutações quase imperceptíveis pode acelerar-se até à mesma explosão da frase. Colocando em questão a própria univocidade vocabular e conceitual, acaba por desmembrar o raciocínio lógico com o mesmo minucioso furor frio do menino que destroça um inseto – primeiro uma asa, depois uma pata, depois uma antena – até que o raciocínio “roto, baço, vil” sucumbe de vez.

⁹² Matéria e Memória, O Globo, 23-08-65, pg. 3. Disponível em: <http://murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=2>

Escolhemos esse trecho pela brilhante observação de que o monstruoso, em Rubião, figura também na própria linguagem – e não apenas no conteúdo que ela narra. Ora, a busca obstinada pela clareza e pela sobriedade não é mais do que uma maneira de se afastar do humano, ou melhor, de desumanizar o humano. Suprimindo de seus personagens e narradores, reiterada e progressivamente, a expressão de emoções e de subjetividades; explorando uma narração cada vez mais impassível e distante, contida e controlada, Rubião caminha, através da linguagem (ou *também* através dela), para o desumano⁹³. (A frieza retilínea de sua narrativa faz lembrar a linha que, cortando ao meio o monitor cardíaco, sinaliza a ausência de vida.)

Em nossa leitura, a obra de Rubião trata, entre outras coisas, dessa desumanização. Ao contrário do que o uso constante de epígrafes bíblicas poderia sugerir num primeiro momento, a obra rubiana nada comporta de religioso; nem mesmo traz ou possibilita a transcendência. Agnóstico, Rubião considera a Bíblia apenas enquanto narrativa mítica, e não religiosa. Ele se vale de suas imagens, de seus eventos, de seus símbolos – mas não de sua transcendência.

Para Jorge Schwartz⁹⁴, retirada de seu texto original e interpolada em um novo texto, a epígrafe bíblica se converte num elemento de tensão: de um lado, traz a carga semântica de seu passado; de outro, estabelece uma nova relação com o presente, com conto que lhe segue.

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

Seria a epígrafe, assim, uma profecia que o conto se esforça em traduzir? Não, não é esse o caso, a nosso ver. A relação epígrafe/conto costuma ser, semanticamente, bem

⁹³ Pesa em nossa leitura a interpretação de Adorno, de que Kafka caminha para o desumano através do humano.

⁹⁴ Op. Cit., 1981

mais sutil. Rubião, na entrevista que concedeu a Elizabeth Lowe⁹⁵, deixa claro o modo com que estabeleceu esse diálogo.

Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente. Às vezes, pensando em fazer determinado conto, encontro imediatamente a epígrafe correspondente na Bíblia. Isso se deve à leitura excessiva, ou à releitura. Eu jamais sei se o meu conto começa ou acaba na epígrafe.

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

A correspondência que Rubião estabelece entre os textos – entre epígrafes e contos – não tem outra finalidade, a nosso ver, que não a ironia. Nesse jogo de tempos, o conto aparece como um contraponto irônico à Bíblia.

A estas pequenas ironias, pontuais, soma-se uma ironia maior, de caráter geral. Na mesma entrevista a Lowe, perguntado se a repetição cíclica que se verifica em sua obra teria sido inspirada em alguma filosofia ou religião, Rubião respondeu:

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

Em Rubião, características como a circularidade e a aporia aparecem, em nossa leitura, como contrapontos irônicos à metanarrativa bíblica – ao seu caráter teleológico, ao seu conceito de eternidade. “Oscilando entre o Apocalipse e o Genesis”, como escreveu Eulálio, Rubião não chega, entretanto, a lugar nenhum: nem ao céu, nem ao inferno;

⁹⁵ Disponível em: <http://murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>

porque não há qualquer saída. A eternidade é a própria espera – resignada e passiva – pela eternidade, por um futuro que nunca chega.

Contrastando com a Bíblia, que tem um começo e um fim – um Genesis e um Apocalipse – e representam uma totalidade, as histórias de Murilo são apenas fragmentos, que vão do nada a lugar nenhum; para além dos seus extremos, nada se enxerga, seja para frente ou para trás; suas orlas estão borradas, indeterminadas. Tem-se apenas a forma de um presente – um presente vazio, porque desprovido de transcendência e empenhado por um fim incongruente.

