



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA – UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCI CARLA SOARES SILVA

DESFIGURAÇÕES DO AFETO NA LITERATURA FANTÁSTICA DE MURILO
RUBIÃO

Feira de Santana
2020
LUCI CARLA SOARES SILVA

**DESFIGURAÇÕES DO AFETO NA LITERATURA FANTÁSTICA DE MURILO
RUBIÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros

Feira de
Santana 2020

LUCI CARLA SOARES SILVA

DESFIGURAÇÕES DO AFETO NA LITERATURA FANTÁSTICA DE MURILO RUBIÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade
Estadual de Feira de Santana, como requisito para
obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovado em 14 de abril de 2020

_ Professora Dr^a. Flávia Aninger de Barros
Orientadora - UEFS

_ Professora Dr^a. Alana de Oliveira Freitas El Fahl
UEFS – PPGEL

_ Professor Dr. Francisco Fábio Pinheiro Vasconcelos
UEFS - DEDU

À família Soares

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Senhor, pelo dom da vida e por conceder força e coragem para

que eu chegasse até aqui.

Aos meus pais pelo infinito amor e contribuição para esta realização. À Flávia Aninger, minha orientadora, pela paciência e cuidado. Sua competência é inigualável!

Às professoras Alana El Fahl e Alessandra Leila por cada contribuição feita no exame de qualificação.

Ao meu esposo por compreender e torcer por meu sucesso.

À Dona Branca por seu fundamental apoio no Progel e nas atividades acadêmicas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB pela concessão de bolsa e incentivo à pesquisa.

“Conhecer Murilo é penetrar no mundo do fantástico. Penetrar o mundo do fantástico é ler a escritura muriliana”. (Jorge Schwartz)

RESUMO

Esta dissertação busca investigar aspectos do amor, do afeto e da literatura fantástica nos contos do escritor mineiro Murilo Rubião. Discutiremos temas fundamentais que envolvem o homem no mundo, distanciado de relações interpessoais, solitário e angustiado. Dessa forma, os contos de MR trazem um panorama do sujeito moderno e seus desafios, um ser sem esperança e sem o apoio de um referencial religioso. Nossa intenção é analisar os seres ficcionais e sua interação com o outro, a partir das relações amorosas, familiares e afetivas, além de demonstrar o percurso da literatura fantástica no Brasil. A literatura de MR está firmada no absurdo existencial, dialogando com narrativas bíblicas e mitológicas. A fundamentação teórica se baseia, principalmente, nos estudos de Tzvetan Todorov (1975), David Roas (2014), Flávio Garcia (2007), Davi Arrigucci (1987), entre outros que oferecem um aparato crítico, interpretativo e analítico sobre os temas abordados por Murilo Rubião.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Murilo Rubião; Desfigurações do afeto

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate aspects of love, affection and fantastic literature in the tales of the mineiro writer Murilo Rubião. We will discuss fundamental themes that involve man in the world, away from interpersonal relationships, alone and anguished. Thus the MB tales provide and overview of the modern subject and his challeges, a being without hope and without the support of a religious reference. Our intetion is to analyze fictional being sand their interaction with each other, based on loving, family and affective relationships, in addition to demonstrating the path of fantastic literature in Brazil. The MR's literature is based on the existential absurdity, dialoguing with biblical and mythological narratives. The theoretical foudation is

based, mainly, on the studies of Tzvetan Todorovs (1975), David Roas (2014), Flávio Garcia (2007), Davi Arriguci (1987), among others that offered a critical, interpretive and analytical on the theme approached by Murilo Rubião.

Keywords: Fantastic literature; Murilo Rubião; Disfigurement of affection.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O FANTÁSTICO BRASILEIRO: LINHAGENS	13
1.1 O fantástico e seus múltiplos	21 1.2
Maravilhoso	26 1.3
Insólito Banalizado	30 1.4
Murilo Rubião: o mágico e o (des) encanto do mundo	33 1.4.1
Modernidade: cenário e tema	37 2.
MURILO RUBIÃO: UM ESCRITOR FANTÁSTICO	41
2.1 A funcionalidade do insólito na literatura fantástica	54
2.2.1 A verossimilhança no texto fantástico	56
2.2 O insólito absurdo e a inquietude do fantástico	60 2.3
Murilo Rubião e as Teorias do Fantástico	69 3.
DESFIGURAÇÕES DO AFETO	74 3.1
Relações Amorosas e Vazias	77 3.1.1
O Casamento: laço sem amor	89 3. 2
Estranhas Relações Familiares	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
Referências	122

10

INTRODUÇÃO

No último semestre da minha graduação em Letras Vernáculas, foi apresentado para a turma, através de uma aluna de mestrado que fazia seu estágio docente, um autor desconhecido e inquietante, o mineiro Murilo Rubião. A partir das discussões de três contos: **O pirotécnico Zacarias**, **O ex-mágico da Taberna Minhota** e **Teleco, o coelhinho**, pude notar um outro tipo de literatura que, à primeira vista, aproximava-se aos contos de fadas. Direcionada por esse pensamento, nasceu o interesse de conhecer mais o autor mineiro.

As primeiras leituras, ingênuas, não me fizeram enxergar a profundidade da

sua exígua obra. Maravilhada com as metamorfoses de um coelho que solicita um cigarro e apaixonada por um mágico que não se compreendia, decidi estudar alguns contos de Rubião na especialização em Estudos Literários e permaneci com o objeto de estudo para o mestrado. Desde a graduação, as narrativas de Murilo Rubião me sacudiam e, às vezes, me atormentavam. Elas aguçaram o meu olhar crítico, e a cada leitura descobria novas interpretações.

Através de pesquisas para fundamentar os estudos, conheci teóricos como Tzvetan Todorov (1970 – 2014), com sua **Introdução à Literatura Fantástica**, e compreendi que o gênero fantástico muito se diferenciava do que eu imaginava, com as lembranças de filmes e leituras de contos maravilhosos de fadas. Essa importante obra contribuiu para formação crítica sobre o gênero. Além de Todorov, outro teórico imprescindível para o entendimento do gênero fantástico, debruçado na análise do fantástico moderno, é o espanhol David Roas (escritor e crítico literário, professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade Autônoma de Barcelona), com sua **Ameaça do fantástico (2014)**. Esta obra expandiu minha visão de como o gênero fantástico envolve o ambiente do leitor. Outro professor que participa dessa formação crítica sobre o insólito é Flávio Garcia, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com seu estudo sobre o **Insólito Banalizado (2007)** que proporciona uma visão mais aprofundada sobre o elemento fundamental para a realização do fantástico, o insólito. Assim, os estudos de Garcia e de seu projeto de pesquisa contribuíram para ampliar meu entendimento sobre o evento especial que rompe com a lógica do cotidiano e dá funcionalidade ao gênero fantástico.

11

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *O fantástico na literatura brasileira: linhagens*, relata o caminho tímido do gênero fantástico no Brasil. Através de pesquisas, foi possível perceber que o fantástico ganhou força na literatura nacional especialmente a partir das obras de Murilo Rubião e de José Jacinto Veiga, porém, antes desses escritores, já existiam algumas produções que se aproximavam desse gênero. Assim, a literatura fantástica não ganhou o destaque merecido em outras épocas, passando a ser realmente notada no século XX.

Contudo, mesmo com alguma visibilidade, o gênero ainda é pouco conhecido. Muitos leitores não conhecem o fantástico brasileiro ou nunca ouviram falar nos dois

grandes representantes desse estilo aqui mencionados. Esse desconhecimento acontece por, talvez, haver pouca divulgação literária e é possível perceber que, tanto nas academias quanto nas escolas, o estudo das obras fantásticas é escasso.

Por isso, com o objetivo de divulgar a literatura fantástica brasileira e levá-la para fora dos muros da academia, este estudo, dedicado à obra de Murilo Rubião, trata também do gênero fantástico no país, além de apresentar as vertentes do Maravilhoso e do Insólito Banalizado, estabelecendo distinções entre cada gênero.

A segunda parte da dissertação, intitulada *Um fantástico mineiro*, tem por objetivo analisar a narrativa fantástica que foi produzida por Murilo Rubião. Em seus contos, a presença do insólito é fundamental para a construção do texto, assim, investigaremos como esse elemento se realiza, e como a realidade concreta é abordada pela ficção inquietante e muitas vezes perversa, fazendo o leitor enxergar o real através do absurdo, num tom de total normalidade. Nada soa estranho na contística de Rubião, por mais absurdo que seja um coelho desejar ser um humano, ou um homem se transformar em um dromedário, ou uma mulher com o útero perfurado reproduzir-se incessantemente. Tudo isso são algumas questões apresentadas pelo autor, que nos oferece uma reflexão sobre a condição humana, envolta em perplexidades.

Outro tópico de discussão desta seção será a análise da obra de Rubião a partir das teorias apresentadas no primeiro capítulo: Todorov (1992), Flávio Garcia (2007) e os estudos de David Roas (2014). Esse questionamento nasceu do incômodo de

12

não encontrar, nos estudos sobre o gênero, uma corrente teórica que trouxesse mais explicações sobre o tipo de fantástico produzido pelo escritor.

No último capítulo, intitulado *As desfigurações do afeto*, trabalharemos com uma temática muito recorrente na obra de Murilo Rubião: a relação afetiva familiar/amorosa. Através das ações representadas pelos seres de papel, analisaremos como ocorre a interação entre os pares amorosos e a convivência ou forma de tratamento para com o próximo. A nossa intenção é observar como o autor aborda o amor e a afetividade, sempre manifestos de maneira esvaziada, apresentando um olhar que sonda as relações às quais falta companheirismo e empatia. Rubião trata da solidão, da dor, da rejeição, traz à tona resquícios ou sobras

dos amores destruídos. Desse modo, temos o afeto impedido pela competição, como acontece no conto **O bloqueio**; ou o afeto esmagado pela dominação da mãe sobre o filho, mesmo depois de morta, no conto **Petúnia**; ou o desejo egoísta que é capaz de suplantar a relação em família, como no conto **Bárbara**.

Espero que esse trabalho gere um desejo nos leitores em conhecer mais a literatura produzida por Murilo Rubião, e que este estudo colabore na propagação do gênero fantástico e da literatura fantástica no Brasil dentro e fora da universidade.

13

1 O FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA: LINHAGENS

O gênero fantástico no Brasil cresceu timidamente. Antes da estreia de Murilo Rubião (1916 – 1991) e de J.J. Veiga (1915 – 1999) – nomes mais conhecidos do público – houve algumas produções ao longo do tempo que apresentavam elementos próximos desse gênero, como se pode ver em **Demônios (1893)**, de Aluísio de Azevedo, **Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881)**, de Machado de Assis, e outros contos do escritor carioca como “**A igreja do diabo**”, ou ainda “**Um esqueleto**” e **O Bugio Moqueado (1920)**, de Monteiro Lobato. Essa frequência esporádica do gênero na literatura brasileira no século XIX e começo do século XX foi notada pelo próprio Murilo Rubião (1984), em entrevista: “além de Machado de Assis, você encontra manifestações do fantástico ocasionalmente até num Monteiro Lobato”.

Assim, podemos afirmar que, desde o século XIX, autores brasileiros vêm produzindo textos que, ainda que não fossem reconhecidos até então como literatura fantástica, trouxeram formas e vertentes desse gênero. No entanto, a crítica literária e o momento vivido pelo país naquela época não favoreceram o desenvolvimento desse tipo de narrativa. Entre os intelectuais que antes haviam visitado o Romantismo, com seus fantasmas e demônios, firmava-se um movimento de busca do real. Com a Proclamação da República em 1889, uma onda de questionamento da relação colonial Portugal-Brasil e a autodeclaração de um sentimento de patriotismo estimularam uma literatura pautada na busca de um rosto brasileiro. Por isso, pode-se afirmar que a produção do gênero até então foi pequena no país, já que a atenção dos escritores estava voltada para uma ficção mais realista. De acordo com Niels (2014, p. 186),

o caminho que nos conduziria à tradição de uma ficção sobrenatural

à brasileira foi obstruído, portanto, pelo sucesso do modelo de uma mais

pautada na realidade, conforme o promovido por Alencar e seus contemporâneos, conduzindo nossa literatura à uma tradição mais realista que a dos demais países latino-americanos, em especial nos séculos posteriores, XX e XXI.

No século XIX, o estilo de vida europeu e ideias progressistas invadem as cidades – São Paulo e Rio de Janeiro – e, conseqüentemente, influencia o campo da literatura. As narrativas apresentavam a classe alta brasileira nos grandes cafés e nos teatros, à imagem e semelhança dos grandes centros europeus. Influenciados pelas teorias científicas, pelo Darwinismo e pela filosofia de Rousseau de que o homem é fruto do meio, a literatura realista e naturalista se serve dessas ideias para compor

14

suas narrativas, desenhando o rosto, os costumes, a natureza do país. Por isso, a “Tradição de La Mancha”, defendida por Carlos Fuentes (2000), não encontrou lugar na literatura brasileira do século XIX.

Em **O milagre de Machado de Assis** (2000), o escritor Carlos Fuentes declara que “em um século dominado pelo Realismo, o brasileiro Machado de Assis foi o único escritor ibero-americano a resgatar o “Dom Quixote” de Cervantes e prenciar a imaginação e a mestiçagem da literatura latino-americana atual”. Para Fuentes, a

Tradição de La Mancha foi inaugurada por Cervantes (1547-1616), com o intuito de percorrer um caminho diferente daqueles já tradicionais que muitos textos ficcionais seguiram. Essa tradição inova através da imaginação e da criação de novas realidades, com o suporte da ironia e da mistura de gêneros. Além do seu criador, outros escritores continuaram a tradição – Laurence Sterne (1713 – 1768) e Denis Diderot (1713 – 1784) – porém, outra tendência, a Tradição de Waterloo, resposta realista à saga da Revolução Francesa e do império de Bonaparte, buscou relatar o “realismo social”, por isso, ganhou forças e a tradição de La Mancha pareceu ter sido esquecida.

A Tradição de Waterloo seria a afirmação da realidade por meio da arte, em nosso caso, da literatura. Os escritores a utilizam para apresentar a realidade do contexto social ao público, baseando-se na experiência e no resgate de temáticas que circulam na sociedade. Distintamente, a Tradição de La Mancha brinca com a

realidade, afirmando-se como ficção. Nela há “possíveis verdades”. Suas narrativas transcendem o plano meramente realista, mediante a imaginação.

Sendo assim, cabe ao artista escolher a tessitura para executar a sua arte. A palavra, com sua força potencial, pode enveredar-se pela ficção para revelar inúmeros aspectos da realidade. Por isso, Machado de Assis é considerado o único escritor a resgatar a tradição de La Mancha no Brasil do século XIX. Como participante do movimento do Realismo no Brasil, o escritor carioca recorre a elementos como a imaginação e a ironia para tratar as experiências e questionamentos pessoais sobre a vida e a morte como em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e o cenário insólito da competição entre Deus e o diabo, em **A igreja do diabo**, dentre outras realidades subjetivas.

No conto **A igreja do Diabo**, presente no livro **História sem datas (1884)**, Machado de Assis mergulha no contraditório e na dualidade, ironizando a visão religiosa e filosófica do maniqueísmo. A representação do bem e do mal se realiza

15

mediante as imagens de Deus e do diabo. Assim como na narrativa bíblica, o conto traz a figura do diabo: um ser bastante competitivo, que vive no mais profundo abismo e que decide abrir a sua própria igreja. Através desse novo empreendimento, o diabo ganharia mais seguidores e conquistaria o lugar de destaque que sempre quis ter. Antes de fundar sua congregação, ele se apresenta diante de Deus para avisá-lo e durante o insólito diálogo, Deus está recolhendo para o céu um senhor idoso. Num tom irônico, o diabo afirma que, provavelmente, aquele seria um dos últimos a morar no céu.

Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que me não acuseis de dissimulação... Boa ideia, não vos parece? (ASSIS, 1965, p.140)

Ironicamente o diabo já cantava vitória, pois essa “batalha”, aos seus olhos, já estava vencida. Sua ideia não falharia, já que o caminho percorrido por sua religião era o mais fácil e o preço para chegar aos céus, muito caro. Após a comunicação do seu projeto, Deus, em sua infinita paciência, permite que ele construa a sua igreja.

É interessante notar como Machado elege personagens do mundo espiritual

ou imaginário para abordar a condição existencial do homem. Diferente dos autores da época, que retratavam a ficção por meio do olhar mais objetivo, pautado no positivismo, Machado não se prende a um tipo de narração meramente descritiva ou fotográfica. Ele vai além do plano do real, por meio da imaginação e de um olhar sensível capaz de capturar outros níveis de realidade subjetiva e os representar na narrativa, ou seja, traz à tona a problemática que circunda a contraditória natureza do ser humano com relação ao bem e ao mal, de uma forma singular, usando formas do insólito ou fantástico.

Por esta razão, Carlos Fuentes o considerava como o único escritor que resgatou o projeto literário contido em “Dom Quixote”, utilizando a Tradição de La Mancha. Cervantes apontou para novas perspectivas em uma narrativa que mistura a realidade dura e o desejo de modificá-la e refletiu sobre as possibilidades da imaginação. Sem deixar de falar do ser humano e do seu lugar social, vestiu a narrativa de fabulação, de recursos surreais para interpretar o real.

Para a estética Realista, a criação literária e a arte em geral deveriam ser como espelhos que pudessem refletir a realidade concreta do cotidiano. Por isso, a arte do

16

século XIX é marcada pela oposição à estética do Romantismo, em consonância com as teorias científicas, que revelavam a condição social e o comportamento humano envolvidos em um determinismo.

Desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escrito realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento. (BOSI, 1994, p. 169)

A narrativa de Machado, longe de ser determinista, demonstra as complexidades da natureza humana. No conto que mencionamos, o diabo acreditava que, construindo sua igreja, conseguiria ser maior que Deus e conquistaria muitos fiéis através da propagação da nova doutrina: “ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos” (ASSIS, 1965, p.142). Assim, todas as proibições e pecados como a soberba, luxúria, avareza, inveja, eram permitidos e louvados. Mas, cansados de praticar os “pecados” que

agora eram permitidos, ou impulsionados pelo desejo do proibido, as pessoas voltaram a praticar as virtudes:

Certos glutões recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal povoadas; vários dilapidadores do erário restituíam-lhe pequenas quantias; os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros. (ASSIS, 1965, p.145)

Decepcionado, o Diabo, cheio de raiva, recorre a Deus para tentar entender a causa da mudança de atitude. Deus, complacente, responde que tudo nasce da contradição humana. A frase finaliza o conto e demonstra o tema central da narrativa. Para falar da realidade complexa do homem, Machado usa os recursos do maravilhoso ou transcendente para convocar o leitor a refletir sobre a problemática do comportamento humano.

Assim também ocorre em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, romance narrado em primeira pessoa, por um defunto-autor, que logo se pronuncia a respeito do texto: “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (ASSIS, 1967, p. 5). Irreverente e irônico, Machado segue o seu próprio caminho, ao mesmo tempo se aproximando e

17

se distanciando dos grandes escritores realistas, como Flaubert, Zola e Eça de Queirós. Esses acreditavam que o romance “narrava por si”, ocultando a voz do narrador; enquanto Machado, além de permitir que o narrador fosse notável no texto, também concedia que ele brincasse com o leitor, rompendo com a tradição da escrita da época.

Para o narrador Brás Cubas, o importante era apresentar a “substância da vida” sem perder tempo com comentários desnecessários. Seu estilo era pautado pela objetividade do concreto – porém a partir do lugar insólito do além-túmulo.

Não, não direi que assisti às alvoradas o romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagens e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida. (ASSIS, 1967, p. 80)

A pena do artista escrevia com as tintas da zombaria e da melancolia,

intervindo e interagindo na narrativa, compondo com lucidez uma reflexão sobre a subjetividade da existência. Assim, a figuração imaginária da realidade dá vida a um estilo diferente de exploração ficcional da experiência humana. A partir dessa visão, podemos incorporar a literatura fantástica como participante da tradição de La Mancha, pois, por meio do sobrenatural e do insólito traz um novo olhar para a vida concreta, que fica exposta em seus problemas e contradições.