Percebemos em Rubião uma preponderância do físico – suas histórias parecem explorar, basicamente, a matéria e suas deformações, suas metamorfoses. Como observamos anteriormente, não há espaço para os sentimentos e as emoções: o amor, por exemplo, mostra-se impossível, inalcançável; a relação entre os seres só existe em sua dimensão carnal.

Os personagens de Murilo, reféns de processos incontrolláveis que escapam a sua compreensão, submetidos por fins supremos e inatingíveis, nunca logram alcançar a integralidade do ser, a realização plena de suas faculdades ou potencialidades; os personagens não são, em resumo, sujeitos – e nesse aspecto, os contos de Rubião parecem se aproximar do mito; no que colabora sua disposição a-histórica, sua resistência e impermeabilidade ao tempo.

Com efeito, as personagens rubianas figuram ora como joguetes do acaso, da absurda gratuidade de tudo; ora como vítimas dos próprios desejos, da atração que “o material” exerce sobre elas.

Este último aspecto nos parece bem pouco comentado na obra rubiana. Percebemos que, em grande parte dos contos, os personagens são atraídos para o fantástico por conta de seus desejos. Atraídos e, desta forma, traídos, já que o fantástico aparece como uma espécie de punição, de castigo – um castigo que não é divino, mas consequência amarga e irônica de atos impensados, da falta de comedimento; em suma, o castigo aparece na obra rubiana como tragicomédia, como uma irônica imitação do fatalismo e determinismo do mito.

Em “Petúnia”, “O lodo” e “A casa do girassol vermelho”, temos a insinuação do incesto; em “Bárbara”, que engordava à proporção do que pedia, a cobiça; em “A cidade” e, principalmente, em “O homem do boné cinzento”, a curiosidade exagerada, que levou Cariba à prisão e Artur ao desaparecimento; em “Aglaia”, a volúpia. A mais constante das “fontes de perdição” em Murilo, aliás, está ligada à figura feminina: figuras geralmente misteriosas, evasivas e inacessíveis, como Elisa e Epidólia, nos contos homônimos, e Débora e Astérope (“O convidado”); essas mulheres por vezes se mostram irascíveis ou pouco confiáveis, como Joaquina (“Alfredo”), Branca (“O bom amigo Batista”) e Dalila (“A noiva da casa azul”). Quando demonstram genuíno interesse, como em “A fila”, ele é compreendido como “meramente comercial” – afinal, ocorre que a personagem, Galimene, é uma prostituta. “Entretanto, enquanto a mulher se afastava, ele a acompanhava com o olhar, mal contendo a necessidade premente de fêmea” (RUBIÃO, 1983, p. 30). Como quase tudo em Rubião, também a mulher é frequentemente desumanizada (sobretudo pelo olhar do personagem masculino), reduzida à dimensão material; também Godô “não amava Bruma. O que me perturbava era o seu corpo” (RUBIÃO, 2003, p. 40).

4.5 O PESADELO

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (KAFKA, 2001, p. 5).⁹⁶

Estas são as primeiras linhas de *A metamorfose*, de Franz Kafka. Vemos nelas uma singela metáfora para a produção de Murilo. Depois de uma noite de sonhos intranquilos, Samsa desperta, paradoxalmente, para um “pesadelo”: está transformado em um repugnante e monstruoso inseto. Comprovada pela gradativa oposição que estabelece com o sonho, a metamorfose, sendo real, faz com que a realidade seja a mais perturbadora das dimensões do possível ou do imaginável.

A primeira etapa da produção de Murilo, que vai até *Os dragões e outros contos*, assemelha-se a sonhos intranquilos comparada ao que virá a seguir, em *O convidado* – um

⁹⁶ Tradução de Marcelo Backes.

verdadeiro pesadelo, precedido e prenunciado pelos contos “O edifício” e “A armadilha”. Saem de cena as pacatas cidadezinhas de interior, dando espaço ao labiríntico e turbulento universo metropolitano; a narração em primeira pessoa é abandonada em favor da terceira, marcando mais uma forma de distanciamento.

Essas mudanças narrativas, essa passagem de cenários interioranos para metropolitanos, são fruto de novas preocupações temáticas, e traz muitos reflexos na exploração do fantástico. As mágicas e as cores, as metamorfoses ou zoomorfismo, tão frequentes (e até mesmo características) num primeiro momento, são abolidas por completo, predominando o sombrio exagero. O mais interessante é que alguns contos como “A Armadilha”, “O Convidado” e “A Fila”, por exemplo, nada têm de sobrenatural: o fantástico se enforma no absurdo, na ausência de explicações ou motivações que permeia as narrativas, conferindo a elas um tom de pesadelo, de realidade distorcida – ou, num termo mais ao nosso gosto, de irrealidade.

Um dos contos que melhor exemplifica essa sensação de irrealidade é “A Fila”. É o mais longo dos contos de Murilo Rubião e, a nosso ver, o mais paradigmático da segunda fase de sua produção, por concentrar e explorar de maneira mais efetiva características difusas em outros contos: procedimentos semânticos e formais como a hipérbole e a reiteração; temas como a burocracia e a vida urbana. Transcreveremos abaixo a parte inicial dessa narrativa.

Vinha do interior do país. Magro, músculos fortes, o queixo quadrado, deixava transparecer no olhar firme determinação. Não vacilou entre os dois portões do edifício, escolhendo o que lhe pareceu ser o da entrada principal. Dentro do prédio percorreu diversos corredores, detendo-se com frequência para ler os letreiros encimando as portas, até encontrar a sala da gerência da Companhia.

Atendeu-o um negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas. O desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado.

– Deseja falar com quem? – perguntou?

– Com o gerente.

– Emprego?

– Não.

– Seu nome.

– Pererico.

- De quê?
- Não interessa, ele não me conhece.
- Posso saber o assunto?
- É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais tenho urgência de regressar à minha terra.
- O porteiro abaixou-se até a mesinha, que ficava no canto da sala, retirando de uma das gavetas uma ficha de metal:
- Pela numeração dela – disse com um sorriso malicioso – a sua conversa com o gerente levará tempo a ser concretizada.
- Esperarei.
- Acostumado talvez a respeitar a discricção dos que ali iam tratar de negócios ou obrigado pela função, o negro não formulou novas perguntas.
- Pode chamar-me de Damião – acrescentou, pedindo-lhe que o acompanhasse pelo corredor, onde ficavam os candidatos a audiência, dispostos em extensa fila.

Podemos verificar que o conto, narrado em terceira pessoa e com narrador onisciente, é estruturado a partir de um ângulo ficcional lógico-racional. As ações e os diálogos, cotidianos, banais, são bastante verossímeis, e tudo é descrito com objetividade e bastante realismo: características pessoais dos personagens, pequenos detalhes como a mesinha de onde foi retirada a ficha de metal, tudo passa a impressão de uma realidade bastante sólida, concreta, empírica.

Em primeira análise, imanente e técnica, poderíamos dizer que a realidade em “A Fila” não se diferencia da realidade encontrada em obras realistas – organização lógica por organização lógica, a realidade é a mesma. Essa impressão, no entanto, vai sendo desautorizada pelo tom que o conto adquire à medida que avança. Melhor seria dizer, à medida que não avança. Pois Pererico não consegue a desejada audiência naquele dia. Nem nos dias seguintes, e nem mesmo meses depois. A partir do momento em que o personagem toma um lugar na fila, a narrativa colapsa, converte-se em uma sucessão de situações recorrentes. Vemos Pererico se alinhar à fila inúmeras vezes, sem nunca conseguir superá-la, sem nunca chegar ao gerente da Companhia. A narrativa progride, na variação das tentativas e dos expedientes, mas a história parece não avançar, pois o efeito é sempre o mesmo: a jornada inconclusa. E é assim, sem alarde, sem grandes surpresas ou eventos sobrenaturais, que um efeito de irrealidade vai se constituindo: na cada vez mais absurda condição de Pererico; na fantástica desproporção entre a simplicidade do seu objetivo (falar com um simples gerente, “coisa de minutos”) e a complexidade de obtê-lo (a fila insuperável, a inalcançável audiência). A situação parece tender a um hiperbólico infinito.