Diferentemente de Machado, outros escritores escolheram a ficção que relatava e descrevia de modo concreto ou quase fotográfico a realidade brasileira, como os naturalistas. Não podemos condenar a literatura brasileira por utilizar predominantemente a tradição de Waterloo (FUENTES, 2000). A passagem do século XIX para o XX foi repleta de transformações nos setores sociais, econômicos e políticos, por isso, a literatura nacional volta-se para essas mudanças com o desejo de tratar com essas novas experiências do mundo que se urbaniza velozmente, trazendo muitas inovações. Com o espírito inovador, os artistas buscavam um novo estilo de apresentação da cultura, a exemplo de Lasar Segall e Anita Malfatti.

Antes da Semana de Arte Moderna (1922), alguns autores já apresentavam em suas narrativas a face popular ou de uma realidade do Brasil vista como “mais legítima”, enfatizando as características do brasileiro simples, morador da zona rural, como Jeca Tatu (1918), de Monteiro Lobato ou os personagens de Lima Barreto, que, ao contrário, “eram suburbanos, gente de classe média ou trabalhadores comuns, com

18

as suas lutas e os seus problemas” (SODRÉ, 1987, p.39). Dentro dessa perspectiva, teremos as obras **Histórias e sonhos** (1920) e **Clara dos Anjos** (1922). Como movimento de revolução artística, a Semana de Arte Moderna conduziu para o rompimento de ideias conservadoras e criação de uma nova visão de arte. Anita Malfatti, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Villa-Lobos e outros receberam severas críticas do público, ao se afastarem do tradicional e do modo realista figurativo que predominava até então.

A década seguinte, no entanto, pouco seguiu a tendência expressa em 22 e refletiu na literatura dos anos 30 uma prosa documental, ainda que contivesse aspectos psicológicos, como a literatura sobre a violência da natureza e as mazelas do povo nordestino com **O quinze** (1930), de Rachel de Queiroz, **Menino de**

engenho (1932), de José Lins do Rego, **Cacau** (1933), de Jorge Amado, **São Bernardo** (1934), de Graciliano Ramos. Nessas obras “aparece a relação do homem com o meio ambiente num mundo estagnado pelo colonial, onde o subdesenvolvimento degrada a condição humana” (GREGOLIN, 1983, p. 2).

Na sequência temporal, o Ocidente irá viver sob a ameaça de destruição da 2ª Guerra Mundial (1939-1945). As relações estruturais, econômicas, políticas e sociais sofrem mudanças com a industrialização pós-guerra e o capitalismo vigente. A literatura brasileira, nesse mesmo período, ganha uma roupagem diversificada com a publicação de **Sagarana** (1946), de Guimarães Rosa. Esse livro de contos inaugura um realismo capaz de uma nova linguagem, iluminando o velho tema do Brasil rural com situações insólitas, em que os mistérios permanecem ocultos e tornando aqueles esquecidos pela sociedade, como os velhos, crianças, loucos e o próprio sertanejo, figuras universais.

A seguir, ainda nos anos 40, com o boom da literatura fantástica na América hispânica e no Brasil, os leitores passam a conhecer uma narrativa pautada no insólito como modo de interpretação da realidade moderna, transitando juntamente com a literatura modernista. Desde então, a narrativa fantástica vem conquistando o seu caminho e sendo reconhecida através de obras e estudos acadêmicos.

Mesmo com esse reconhecimento, pode-se dizer que a literatura fantástica brasileira ainda é pouco consumida pelos leitores. Muitos acadêmicos e, principalmente, os leitores comuns não conhecem as obras de Murilo Rubião ou as de José J. Veiga, sendo que muitos estudantes do ensino médio ou mesmo universitários nunca ouviram falar nesses autores.

19

Acreditamos que isso aconteça pela falta de propagação dos estudos da crítica literária e da pouca exploração nos estudos de literatura brasileira nas escolas. Na busca por textos que embasassem este estudo, dos quatro livros escolhidos sobre a história geral da Literatura Brasileira, apenas dois mencionam a literatura fantástica: **História Concisa da Literatura Brasileira**, de Alfredo Bosi e **História da Literatura Brasileira – Modernismo**, de Massaud Moisés. Este dedica cinco páginas, apenas pincelando sobre o surgimento do fantástico como gênero e apresenta seus representantes: Rubião, J.J Veiga e Moacyr Scliar. Aquele, por sua vez, apenas apresenta uma nota de rodapé direcionando os leitores a lerem **O conto brasileiro contemporâneo** (1979), neste aparecem os representantes já

citados e a seguinte menção: “a parte, tentando galgar a fronteira do suprarrealismo, lembro de Murilo Rubião (O ex-mágico, 1947)” (BOSI, 2015, p. 449).

Diferentemente do que aconteceu no Brasil, na América hispânica uma verdadeira revolução acontece a partir da literatura fantástica com a **História universal da infâmia**, de Jorge Luis Borges (1935) ainda nos anos 30. Além de Borges, outros nomes surgiram, a exemplo de Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez e Juan Rulfo. Os três últimos, voltados para o fantástico ruralizado, “têm como intertexto sobretudo os mitos e lendas locais (o vodu, as superstições etc.), e em muitas delas perpassa o material das crônicas da conquista da América” (RODRIGUES, 1988, p.65). Os outros estavam focados numa literatura mais urbana, mas não menos fantástica.

No Brasil, em 1947, com a publicação de **O ex-mágico** de Murilo Rubião, o fantástico ganha voz ao explorar o real através do cotidiano, da impossibilidade de realização dos desejos, dos desafetos e da não aceitação de si. Mergulhado no universo da fantasia, o escritor de **O Pirotécnico Zacarias** utiliza da linguagem metafórica para mostrar, entre outras coisas, a reificação do homem diante da condição moderna. A busca em apresentar o impacto do processo da industrialização, do capitalismo e da urbanização brasileira impulsionou escritores a escreverem sobre esses fenômenos e a experiência que deles decorreu. Dessa forma, ao seu modo, Rubião trata em suas narrativas de temas como o amor desfigurado, a ruptura dos afetos familiares, o consumo, a burocratização, o desejo não alcançado, a solidão, o incesto, entre outros.

20

De modo geral, ao longo do tempo, o gênero fantástico acolheu muitas modificações, apesar de ter como elementos constantes a magia, a fantasia e o sobrenatural. Em seu livro **Introdução à Literatura Fantástica**, Todorov (1975) se debruça sobre o gênero e dedica nove dos dez capítulos para tratar do fantástico clássico, definindo a hesitação como elemento fundamental para a existência do gênero e direcionando os limites entre fantástico, maravilhoso e o estranho.

No último capítulo, Todorov traz a figura de Kafka (1883 – 1924) como iniciante da nova proposta do fantástico, denominado como moderno. Aqui, o fantástico une-se ao real cotidiano para tratar das crises vivenciadas pelo homem. A burocratização e

os desencontros da vida em comum são elementos explorados por escritores desse segmento, para enfatizar a redução do ser, a desumanização e a fragmentação da identidade. Diante das revoluções do século XX, o fantástico serve de reflexão para análise do comportamento e da posição desconfortável dos sujeitos modernos.

Para Todorov, o fantástico moderno se diferencia do fantástico tradicional, no sentido de que este estava voltado ao mundo fantasioso, próximo ao conto de fadas, habitado por seres irrealis como fantasmas, vampiros, bruxas, dragões etc. Já o moderno, utiliza elementos do cotidiano para instaurar, para o leitor, um conflito envolvendo o real e o insólito, usando como tema ou contexto, entre outros problemas modernos, a vida urbana solitária, as dificuldades do funcionalismo público moroso, os edifícios que se dirigem ao infinito, as filas intermináveis, os difíceis ou impossíveis relacionamentos amorosos. Nessa perspectiva, a literatura fantástica se transforma num elemento que captura os dilemas do ser, suas crises, seus questionamentos, manifestando pela imaginação e pelo insólito, a dura realidade.

21

1.1 O FANTÁSTICO E SEUS MÚLTIPLOS

Durante essa pesquisa, percebemos a grande diversidade de opiniões e conceitos que visam categorizar as narrativas de cunho fantástico. Em estudo sobre a literatura fantástica, Todorov apresenta várias tipologias surgidas a partir do gênero fantástico puro. No esquema produzido pelo crítico, o fantástico é representado entre os gêneros maravilhoso e estranho. Como uma fronteira entre os dois gêneros, o fantástico habita nesse entre lugar. Além dessa mistura de gêneros presente na literatura fantástica clássica, há também na literatura hispano-americana da década de 40 uma multiplicidade de conceitos como “Fantástico”, “Realismo-mágico” e “Maravilhoso” que “só fizeram aumentar o abismo entre a crítica e a produção literária” (GREGOLIN, 1983, p.4).

Analisando a teoria proposta por Todorov, o elemento que torna uma narrativa maravilhosa e não fantástica é a falta de qualquer reação ou estranhamento por parte das personagens e do leitor. Assim, são pequenos os detalhes que diferenciam um tipo narrativo do outro.

Se para o fantástico clássico o texto só surtirá efeito por meio da hesitação (TODOROV, 1975) ou da ambiguidade (FURTADO, 1980) – deixando para o leitor ou

personagem decidirem se o desfecho deve ser entendido como natural ou sobrenatural – no fantástico moderno não há a pretensão de se confirmar ou solucionar nada. Mediante o aparecimento dos eventos insólitos, ninguém se sente incomodado, pois o insólito será sempre um elemento presente na realidade do leitor ou personagem, por isso, mesmo que uma situação pareça absurda, ela será aceita.

O anormal se realiza da forma mais clara ou comum possível em um ambiente familiar, como no conto *A máquina extraviada* (1967), presente no livro *Melhores contos de J.J Veiga* (1990) – que trata de uma máquina deixada em frente à Prefeitura de uma cidade. Os habitantes não sabem para que ela serve ou quem a mandou, porém, o seu aparecimento causa uma desorganização na convivência dos habitantes.

A narrativa se passa, possivelmente, numa pequena cidade do sertão, onde grandes eventos são raros de acontecer. A chegada de dois ou três caminhões, com um objeto desconhecido, despertou a curiosidade dos moradores, até mesmo do prefeito que de nada sabia. Esse evento serve de prosa entre o narrador e o seu compadre. Esse, finalmente, tem uma novidade para contar.

22

Com o passar dos dias, a admiração pelo equipamento só aumentava. Para as crianças, a diversão era garantida entre as engrenagens e os cilindros. Até mesmo “homens abrutalhados, como aquele Clodoaldo seu conhecido, que se exhibe derrubando boi pelos chifres no pátio do mercado, tratam a máquina com respeito” (VEIGA, 1990, p.80).

A máquina, símbolo do progresso, não realiza a sua função. Contrariamente, desenvolve em todos um sentimento de afeto, um respeito, como se fosse sagrado, já que era desconhecido o seu destinatário. O apreço pelo objeto era tão grandioso, que não se imaginavam mais sem a presença dessa figura imponente:

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo, que se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar. **Ela é o nosso orgulho**, e não pense que é exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância. (VEIGA, 1990, p.81) (Grifo nosso)

Desse modo, a relação que se desenvolve entre o homem e a máquina não se dá pelo trabalho, como nas grandes fábricas; mas sim pelo encantamento através do secreto. O insólito se instaura por meio do mistério, do não conhecido. Os moradores

não se espantam com a chegada da máquina, tão pouco procuram descobrir a sua serventia.

A paixão despertada nos moradores da pacata cidade, revela o aprisionamento do homem à modernidade. De forma violenta e repentina, o cotidiano daquela gente é transformado; há uma quebra na configuração social, pois uma nova estrutura se instala através da máquina. Esta captura uma boa parte dos moradores, que modificam o pensamento e a visão a partir do novo, deixando suas crenças e até o conservadorismo, para experimentar o encantamento por um objeto estranho e misterioso.

Para Leonice Carvalho (2017), José J. Veiga apresenta a realidade vivida pelo Brasil, no plano político, dos anos 60. Veiga capta os acontecimentos da modernidade tardia e ficcionalmente reescreve a condição humana e seus dilemas mediante a transição e organização da sociedade, a partir do sistema político e econômico vigente.

[...] a passagem de uma realidade sertaneja para uma ameaça de modernização, em muitos casos, decadente. É assim que a literatura de José J. Veiga pode representar uma forma peculiar de interpretação do Brasil, em sua formação como nação, pensando e repensando os caminhos e descaminhos de uma nação repleta de

23

dilemas e impasses na sua construção e afirmação como país envolvido em uma dinâmica de modernização, de implantação do capitalismo. (CARVALHO, 2017, p.125)

O escritor escolhe o sertão como cenário para mostrar a violência do progresso para com os munícipes. Sem ser convidada, a modernidade invade o povoado modificando os costumes, rompendo com as tradições, instalando a sua lógica existencial e ditando a forma de agir e pensar.

Sendo assim, o artista se posiciona como aquele que não se deixa seduzir pela proposta de modernização, e luta contra as formas de opressão e dominação. Está disposto a enxergar o novo não com pessimismo, mas com muita atenção, analisando o processo das transformações.

À primeira vista, o leitor pode compreender a narrativa de José J. Veiga como inocente, pois uma leitura superficial nos leva a enxergar o simples, o óbvio: a chegada da máquina a um lugar onde as novidades não eram tão frequentes. Entretanto, em *A máquina extraviada* há uma denúncia sobre a modernidade que

transforma o comportamento humano, trazendo angústias e fragilidades a partir do sistema capitalista e da modernização, que autoritariamente, sem pedir licença, instaura a crise existencial:

O sentido das coisas é intercambiado à medida que a máquina deixa de ter a simples função de executar uma tarefa. Ela torna-se o objeto que coloca o homem diante de um grande dilema da existência – sua própria sobrevivência na modernidade periférica e capitalista – buscando um sentido para vida e para o destino do homem que se encontra em outro texto, que não as páginas escritas pelo cotidiano, nem mesmo o mundo povoado pelos objetos utilitários como é o mundo que invade o sertão. (CARVALHO, 2017, p. 134-135)

A chegada da máquina e o seu papel diante da comunidade apresenta o contexto insólito na narrativa. O não habitual, o estranho e o inexplicável passam a fazer parte da comunidade. Os moradores já não conseguiam se enxergar sem a presença do objeto. Ela os aprisiona e funde-se à rotina da cidade, causando-lhes o medo da perda. A dependência da existência da máquina os torna reféns desse equipamento que realiza outras funções, pois encanta, amedronta, traz orgulho, entre outros.

Em relação aos gêneros fantástico, maravilhoso ou o chamado Realismo mágico, o elemento insólito sempre marca presença. Insólito representa algo que não é habitual ou costumeiro; anormal, extraordinário. Por meio de eventos incomuns, a

24

exemplo da máquina que aparece no conto de Veiga, as narrativas são recheadas de acontecimentos e objetos insólitos, mas alguns detalhes podem tornar as narrativas mais próximas a um determinado gênero, por escolha ou necessidade de categorização, já que a maior parte das vezes encontramos uma variedade de elementos na mesma narrativa.

De acordo com Rodrigues (1988, p. 27), o fantástico “se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda metafísica”. Vive-se um momento de desconstrução da crença em Deus e da lógica da explicação por parte do divino. A “verdade” que regia a sociedade, que depositava a fé por meios dos ensinamentos da Igreja, perde lugar para uma nova legislação, o antropocentrismo. A rebeldia do homem contra a Igreja o torna dono de suas escolhas. O indivíduo passa a ser o centro de toda atenção.

Temáticas como o duplo, a volta dos mortos, o diabo, a realidade dos sonhos

nada mais tem a ver com a visão teológica. A explicação para o evento sobrenatural virá através da lógica racional, de base científica. Assim, o fantástico passa a utilizar a inverossimilhança para se referir ao verossímil, num tom de crítica, a exemplo da narrativa *A metamorfose*, de Franz Kafka que combina duas espécies: o homem e o inseto, dois seres distintos e importantes para a manutenção do equilíbrio da natureza,

enquanto cada um permanece no seu ambiente; entretanto, na ficção, a união dessas espécies gera o insólito que conduz a narrativa pelo caminho do fantástico, fazendo coexistir o real – os dois seres separadamente – e o irreal, a metamorfose de Gregório Samsa, criticando a inserção do ser humano num sistema que desfigura sua identidade.

Na perspectiva do rompimento, o universo fantástico nos leva a um desequilíbrio entre a razão e a desrazão. Há um artifício discursivo que reina nas narrativas para nos induzir à dúvida, como bem justifica Todorov sobre a hesitação e sobre a racionalidade no desfecho da narrativa. No conto **Les trous du masque (Os buracos da máscara)**, do escritor Jean Lorrain, presente no livro **Contos fantásticos do século XIX (1983)**, organizado por Ítalo Calvino, a presença do insólito se apresenta na trama, causando uma hesitação na personagem, que está esperando seu amigo De Jakels, para festejar o carnaval. Diante da espera, a personagem sente-se estranha e inquieta e, nesse momento da narrativa, surge a dúvida:

Um dos cortinados da porta se abriu e De Jakels entrou. De Jakels?
Eu não tinha ouvido tocar a campainha nem alguém abrir. Como ele

25

se introduziria no meu apartamento? Desde então pensei muito nisso;
mas finalmente De Jakels estava ali na minha frente. De Jakels?
Bem,
uma longa fantasia de dominó, uma grande forma escura, velada e
mascarada como eu: “Está pronto?”, interrogou sua voz, que não
reconheci. “Meu carro está aí, vamos embora” (LORRAIN apud
CALVINO, 2004, p. 251).

A trama continua e novas dúvidas vão surgindo: “cheguei a duvidar de sua presença (De Jakels) e a imaginar que estava ao lado de um desconhecido”. (2004, p. 252) ou “eu sentia minha razão soçobrar no pavor, o sobrenatural me embrulhava! A rigidez, o silêncio de todos aqueles seres mascarados. O que eram? Um minuto de incerteza a mais, seria a loucura! Eu já não aguentava” (2004, p. 254). Além da

hesitação, o medo também faz parte da narrativa: “então me invadiu um horror no meio de todos aqueles seres vazios, de aparências vãs, diante de todas aquelas máscaras vazias uma dúvida atroz confrangeu meu coração” (2004, p. 254).

Além da hesitação, o medo é um fator presente nos textos fantásticos e, por isso, causa divergências entre escritores. A presença do medo para Todorov (1975, p. 41) está ligada ao fantástico, mas não como uma condição necessária. Para Caillois, o medo é como “pedra de toque do fantástico”, “a irredutível impressão da estranheza” (Caillois, apud TODOROV, 1975, p. 41) e diferenciando dos citados, Lovecraft afirma que: “o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor; e esta experiência deve ser o medo”. (Caillois, apud TODOROV, 1975, p. 40).

Voltando para questão da incerteza no conto **Les trous du masque**, ele segue o caminho apontado por Todorov, quando afirma que a hesitação é o que dá vida ao gênero, assim, depois de percorrer a estrada do fantástico a personagem deve escolher uma solução que penderá para um dos lados: para o gênero estranho – que pode ser explicado pelas leis da razão, mesmo que o enredo seja chocante, inquietante, extraordinário – ou para o maravilhoso – em que o elemento sobrenatural existe, mas não provoca temor ou surpresa na personagem.

No final do conto, notamos que a trajetória fantástica se finaliza no fantástico estranho, pois há uma solução lógica para a dúvida da personagem: ao esperar seu amigo no quarto, o personagem sente-se sozinho, afundado em uma poltrona, esquentando os pés nas chamas da lareira, com duas grandes velas como de funerária queimando e os gritos dos mascarados ecoando ao longe tornando o

26

ambiente assustador. Mergulhado no sentimento de medo, adormece. O cenário é modificado e os acontecimentos se desenvolvem a partir do pesadelo. Assim, a narrativa direciona o leitor a pensar que ele está num ambiente fantasmagórico, com bonecos de cera, máscaras, escuridão; entretanto, fica comprovado que tudo não passou de um sonho, pois o seu amigo chega, o desperta e o repreende por ter bebido éter.

1.2 O MARAVILHOSO

Derivado da palavra *mirabilia*, o maravilhoso conota algo admirável, singular,

espantoso. Esse gênero literário utiliza o insólito como elemento de naturalização, frequentemente com a presença de seres sobrenaturais como anjos e demônios, bruxas, fantasmas, seres míticos etc.