O caráter absurdo e irreal da narrativa é também reforçado por uma obstinada ocultação de referências, relações, finalidades e explicações. Não sabemos ao certo de onde Pererico vem, qual sua ocupação, que mensagem traz ao gerente e a quais pessoas e interesses representa. Tampouco nos é dado a conhecer o nome da Companhia, o ramo de negócios a que se dedica ou os propósitos por trás do comportamento do porteiro Damião. Percebe-se que ele dificulta o caminho de Pererico – os dois se altercam repetidas vezes –, mas nunca fica claro se é por malícia, vaidade ou interesses ainda mais insondáveis. Essas informações não vem à tona em nenhum momento, impossibilitando situar as ações em um quadro maior. Ancorada no vácuo, a realidade se limita ao presente vazio, que não dá conta do passado nem acesso a um futuro.

A forma vazia que constitui o presente é assim configurada tanto pelas lacunas relacionais e referenciais quanto pela esterilidade das ações de Pererico: a repetição de seus esforços não gera mais do que o mesmo; a fila não conduz a lugar algum. Em “Aminadab”, Sartre⁹⁷ diz que uma das características do fantástico moderno é a rebelião dos meios contra os fins.

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. (SARTRE, 1968, p. 114)

Tal característica pode ser observada no conto em questão. A fila não apenas obstrui seu fim, mas lhe toma o lugar, impondo-se como fim supremo. A expectativa inicial, falar ao gerente, então é obnubilada pela expectativa de se superar a fila.

A burocracia, enquanto palavra, não se faz presente uma única vez ao longo do conto, mas não é difícil perceber que ela é um dos seus “alvos”. Jorge Schwartz diz que Kafka e Rubião se assemelham “na figuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante força coercitiva que o aparelho burocrático implica” (1981, p. 80). Com efeito, percebe-se que Pererico, descrito inicialmente como um homem forte e confiante, passa a vacilar, até mesmo a definhar, quando submetido ao esmagador processo burocrático.

⁹⁷ Op. Cit., 1968

Se não estivermos equivocados em nossa compreensão, “A fila”, ao retratar o absurdo burocrático, refere-se por extensão a um objeto ainda maior. Um projeto civilizatório de muitos nomes que, entre os anos quarenta e setenta⁹⁸, foi frequentemente chamado de tecnocracia ou tecnoburocracia, por ter na técnica e na burocracia seus mais significativos valores instrumentais. Por cercar-se de valores tidos como inquestionáveis e irrefutáveis (como a ciência e toda a autoridade a ela reputada, para além da qual não caberia recurso algum), tal projeto sempre pretendeu-se neutro, de um caráter transpolítico ou supra-ideológico. Não cabe aqui discutir seus sucessos, seus nomes, suas fronteiras ou suas transformações ao longo dos anos. Interessa-nos apenas situar que, como todo projeto civilizatório de caráter universalizante, constituiu uma narrativa de emancipação: a promessa de que a igualdade e o bem-estar viriam ao longo de um processo conduzido pela aplicação conjunta desses valores. Em resumo, esse projeto poderia ser entendido mais simplesmente como “o progresso”.

A nosso ver, ao mostrar um processo pelo qual um meio, a fila, se erige em fim, Rubião não está retratando apenas um episódio de disfunção burocrática, mas alegorizando a dinâmica contraditória desse grande projeto que tem na burocracia um dos seus principais “meios”: a tendência dos valores instrumentais se transformarem em valores terminais⁹⁹. Idealmente criados para servir, para facilitar a passagem do homem ao reino da igualdade, esses valores adquirem tamanha centralidade nesses processos que acabam por se converter em fins em si mesmos – e por isso, em entraves às causas fundamentais. Já não servem o (e ao) homem, são servidos por ele, acabando por subjugá-lo, arrastá-lo em seus despropositados rodopios. A emancipação, como a audiência de Pererico, é constantemente adiada.

⁹⁸ Produziu-se farta literatura sobre o assunto nesse período. Alguns de seus críticos mais contundentes são Jacques Ellul, Theodor Roszak e, em terras brasileiras, Luis Carlos Bresser-Pereira.