Desde a Antiguidade Clássica, o maravilhoso se apresenta por meio da mitologia na narrativa trágica e épica, por exemplo, em *A Odisseia*, de Homero, narra-se o retorno de Ulisses para a sua terra após o término da Guerra de Tróia. A narrativa é permeada por seres mitológicos como a deusa Calypso, o deus Éolo, o Ciclope Polifemo e tantos outros. Ulisses e seus companheiros são envolvidos em grandes desafios e aventuras que duraram anos até, finalmente, a sua chegada a Ítaca.

De acordo com Marinho (2006, p. 24), a epopeia é um gênero em que o maravilhoso impõe forte presença. Esse tipo de narrativa conta a história do herói e sua bravura diante da resolução dos problemas. Ademais, as narrativas da Antiguidade mencionavam os deuses e outros seres porque havia uma crença corrente na mitologia. Sendo assim, mito e história se misturam, construindo a cultura e a religião dos povos gregos e romanos.

Já na tragédia, através da verossimilhança, uma suposta imitação do comportamento humano acontece mediante a dramatização da personagem sobre as catástrofes e a infelicidade humana. Diante da reflexão sobre o que foi encenado, o público era direcionado a um processo de purificação e/ou purgação dos sentimentos, a chamada *catarse*. Além disso, as tragédias podiam trazer a aparição de deuses, semideuses ou outros seres mitológicos.

Assim, o mito compõe a tessitura do texto trágico e da epopeia, fundamentando a aparição do insólito, que se manifesta naturalmente por conta da convivência dos povos com a realidade dos mitos. Não há um questionamento acerca da origem do insólito; no gênero maravilhoso, o sobrenatural acontece de forma que não perturba

a

27

personagem nem o leitor. Este é levado a acreditar e aceitar a explicação dos fatos, sejam estes de ordem sagrada, mitológica ou mágica.

Durante a Idade Média, o gênero se manifestou mediante o pensamento mítico que habitava o imaginário da população. Outro fator que contribuiu para as aparições do maravilhoso nessa época foi a organização do universo – natural e sobrenatural – instaurada pela supremacia da Igreja. Sendo assim, a manifestação do sobrenatural

era, de acordo com Flávio García (2006), algo superior, inacessível e inquestionável.

Nessa época, a regência do mundo se dava perante a presença do divino. O homem era orientado por um ser superior, numa realidade homogênea e cosmogônica – tudo se originava da mesma natureza, ou seja, os acontecimentos principiavam da vontade de Deus. Dessa forma, o homem medieval vivia de acordo com os desígnios de uma força maior e era obrigado a concordar e a respeitar o destino escolhido por Ele:

Para o homem e a mulher pré-modernos, verdade e realidade, combinadas numa só, eram produto da intenção de Deus, encarnada de uma vez para sempre na forma de Criação de Deus [...] A determinação, a obviedade, a natureza atribuída e imutável do lugar de cada homem ou mulher na cadeia do ser, tudo sugeria tal entendimento do mundo. (GARCIA, 2006, p.4)

Na literatura medieval, o maravilhoso se realiza de maneira diferente da que se apresentava na literatura clássica. Nessa nova perspectiva, o gênero se expressa nas novelas de cavalaria, nos romances de aventura e na literatura grotesca. Nesta última, o maravilhoso se revela através da comicidade popular. Para Bakhtin, “a sociedade estava dividida entre o temor a Deus e, por outro lado, o paródico, o burlesco e o riso que satirizava os costumes” (Bakhtin apud MARINHO, 2006, p. 27).

Um exemplo desta satirização que rompia os ideais cristão era o carnaval medieval, como foi abordado por Bakhtin (1987), em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Os festejos carnavalescos brincavam com as imagens sagradas, efetuando uma dessacralização de Deus, a depreciação da figura monárquica, a infração das leis, entre outros. Os festejos “ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 1987, p.5).

Outra visão que confronta essa convivência do sagrado e do profano na Idade Média é a de Jacques Le Goff (1924 – 2014), em **O maravilhoso e o cotidiano no**

Ocidente medieval. Para ele, o maravilhoso é um “contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano” (apud García, 2006, p. 4-5). O maravilhoso medieval é o mundo do paraíso terrestre, cujos temas baseavam-se no ócio, na liberdade sexual, na fartura alimentar, tudo isso de modo contrário aos princípios cristãos.

Em seus estudos, Le Goff estrutura o maravilhoso em três divisões: **mirabilis**, **magicus** e **miraculosus**. Para ele, o autêntico maravilhoso tem suas origens pré cristãs, referindo-se ao mirabilis; enquanto o magicus se revestia com as vestes do sobrenatural proveniente do mal satânico, ligando-se à magia negra; e o miraculosus como o próprio nome já indica, advém do cristianismo, no tocante ao milagre. Esta última divisão confronta-se com a imprevisibilidade e a irracionalidade do gênero; o ideal cristão outorga a soberania de Deus sobre os eventos sobrenaturais e direciona a concepção do maravilhoso para um outro plano, privando o homem medieval de suas escolhas.

Ainda observando o assunto por uma perspectiva de temporalidade diacrônica, no século XIX, o fantástico ganha força com as narrativas de Hoffman, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Théophile Gautier entre outros. Nessa trajetória, o fantástico, o maravilhoso e o estranho se apresentam de forma quase equivalente nas narrativas ficcionais, a ponto de causar uma indefinição das obras literárias compostas nesse período. Visando esclarecer tal confusão, Todorov trata dos gêneros que circundam o gênero fantástico, delimitando-os e definindo-os através de elementos que os caracterizam.

Segundo Todorov (1975, p. 30-31) “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Dentro da narrativa, as personagens e o leitor entram em um estado de dúvida perante os acontecimentos até que os fatos sejam explicados. É nesse momento que o modo fantástico deixa de operar, dando vazão para um outro gênero: maravilhoso ou estranho.

Seguindo com a conceituação proposta pelo crítico, o maravilhoso e o estranho diferem entre si por causa da explicação recebida. Se, por exemplo, na narrativa os acontecimentos “sobrenaturais” recebem uma explicação racional, esta pertence ao gênero fantástico-estranho. Entretanto, se a narrativa se apresenta como fantástica e termina por uma aceitação sobrenatural, esta pertence ao maravilhoso. Dessa forma,

29

podemos observar como a articulação entre os gêneros ocorre através do pensamento de Todorov (1975, p. 4):

		Maravilhoso (Futuro)
	O inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma explicação prévia.	
Estranho (Passado))	Fantástico (Presente))	Corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir.

hesitação

Com intuito de delimitar o maravilhoso puro (1975, p. 60-63), Todorov propõe quatro divisões para o gênero: **maravilhoso hiperbólico**, **maravilhoso exótico**, **maravilhoso instrumental**, **maravilhoso científico**. No hiperbólico, o exagero das imagens é o que permeia a narrativa, pois não há fenômenos sobrenaturais; o exótico trata-se de um sobrenatural desconhecido; instrumental são os artigos engenhosos: o tapete voador, a lâmpada mágica; por fim, o científico em que o sobrenatural é explicado de forma racional, mas a ciência moderna não reconhece essas leis. Assim, todos esses tipos, definido pelo escritor com variedades do maravilhoso justificado e imperfeito, opõe-se ao maravilhoso puro, que não pode ser explicado de nenhuma maneira.

Em relação ao gênero maravilhoso, os contos de fadas pertencem a este gênero por causa dos acontecimentos sobrenaturais que não geram espanto ou surpresa. Esse tipo de narrativa nasceu há milhares de anos com os povos celtas, que a utilizavam como parte da formação dos jovens e, ao longo dos séculos, as histórias foram ganhando fôlego e se mantendo vivas em nosso imaginário, mesmo enfrentando mudanças de cunho político, social, econômico e cultural.

Muitos contos conhecidos, originários da cultura popular, sofreram modificações para se adequarem a contextos especiais. Martins e Reis (2015, p. 144) afirmam que Perrault compilou os contos populares presentes em seu livro **Contos da Mamãe Gansa**, para satisfazer às necessidades da época em que reinava Luís XIV, o monarca absolutista, considerado como Rei Sol.

30

Vale ressaltar que os contos de fadas não eram considerados como literatura infantil, pois as narrativas tinham por finalidade instruir tanto as crianças quanto os adultos. Essa distinção passou a existir a partir do século XVIII, quando “surge uma educação especial, que as preparasse para a vida adulta”. (CUNHA apud MARTINS

E REIS, 2015, p.145).

Na ficção maravilhosa, somos direcionados a um outro mundo, onde tudo é possível. A realização do sobrenatural acontece através da magia: a Fera se metamorfoseia em príncipe; Cinderela tem a ajuda mágica de uma fada, Branca de Neve é vítima da bruxaria de sua madrasta, o príncipe vira sapo, entre outros. Porém, na maioria das vezes, o encantamento é quebrado por meio da magia benéfica que utiliza artifícios para solucionar o conflito.

Vale notar que, para Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 415), “a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação”. Os contos e os seres que os habitam retomam os mitos, por exemplo, A Bela e a Fera reconta Eros e Psique; as fadas se ligam às Parcas romanas, consideradas divindades mitológicas que personificavam o destino. A varinha de condão representa o poder das fadas que, num toque, modifica o destino de seus protegidos ou inimigos

ou como lembra Chevalier, o desejo de modificar destinos cruéis pela força da imaginação.

No conto de Cinderela, por exemplo, a fada madrinha modifica o destino da moça que está condenada injustamente a viver como criada, trabalhando para suas irmãs e sua madrasta. Porém, mesmo adicionando um pouco de magia, a narrativa está se referindo a uma situação comum na Europa rural, de conflito pelos direitos de propriedade diante da morte dos pais, e Cinderela, que não podia ser dona de sua própria casa, consegue, além de encontrar um amor, ser dona de um reino inteiro.

Com a passagem dos anos, o gênero ganhou um tom mais lúdico com as releituras dos contos de fadas no cinema e na televisão, realizando a mesma função de, por intermédio da imaginação, levar-nos ao mundo irreal onde podemos realizar desejos e modificar destinos, como indivíduos ou como coletividade.