⁹⁹ Seria interessante considerar o que Robert K. Merton, estudioso da burocracia, comenta a respeito do zelo excessivo – o virtuosismo – do burocrata: “A obediência às regras, originalmente concebidas como um meio, transforma-se num fim; então ocorre o processo familiar de deslocamento dos objetivos, pelo qual um valor instrumental torna-se um valor terminal. A disciplina, facilmente interpretada como conformação aos regulamentos, qualquer que seja a situação, é vista não como uma medida designada para finalidade específica, mas se transforma em valor imediato na organização de vida do burocrata. Esta ênfase, resultado do deslocamento dos objetivos originais, desenvolve-se em rigidez e numa inabilidade para se ajustar prontamente. Segue-se o formalismo e mesmo o ritualismo, com uma insistência indiscutida sobre a rigorosa adesão aos procedimentos formalizados. Isto pode ser levado a tal nível de exagero que o interesse precípuo de conformidade com as regras interfere com a efetivação das finalidades da organização, caso em que temos o fenômeno familiar do tecnicismo ou formalismo do funcionário”. (MERTON, 1970, p. 275)

Em “A Fila”, noções básicas (e inerentes à ideologia do progresso) como a linearidade, a proporcionalidade e a lógica causal vão sendo gradativamente interrompidas: no percurso de Pererico, que não leva a lugar algum; nas desproporções entre causa e efeito, entre tentativas e resultados; na rebelião dos meios contra os fins. Essas rupturas, conjugadas a um tom muitas vezes hiperbólico, criam uma sensação de absurdo, um efeito de irrealidade. Mas ainda que esse efeito tenha em sua constituição uma técnica deformadora, ela não é de todo arbitrária. Essa deformação, em última análise, não foi *inventada* por Rubião. De certa forma, a composição “mimetiza”, num tom maior, mais grave, deformações que já estavam presentes (mas nem sempre visíveis, nem sempre previstas) na conta do real: o melhor exemplo está na conversão dos meios em fins.

O efeito de irrealidade em “A fila” seria, desta forma, um efeito de ir-realidade. O real indo (ora de encontro a, ora ao encontro de) si mesmo. O precário equilíbrio entre real e irreal não é a oposição entre um mundo real e um mundo imaginário ou sobrenatural. É a tensão entre as parcelas mais visíveis e as parcelas menos visíveis de uma mesma realidade, postas numa mesma cena e compartilhando de um mesmo comum.

O insólito, então, aparece como pura evidência, extraído diretamente dos tecidos do manto cotidiano. Ele nunca foi tão “natural” e, ao mesmo tempo, tão assustador.

O ROTEIRO DA INTRANQUILIDADE – SÍNTESE FINAL

“Cansado eu vim, cansado eu volto”, a frase introdutória em “Alfredo”, é também sua frase de encerramento. O *ex-mágico* é um universo desencantado, em que prevalece o tédio e o cansaço; em que a vaga esperança se confunde com uma espera indefinida, mas resignada.

Nos retratos desse mundo desencantado, nestes sonhos intranquilos, a ironia que caracteriza a obra rubiana costuma vir acompanhada por aguçado senso de humor, permitindo que *O ex-mágico* seja avaliado como uma obra predominantemente cômico-fantástica.

A estrela vermelha é a fase das experimentações. Em “D. José não era”, a experiência atinge apenas o aspecto formal, adotando uma técnica dialógica bastante singular. De resto, mantém estreito parentesco com o universo cômico-fantástico de *O ex-mágico*. Os outros três contos que compõem o livreto apostam em outra espécie de experimentação: no simbolismo e/ou na densa atmosfera onírica. São tramas que privilegiam o mistério. A ironia está desligada do humor, aparecendo de forma amarga ou mesmo trágica.

Os dragões e outros contos representa uma fase da transição, um momento decisivo, de virada. De um lado, temos “Teleco, o coelhinho” e “Os dragões”, que retomam a metamorfose e o zoomorfismo presentes em *O ex-mágico*. De outro, temos “O edifício” e “A armadilha”, que claramente antecipam a chegada de *O convidado*. Essa antecipação pode ser percebida em duas mudanças principais: a troca da narração em primeira pessoa pela narração em terceira pessoa (uma regra em *O convidado*) e a passagem para o cenário urbano

O convidado, por fim¹⁰⁰, corresponde ao instante do pesadelo, à radicalização do absurdo. A imobilidade e a espera passiva e resignada dão lugar ao labirinto perturbador, ao encarceramento sufocante. A saída é ainda mais improvável, ainda mais impossível.

¹⁰⁰ E este por fim é literal, já que o livro consiste na última publicação de Murilo.

“Hoje sou funcionário público e este não é meu desconsolo maior”. A obra rubiana tem no mundo burocrático seu ponto inicial e final. Mas se em “O ex-mágico da taberna minhota” a burocracia produzia apenas tédio, cansaço e desencantamento¹⁰¹, representando uma espécie de sonho intranquilo, em que a espera ainda se travestia de esperança, num segundo momento ela toma feições bem mais sombrias e perturbadoras – um verdadeiro pesadelo, como já enfatizamos.

Trata-se de um mundo dominado e apossado pelas “máquinas” – burocráticas ou mesmo “literais”¹⁰², como vemos em “O bloqueio”: Gérion, ao abandonar a mulher e se instalar num hotel onde é o único inquilino, acaba encurralado em seu apartamento por uma misteriosa máquina, que faz desaparecer, progressivamente, todos os andares do edifício. A inacreditável operação, que atinge andares acima e abaixo do seu, vai se estreitando até chegar a sua porta.

“O bloqueio” caracteriza um movimento oposto a “O edifício”, que consiste na elevação exagerada de um prédio. Por mais que o engenheiro responsável, percebendo o despropósito da obra, tente interrompê-la, não logra qualquer sucesso: mesmo sem receber salários, os funcionários continuam os trabalhos, movidos por incompreensível motivação. Se em “O bloqueio” a metáfora é a do cerceamento, em “O edifício” é a da automatização. Na obra levada a cabo sem qualquer razão ou explicação, lê-se o despropósito de tudo, a pedra de Sísifo rolada adiante um dia depois do outro.

Nesse mundo burocrático, as regras e os protocolos são estabelecidos por corporações ou sociedades anônimas. Em “O edifício”, temos a Fundação, conselho de anciãos responsáveis pela obra; em “A fila”, tudo se submete aos interesses e propósitos da Companhia; em “O convidado”, os protocolos de uma festa são determinados e supervisionados por uma Comissão.

“A diáspora” é o último conto de Rubião, publicado postumamente, em coletâneas. É bastante provável que seja o único conto a se salvar de um contratempo por que passou Rubião nos anos 80, ao perder originais de um novo livro, em processo de finalização, durante uma viagem de táxi.

“A diáspora” também tem por centro a burocracia, mas o cenário é outro, distante dos edifícios e labirintos de *O convidado*. Uma comunidade isolada do mundo, sem

¹⁰¹ O narrador teve seus poderes emperrados pela esterilidade da repetição burocrática, convém lembrar.

¹⁰² Ainda assim, trata-se de uma metáfora, claro.

dirigentes, religiões ou leis, é “invadida” por um batalhão de trabalhadores, comandados por um engenheiro, Roque Diadema, com a intenção de construir uma ponte. A obra facilitaria o acesso à região. A comunidade, sentindo que aquilo representaria seu desaparecimento, sua diluição, rejeita a proposta através do voto nominal, um processo democrático. A deliberação, no entanto, não traz resultados. Os forasteiros vem e vão com documentos, leis, títulos de propriedade. A comunidade acaba derrotada – e condenada – pela força burocrática, pelo império dos papéis. Nada há de fantástico em “A diáspora”. O que existe é o assombro de uma pequena comunidade, um agrupamento coletivista, ante a marcha invencível do progresso.

A exemplo de outros textos de Rubião, especialmente de sua segunda fase, a linguagem em “A diáspora” é simples e seca, como o mundo perdido e desconhecido que descreve – árido, lembrando um cenário bíblico, uma paisagem mítica, impressão reforçada pelos nomes¹⁰³. Como mencionamos anteriormente, Rubião buscou na linguagem a clareza, a precisão, a objetividade; o termo exato, sóbrio; a frase fluída, enxuta, neutra. Num nível mais amplo, porém, percebe-se o oposto: suprimindo referências, contextualizações e explicações, Rubião reforçou as zonas de indeterminação, tornando o todo, o texto, mais vago, mais impreciso. Esta é, a nosso ver, a sua concepção criadora, o seu ideal estético e a sua fórmula fantástica: a precisão no detalhe, a imprecisão no todo.