1.3 INSÓLITO BANALIZADO

O insólito banalizado, termo utilizado pelo professor e pesquisador Flávio García, constitui um novo olhar investigativo acerca do questionamento de “como dar conta conceitualmente da ‘questão do insólito’ na narrativa ficcional sob uma

perspectiva da teoria dos gêneros?” Diante disso, um grupo de alunos e professores

da UERJ criou um curso livre de extensão universitária e mediante as discussões sobre o tema, finalizou-se o curso com a publicação do livro de ensaios: **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa (2007)**, organizado por Flávio García.

O objeto que direcionou tal questionamento foi a leitura de narrativas curtas de três autores – Murilo Rubião, cuja obra em geral pertence ao gênero conto e constitui o nosso objeto de estudo; Mário de Carvalho, português nascido em Lisboa (1944), escritor e advogado que revelou-se como ficcionista com **Contos da sétima esfera (1981)**, em seguida **Os casos do beco da sardineiras (1981)**, e **O livro grande de Tebas, Navio e Mariana (1982)**, que recebeu o Prêmio Município de Lisboa; e Xosé Luís Mendez Ferrín, galego nascido em Ourense (1938), é escritor e político considerado como um dos mais importantes e representativos da literatura galega contemporânea. Ferrín é doutor em filologia e foi presidente da Real Academia Galega (RAG). Dentre suas obras destacam-se: **Você em névoa (1957)**, **Arrobaldo do Norte (1964)**, **Antón e os inocentes (1976)**, entre outras. Nas narrativas desses autores, o insólito se apresenta enraizado e as definições de gêneros já existentes não dão conta da presença desse elemento.

Sendo assim, acreditou-se ter encontrado uma resposta para a investigação e criou-se uma nomenclatura provisória para o possível novo gênero, o insólito banalizado. Entretanto, entre análises, definição e conceito “acabou-se por concluir que a resposta encontrada era apenas circunstancial e transitória, não dando conta da totalidade dos textos que os conceitos anteriores não abarcavam”. (GARCÍA, 2007, p.14)

Característico das narrativas de cunho fantasioso, o insólito banalizado se apresenta em textos modernos, com a função de revelar os problemas que se tornaram absurdos do cotidiano. Por isso, os seres de papel – narrador, narratário e personagem participam do processo de banalização. Por exemplo, torna-se banal, e não absurdo, não conseguir falar com o gerente de uma repartição por causa de uma fila intransponível.

Considerado como um novo gênero ou subgênero literário, no insólito é o homem que protagoniza os acontecimentos – diferente de outros gêneros como o Maravilhoso, em que o fantástico se realiza através de elementos míticos. Outra marca que diferencia esta modalidade é a questão da elucidação do “caso”. No fantástico

tradicional, há a necessidade da hesitação para que o enredo se constitua e, mediante a dúvida, a personagem busca uma explicação para o acontecido. Já no insólito banalizado, os personagens da narrativa percebem o acontecimento sobrenatural, há a possibilidade de questionamento, entretanto não buscam solução ou explicação. Neste gênero, os eventos são banalizados e aceitos, pois a narrativa insólita se apropria dos absurdos da experiência vivida e do cotidiano das personagens.

De acordo com Oropeza (apud GARCÍA, 2006, p.58), o insólito é “una especie de sin sentido”, e representa um cenário incoerente em relação ao habitual ou esperado como normalidade. Há uma perturbação das ações cotidianas, as personagens são envolvidas por fenômenos absurdos, que as desestabilizam e em que, muitas vezes, a relação com o outro ser humano passa a ser quase impossível.

Um exemplo que representa essa incoerência é o conto **A fila**, do livro O convidado (1974), de Murilo Rubião. Pererico desloca-se até a cidade com o propósito de conversar com o gerente de uma fábrica sobre um assunto sigiloso e que não demoraria muito, coisa de minutos. Para a organização da empresa, o porteiro distribuíra senhas.

Entretanto, a senha recebida continha um número muito alto e, por isso, o protagonista resolveu recorrer ao porteiro, mas, sem sucesso, foi informado que havia muitas pessoas em sua frente. No dia seguinte, Pererico chegou mais cedo na ânsia de ser logo atendido e regressar para sua terra; contudo, a senha recebida trazia um número ainda mais alto que a anterior. Porém, vendo que um grande número de pessoas desistira, na esperança de ser atendido, Pererico continuou firme. Faltavam poucos minutos para o encerramento do expediente, quando Pererico, que estava prestes a ser atendido, perde a vez para um senhor de roupas antiquadas, que passa à sua frente.

Nesse instante, amplia-se o conflito na narrativa. O protagonista está descontente e desanimado e não consegue entender o porquê de tanta demora para resolver o problema. Como tentativa de solução, opta pelo apelo ao porteiro, por acreditar que sem sua ajuda seria difícil entrevistar-se com o gerente. Assim, Pererico solicita a Damião, o porteiro, que lhe consiga uma audiência especial, acreditando que, se souberem da importância do assunto poderia ser atendido; todavia, o porteiro Damião nega o pedido, informando que este era o curso natural

das coisas e que

“ninguém vem aqui por divertimento” (RUBIÃO, 2016, p.85).

33

A luta pela solução durara seis meses. Depois das idas e vindas, das brigas com Damião e da fome que o assolava, Pererico consegue conversar com o secretário, que o faz cair em outra fila igualmente grande. A figura de Damião só piorava a situação, pois não o ajudava e utilizava da ironia para tirar-lhe a paciência. Cansado da espera, Pererico começa a se afastar e passa quinze dias num parque a olhar capivaras e veados. Ao retornar, encontra a fábrica vazia. O sentimento de necessidade de realização da missão o impulsiona a enfrentar tudo e todos que cruzassem o seu caminho, porém recebe a notícia do falecimento do gerente.

Observamos no texto a burocratização da administração da fábrica e a dificuldade infundável de falar com alguém que poderia trazer solução. Por não revelar o assunto a ser tratado, Pererico não consegue finalizar a missão que lhe foi incumbida. O que inquieta o leitor é que todos os esforços do protagonista são inúteis.

Sendo assim, o insólito presente na realidade moderna se mostra através da fila interminável. Como um ciclo vicioso, a fila atinge o homem por meio da desesperança, da incredulidade, do desgosto em não conseguir seu objetivo. Assim como Pererico, as pessoas sentem-se humilhadas e vazias, carregam o mal-estar provocado pela inutilidade da busca. O leitor reconhece o seu mundo representado pela narrativa. Nele, o insólito banalizado, integra e desestabiliza o ambiente de suposta normalidade.

1.4 MURILO RUBIÃO: O MÁGICO E O (DES) ENCANTO DO MUNDO Quando pensamos em magia, nos vem à mente algum ser especial que tenha poderes para, por exemplo, solucionar os problemas que de outra forma não teriam solução, castigar os que fazem maldades, mover-se de um lugar para outro num estalar de dedos ou construir um mundo maravilhoso.

Na contramão do pensamento apresentado, Murilo Rubião cria suas narrativas pautado no elemento mágico, não com o objetivo de transformar o mundo em um espaço idealizado, mas com a intenção de ressaltar o imperfeito, o defeituoso e a diferença, provocando a reflexão. Os leitores são mergulhados em um mundo insólito que constata a dura realidade do homem moderno, o qual vive uma vida de

desilusão, de solidão e, principalmente, de angústia.

Murilo Eugênio Rubião nasceu Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas (MG), 1º de junho de 1916; filho do filólogo Eugênio Álvares Rubião e de Maria Antonieta

34

Ferreira Rubião. Ainda criança, mudou-se para Belo Horizonte para estudar. Terminou o curso primário no Grupo Escolar Afonso Pena (1928), e concluiu o curso ginasial no Colégio Arnaldo (1935), finalizando essa etapa como orador da turma.

A partir de 1938, Rubião inicia sua vida acadêmica e profissional. Torna-se aluno da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e, com um grupo de estudantes, funda a revista literária *Tentativa*. Formou-se em direito em 1942. Na área profissional, em 1939, inicia sua carreira jornalística, tornando-se redator em 1940. Além do jornalismo, Rubião foi diretor da Rádio Inconfidência e do Serviço de Radiodifusão do Estado de Minas Gerais, presidente da seção mineira da Associação Brasileira de Escritores; Oficial de gabinete do interventor federal em Minas, João Beraldo; e Chefe de gabinete do governador Juscelino Kubitschek, entre outras funções desempenhadas ao longo de sua vida como funcionário público.

Na literatura, publicou seu primeiro livro, em 1947, **O ex-mágico**. Este ganhou o prêmio Othon Lynch Bezerra de Melo, da Academia Mineira de Letras. Após seis anos, publicou o livro **A estrela vermelha** e, em 1965, lançou **Os dragões e outros contos**. Em 1966, criou o Suplemento Literário de Minas Gerais; sob seu comando, será por anos uma das melhores publicações no gênero no país. Em 1974, lançou dois livros: **O pirotécnico Zacarias**, transformou-se em um Best-seller, tornando-o Rubião conhecido do grande público. O segundo foi **O convidado**. O próximo livro foi **A casa do girassol vermelho (1978)** e, seu último livro, em 1990, foi **O homem do boné cinzento e outras histórias**. Toda a obra de Rubião pertence ao gênero conto.

Apesar da pouca visibilidade do escritor, sua obra foi traduzida e adaptada ao cinema. Em 1979, **O ex-mágico** foi traduzido nos Estados Unidos (The ex-magician and other stories). No mesmo ano, o conto **A armadilha** foi adaptado para o cinema, num curta-metragem do diretor Henrique Faulhaber. Já em 1981, o livro **O pirotécnico Zacarias** foi traduzido na Alemanha (Der Feuerwerker Zacharias); o

Professor Jorge Schwartz publicou o estudo **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**; e foi adaptado para o cinema, o conto **O pirotécnico Zacarias**, num curta-metragem de Paulo Laborne. Organizado por Jorge Schwartz, em 1982, a editora Abril lançou **Murilo Rubião – Literatura comentada**. Em 1984, **O ex-mágico** saiu em edição de bolso nos Estados Unidos. Em 1986, uma coletânea de contos de Rubião, com o título **A casa do girassol vermelho** (Dum u Cerveké Slunecnice) foi publicada na

35

Tchecoslováquia. Além do conto **O ex-mágico da Taberna Minhota** ser adaptado para o cinema, em 1987, num curta-metragem de Rafael Conde; ocorreu também a edição comemorativa do Suplemento literário de Minas Gerais acerca dos quarenta anos do lançamento de **O ex-mágico**. Em 1988, houve o lançamento, edição dupla, de **O pirotécnico Zacarias** e **A casa do girassol vermelho**. Nesse mesmo ano, obras de Murilo Rubião foram adotadas em cursos de português na França. Por fim, em 16 de setembro de 1991, Murilo Rubião faleceu, de câncer, em Belo Horizonte, aos 75 anos. No dia 21 de setembro, cinco dias depois de sua morte, foi inaugurada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, a mostra Murilo Rubião: Construtor do absurdo. Após sua morte, a obra de Rubião continuou sendo adaptada ao cinema, publicada em outros países, ou lembrada através de eventos comemorativos e lançamentos da obra completa.

Durante muitos anos, sua obra não obteve grande notoriedade. Como já mencionado, em 1947, Rubião lançou seu primeiro livro de contos intitulado **O Ex-Mágico**. A repercussão foi pequena, por isso, o próprio escritor comprou vários exemplares e distribuiu para os seus conhecidos. Somente em 1970 com a publicação do livro **O pirotécnico Zacarias**, a literatura fantástica de Rubião ganha destaque, conforme afirma Werneck (2016, p.3) que “em pouco mais de um ano, 100 mil exemplares se evaporaram nas livrarias”.

Rubião utiliza o texto ficcional para chamar a atenção de seus leitores sobre aspectos da existência e da experiência humana, sobre as pressões do meio social que marcam as identidades individuais e as conformam aos modelos, como, por exemplo, no conto **Os Dragões**, do livro **O pirotécnico Zacarias**. O processo de “humanização” transforma os pobres dragões em seres fragilizados, com costumes abominados pela moral dos homens:

Na maioria, tinham contraído moléstias desconhecidas e, em consequência, diversos vieram a falecer. Dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos. Mais bem-dotados em astúcias que os irmãos, fugiam, à noite, do casarão e iam se embriagar no botequim. O dono do bar se divertia vendo-os bêbados, nada cobrava pela bebida que lhes oferecia. A cena, com o decorrer dos meses, perdeu a graça e o botequineiro passou a negar-lhes álcool. Para satisfazer o vício, viram-se forçados a recorrer a pequenos furtos. (RUBIÃO, 2016, p. 48)

36

Nessa perspectiva, apenas o olhar da pureza, em meio ao mundo opressor, enxerga o outro de forma mais profunda. O contista o usa com sutileza em contraste com o olhar corrompido dos adultos: “Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas”. (RUBIÃO, 2016, p. 47)

A chegada dos Dragões na cidade mexe com a estrutura da comunidade e revela-nos o pensamento retrógado e preconceituoso dos habitantes. Prevalece na cidade a visão antiquada de que o indivíduo diferente ou para o qual não há explicação, pertence ao mundo sobrenatural, reacendendo a ideia medieval da necessidade de exorcismo ou purificação por parte do divino.

Neste conto, Rubião usa os personagens, dragões que não possuíam ou não lembravam de seus passados, como elementos alegóricos para se referir a uma sociedade que utilizava o discurso da moral e dos bons costumes, mas que não se comprometia com o que preconizava.

Roubo, embriaguez e desordem são algumas características provenientes do contato dos dragões com humanos. A falta de compromisso, como as fugas das aulas e a malícia também revela o comportamento humanizado dos Dragões: “desastradamente simpático e malicioso, alvoroçava-se todo à presença de saias. Por causa delas, e principalmente por uma vagabundagem inata, fugia às aulas” (RUBIÃO, 2016, p. 48-49).

A crise que se estabelece na cidade é resultado da incapacidade da educação formal ou das convenções sociais em tornar os dragões em seres civilizados ou bem sucedidos. O julgamento intolerante dos habitantes parece partir do medo, pois não sabiam de onde vieram aqueles animais, o que os colocava como estrangeiros ou estranhos, portadores de um modo de agir diferente; havia também o medo de violar

ou perturbar as leis daquele lugar. No entanto, os dragões nunca foram um problema real, como bem constataram as crianças. O problema já estava presente na sociedade através do pensamento preconceituoso e dos comportamentos intolerantes.

O autor enfatiza, através da construção ficcional, a inversão das características humanas e animais. São os homens que agem como animais e que acabam corrompendo os dragões. Estes foram segregados, excluídos e sofreram com o processo de “civilização”. Todos os comportamentos negativos dos dragões são

37

derivados de sua situação de exclusão, se devem à sua falta de “lugar” na sociedade – pois não são aceitos como são:

Convencido de que eles, apesar da aparência dócil e meiga, não passavam de enviados do demônio [...] desejando encerrar a discussão, que se avolumava sem alcançar objetivos práticos, o padre firmou uma tese: os dragões receberiam nomes na pia batismal e seriam alfabetizados. (RUBIÃO, 2016, p. 46-47)

No conto em questão, os leitores não se surpreendem com a chegada dos dragões – como seres fantásticos – na comunidade. O que se considera como estranho ou não habitual na narrativa é a mimetização dos animais aos costumes dos habitantes. A educação exerce um papel contrário, pois quanto mais os dragões eram ensinados, mais eles sentiam o desejo de infringir as leis com os roubos, a embriaguez, os vícios – representando talvez, a raiz ou natureza corrompida do ser humano.

Os demais contos são recheados de magia, de cores, de situações e imagens que tiram o leitor da dimensão lógica, como as metamorfoses de *Teleco*, *O Coelhozinho*, que se transforma em vários animais; o *Ex-Mágico da Taberna Minhota*, que realiza mágicas mirabolantes e animais como pombos, gaivotas e maritacas saem de seus bolsos; a imagem da lua saindo do corpo de Cris e a garoa de prata caindo, em *A Lua*; a policromia no céu em *O Pirotécnico Zacarias*, o aparecimento dos dragões, no conto *Os Dragões*; as mudanças de identidade de Alfredo, por não aceitar sua condição de humano; tudo isso nos faz navegar no mundo onírico, porém, somos despertados e retornamos ao nosso lugar a partir da constatação de que se trata do nosso mundo e da desesperança e ausência de solução.

Portanto, o mágico e o fantasioso se apresentam como elementos de denúncia da dura convivência do homem consigo mesmo e o seu meio. A insatisfação faz com que haja novas buscas, mudanças, porém, seguimos sob o comando dessa engrenagem social preocupada com os números da produção industrial, com o consumismo constante. Rubião declara as patologias sociais, o inconformismo, a angústia e a solidão como estados de espírito do homem moderno.

1.4.1 Modernidade: cenário e tema

O herói dos contos de Rubião vive quase sempre num ambiente citadino; é um ser desiludido, que carrega consigo a angústia de um destino sem salvação. Assim,

38

faz-nos lembrar dos protagonistas das tragédias gregas. Enquanto nestas o destino do herói era comandado pelos deuses, nos contos do escritor mineiro, o homem não consegue conduzir sua caminhada. Ele é destinado a conviver consigo mesmo e com um destino impossível:

De social e biológico, ele parece se tornar em uma condenação, e esta já não é uma condenação religiosa, porque na religião há sempre a possibilidade da interferência divina a favor dos que penam. Agora o mundo é apenas humano. Os demônios são o homem. Não há mais nada que o homem. A natureza é humana. Agora é o homem perante o homem. (BASTOS, 2006, p. 11)

Há um certo fatalismo ou pessimismo nos contos em relação ao destino dos personagens. Todos estão condenados ao fracasso da busca: Alfredo, um homem que deixa sua terra natal em busca da felicidade e, para isso, se metamorfoseia em porco, verbo e até em dromedário; Bárbara, a mulher dos desejos absurdos, quer ser dona do oceano, da lua, de um navio; o Ex-mágico, ser desiludido, procura no serviço público o caminho da morte certa; Teleco, o coelhinho com poderes mágicos e o propósito de ser humano e mais tantos outros personagens não têm chance de realizar os seus desejos, fracassam sempre, obtendo apenas o insucesso.

Assim como Baudelaire fez em seu tempo, Rubião capta a transformação das coisas em seu tempo e as lança em seus textos. Como um flâneur, segue observando as mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais e envolve-se nessa modificação. A flânerie é um ato imaginário, parte da observação e da reflexão sobre os objetos que compõem a cidade. A partir da elucubração surgem

diversas

sensações das imagens visualizadas, como explicita Ferrara (apud KIRCHOF, 2007, p. 45):

Se a imagem urbana era, sobretudo, visual e icônica, o imaginário é polissensorial e resgata índices, marcas, signos para, com esses fragmentos, produzir uma constelação, uma unidade que atua como metáfora da cidade: a solidão que se concretiza na multidão, o flâneur, a prostituta, o burguês, a velocidade são metáforas da modernidade e temas constantes do imaginário urbano.

Assim, a imagem da cidade surge como palco das transformações modernas e das complexidades que delas derivam. O entendimento parece ser o mesmo de Carlos Drummond de Andrade em *Edifício Esplendor*, do livro **Reunião (1969)**, poema que, ao lado dos grandes edifícios que simbolizam o progresso, a beleza e a inovação, expõe o lado cruel e conflituoso da modernidade e também da solidão e a

39

desumanização daqueles que se tornam meros “moradores”. Assim, o poeta apresenta o edifício como símbolo da modernidade que beneficia e faz sofrer o homem moderno.

[...] No cimento, nem traço
Da pena dos homens.
As famílias se fecham
Em células estanques

O elevador sem ternura
Expele, absorve
Num ranger monótono
Substância humana. [...]

(ANDRADE, 1969, p. 64)

Em **O bloqueio**, conto inserido no livro **O convidado (1974)**, Gérion se muda para um edifício na tentativa de se livrar da esposa, mas o barulho da máquina não lhe permite encontrar a paz que tanto almejava. “o barulho era intenso. Vinha dos pavimentos superiores e assemelhava-se aos produzidos pela raspadeira de assoalho” (RUBIÃO, 2016, p. 151).