A frase de Adorno¹⁰⁴ sobre Kafka, que Chaves qualificou como uma espécie de equação, uma fórmula para desvendar a obra do escritor tcheco, parece-nos pertinente como fechamento:

Tudo o que se assemelha ao sonho e a sua lógica pré-lógica é eliminado, e por isso o próprio sonho é eliminado. Não é o monstruoso que choca, mas a sua naturalidade. (ADORNO, 1998, p. 243)

¹⁰³ Hebron, Zebulon, Sedoc, Ater.

¹⁰⁴ Prismas. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998

Adorno identificou em Kafka um apagamento das orlas do sonho, de tudo que equivale à identificação da fantasia enquanto tal. Eliminadas essas balizas, a própria fantasia é eliminada, diluindo-se na realidade, em um todo indiscriminado.

Ora, como pudemos observar ao longo deste trabalho, com frequência verificam-se em Rubião procedimentos muito parecidos, operados de maneira progressiva e nos mais variados níveis. Em “O bom amigo Batista”, por exemplo, temos, num primeiro momento, o abandono do caráter epistolar – o primeiro e o último parágrafo da narrativa, alusivos à carta, são eliminados, restando apenas relato em sua forma simples. Posteriormente, o próprio conto, assim como as duas outras narrativas que compõem o capítulo Família, é “abandonado”. Correspondendo a uma fase inicial e experimental de Murilo, fortemente influenciada por Machado, a tríade Família é excluída em favor de uma concepção ulterior: o fantástico como regra, e não como exceção (na tríade, como observamos, o insólito passa pela insanidade dos narradores). Elimina-se da obra, assim, os costeios de realidade.

Em resumo, é através desse conjunto de progressivas alterações que a obra vai adquirindo ou reforçando sua impermeabilidade histórica, sua resistência ao tempo, às memórias, às origens, desta forma configurando um presente vazio, próximo do mito. Mas cheio de ironia.

REFERÊNCIAS

Obras de Rubião consultadas para este trabalho:

- *O Ex-Mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947
- *Os Dragões e Outros Contos*. Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965
- *O Convidado*. São Paulo: Quíron, 1974
- *O Convidado*. São Paulo: Ática, 1983.
- *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.
- *A Casa do Girassol Vermelho*. São Paulo: Ática, 2003.
- *Murilo Rubião: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1981
- *O Homem do Boné Cinzento*. São Paulo: Ática, 1990.
- *Murilo Rubião: Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.
- *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Referências gerais:

ADORNO, Theodor W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998

ALAZRAKI, Jaime. “Qué es el neofantástico?”, 1990. Disponível em:
<<http://archive.org/details/mesterv19no2univ>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

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

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

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

_____. O sequestro da surpresa. *Jornal das resenhas*. Folha de São Paulo, 11 de abril de 1998

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

CANDIDO, Antonio. Iniciação à literatura brasileira. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

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

CHAVES, Flávio Loureiro. Ficção Latino-Americana. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1973

COELHO, Nelly Novaes. “Os dragões e...”. Disponível em:

<<http://murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=11>> Acessado em: 03.ago.2017

EULÁLIO, Alexandre. “Animais de estimação”. Disponível em:

<<http://murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=2>> Acessado em: 03.ago.2017

FROMM, Erich. A Revolução da Esperança. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

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

KAFKA, Franz. Metamorfose. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 2001.

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

MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado (prefácio). In: ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Ática, 1982.

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

MOURÃO, Rui. “O Pirotécnico Zacarias”. Disponível em:

<<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=13>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

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

ROAS, David. A ameaça do fantástico. São Paulo: Unesp, 2013.

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

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

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

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

ENTREVISTAS DE RUBIÃO

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

LOWE, Elisabeth. A opção do fantástico. Revista Escrita. São Paulo, ano IV, 29, 1979. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>> . Acesso em: 26 jul. 2017.

MARINO, Alexandre. As façanhas de um escritor mágico. Correio Braziliense, 27 de agosto de 1989. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

SEBASTIÃO, Walter. Sedutora profecia do contemporâneo. Tribuna de Minas, 03 de junho de 1988. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx>>. Acesso em: 26 jul. 2017.