Na narrativa, a máquina é a personagem que desestabiliza o sono de Gérion, ao ganhar vida e assumir o papel desestabilizador da esposa, num processo de destruição do edifício e do bem-estar do homem. Dessa forma, ele se sente preso no

dilema entre escolher voltar para casa e conviver com a esposa que o chama de parasita e incapaz, ou ficar no apartamento, distante da filha, sem vizinhos e com a companhia irritante do barulho da máquina que não cessa.

O personagem escolhe ficar no apartamento e tenta encontrar a máquina, porém, encontra apenas o pó do cimento é deixado nos cantos. Ao perceber que “oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás” (RUBIÃO, 2016, p. 155). Assim, não existe a possibilidade da volta. Não há a alternativa de sair do apartamento e de voltar para a família. Gérion está preso entre as paredes que restaram. Bloqueado de sua liberdade, a solidão e o sentimento de angústia o acompanha.

A máquina e o edifício são dois elementos que simbolizam o desenvolvimento das grandes cidades modernas. A primeira com a rapidez e a qualidade na produção em massa, dando às fábricas um potencial lucrativo. Já o segundo marca a ruptura com o modelo antigo de arquitetura, e concretiza a fragmentação dos indivíduos.

40

Ambos representam a propagação dos efeitos da modernização. A multidão, a aglomeração de pessoas, a velocidade das coisas, a solidão, a angústia, os desencontros, a burocracia são fantasmas que assolam o cotidiano dos seres modernos. Para Berman (1986, p. 17):

o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.

Rubião também trata desses temas, explorando em seus textos a temática do mal-estar, da solidão, dos desencontros amorosos, da falta de afeto, usando os recursos da literatura fantástica moderna. A presença do insólito e do absurdo é marcante em sua obra; a hesitação e ambiguidade citadas por Todorov como elementos de composição do fantástico não são mais tão exploradas no fantástico moderno, que focaliza a crueza do real.

O fantástico que impregna as histórias serve de artifício ficcional para chamar a atenção sobre a crua realidade do homem na Terra. Ao contrário dos modelos canônicos do século XIX, em que prevalece a hesitação do narrador, do personagem e até do leitor, o sobrenatural moderno nunca postula um enigma a ser decifrado, uma intriga que vise a desvendar o inexplicável ou uma explicação racional para a intrusão do irracional. (SCHWARTZ, apud MARTINS, 2006, p.58)

Sendo assim, através da realidade captada pelo escritor e construída textualmente por ações e seres sobrenaturais, compõe-se o universo insólito, mágico, da literatura fantástica moderna. Nela não há a pretensão de desvendar os mistérios, mas de pensar sobre aspectos complexos da realidade através da proposta metafórica. Os contos de Murilo Rubião servem-nos como fonte para ampliar a nossa visão em relação ao mundo moderno e quase irreal em que vivemos.

41

2. MURILO RUBIÃO: UM ESCRITOR FANTÁSTICO

Com o lançamento do livro **O pirotécnico Zacarias (1974)**, Rubião ganha espaço na literatura brasileira, apresentando um novo tipo de produção literária, através de um olhar que se debruça sobre o real, a partir do elemento insólito, com a finalidade de explorar, entre outras temáticas, as relações afetivas fragmentadas - familiares e amorosas - a solidão, a burocratização e a desesperança, elegendo como cenário principal para o desenrolar de seus enredos, o cotidiano urbano. Distante de uma narrativa panfletária¹, a obra de Rubião não se liga diretamente à proposta do engajamento identitário e da luta a favor das minorias, a exemplo da literatura que traz a exposição da imagem do sertanejo, do retirante, da realidade dura da seca, da fome, do trabalho nas lavouras de cacau e das seringueiras. Todavia, sua obra se torna engajada de um modo diferente ao tratar da condição humana em suas complexidades, independente da época, da classe social ou religiosidade. Rubião traz ao leitor situações extremas ou aparentemente simples, em que se pode encontrar temas como a perda, a dor, a morte, a solidão, os relacionamentos amorosos impossíveis ou os afetos familiares esvaziados através de uma proposta metafórica que parte da imaginação, da criação de imagens e situações pautados numa simbolização do humano, que algumas vezes toca o sobrenatural. Isso parece ter alimentado a distância entre Rubião e a literatura produzida no cenário brasileiro da mesma época, voltada para outra abordagem do real.

Assim, em seus textos, Rubião pincela a rotina com a fantasia, e nos faz seguir, leitores e personagens, por um caminho dual: ora cremos numa realidade do enredo, ora entendemos como imaginação, e, dessa forma, o autor mineiro vai orquestrando os acontecimentos, sem criar fronteira entre as duas instâncias. Sua

leitura da condição humana em seus conflitos e emoções está desenhada metaforicamente nas situações que aborda. Podemos perceber esse entrelaçar nos contos **Ofélia, meu cachimbo e o mar**, **A noiva da casa azul** e **A flor de vidro**. Analisaremos aqui alguns dos principais modos de construção do fantástico que faz o autor mineiro.

Na narrativa **Ofélia, meu cachimbo e o mar (1947)**, Rubião deixa claro o gosto do personagem em conversar com Ofélia após o jantar. Suas histórias sobre o mar e

¹ A literatura panfletária é uma narrativa que possui sua tese explícita, ou seja, fica claro o posicionamento dos seres ficcionais ou do próprio autor sobre determinado tema. O tom panfletário de uma obra direciona o escritor a levantar uma bandeira, trazer à tona representações da realidade, que precisam ser discutidos. Dessa forma, a literatura panfletaria não mascara suas intenções.

o seu amor por ele nos levam a crer que o contexto naval é a base da vida do protagonista e de seus familiares. As crônicas marítimas relatadas nos direcionam a um mundo nostálgico.

Depois de jantar, a personagem se desloca para a varanda, com seu cachimbo e com sua companheira para olhar o mar enegrecido. Ao contemplar o horizonte, começa a narrar “episódios da crônica de minha família ou do mar” (RUBIÃO, 2016, p. 36). As cenas se desenrolam, sem o menor interesse de Ofélia, que gosta de histórias de caçadores, ao invés de ouvir as narrativas sobre o mar.

Sem levar em conta os interesses de Ofélia, a personagem lamenta por não compartilhar do mesmo gosto da companheira e comenta, empolgado com as histórias, que em suas veias “corre o melhor sangue de uma geração de valentes marujos” (RUBIÃO, 2016, p.37). Todavia, no relato familiar, apenas o bisavô tem relação com o mar, porém nada digno de orgulho. Era capitão de um navio negreiro, transportava negros escravizados.

Além disso, Rubião ironiza a figura do marinheiro, pois, quando criança, o protagonista brinca com barcos de papel em uma banheira; já o seu avô contentava-se em produzir barcos de madeira e colecionar estampas de navio, sua própria relação com a água era detestável, porque tinha horror a qualquer espécie de água; e seu pai, ironicamente, morreu por um elemento pertencente ao mar: uma espinha de peixe na garganta. Ademais, a epígrafe de abertura do conto parece anunciar essa inversão irônica, já que traz a figura de um dragão que zomba do mar: “Este

mar amplo, largo de braços, nele sulcam as naus, o dragão que formaste para zombar no mar (Salmos, CIII, 25 e 26)”. Esse animal imaginário equivale ao monstro Leviatã, que aparece no texto bíblico, representante das forças do mal e da desordem.

Apesar da família habitar um vilarejo em Minas, distante do litoral, mesmo assim o amor pela navegação nascera e nunca morreria. Na sequência, através da mudança do protagonista para o litoral, a narrativa vai ganhando um novo rumo: em busca do mar, não encontra nenhum destino glorioso. Conheceu a desilusão, a falta de emprego, o desespero e a fome. Logo que chegou ao porto, fraturou um dos pés e não pode trabalhar. Seu consolo era andar pela praia, falar com os pescadores e imaginar. Impossibilitado para o trabalho, chegou a passar fome por pouco tempo, mas felizmente encontra Alzira, mulher de grande fortuna. Ele se sente atraído por ela e a pede em casamento por causa do odor de lagostas que ela exalava. O casamento durou pouco mais de um ano. Também, ironicamente, a mulher morre intoxicada por

43

umas sardinhas que havia comido no jantar. O elemento marítimo, mais uma vez, traz o infortúnio.

Desde então, vivia com a companhia de Ofélia, o cachimbo e a lembrança do mar. Esses três elementos permitem a fuga da realidade e o transportam para um outro mundo, o do sonho. Nesse novo lugar, o protagonista realiza o seu desejo através das histórias. Nesse momento de devaneio, longe de suas preocupações e medos, ele se entrega a novas sensações e experiências.

O devaneio, que sustenta a arquitetura do conto, representa o lance da aventura e realiza, imaginariamente, um desejo de novas sensações, bloqueado, ao que parece, pelos hábitos sedentários do narrador e por sua origem enclausurada: “um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira”. Oposto à serra, o mar abre vasto espaço dos sonhos e do amor: “o meu amor pelas mulheres veio do mar”, diz o narrador, desperto para as vozes e as promessas das águas. Mas “os sonhos, sonhos são”. (ARRIGUCCI, 1987, p.148)

Como leitores do conto, viajamos na narrativa com o relato sobre a embarcação de José Henrique Ruivães, um capitão de navio negreiro, bisavô do nosso narrador comandante e vivenciamos a bravura e audácia do capitão ao enfrentar uma tempestade. Porém, somos despertados por um latido e conectados com a realidade.

Um dos fatores insólitos no conto é a surpresa de saber que Ofélia não é uma mulher, mas uma cadela que desaprova as histórias do narrador. É ela quem o desperta de seus “devaneios inofensivos” (RUBIÃO, 2016, p.40) e o reconecta com existência do vilarejo, provando a ligação onírica entre o personagem e o mar.

O sonho cultivado pelo personagem o liberta da sua realidade. O mar simboliza o escape, a possibilidade de ultrapassar os limites físicos. Nele, habitam as mais diversas imaginações, como ocorre na própria epígrafe do texto, em que o dragão, ser que permeava o imaginário de comunidades primitivas, é retratado como um ser que zomba ou brinca no mar. Para Hildebrandt (apud FREUD, 1996, p.18),

o sonho é algo isolado da realidade experimentada na vida de vigília, algo, como se poderia dizer, como uma existência hermeticamente fechada e toda própria, e separada da vida real por um abismo intransponível. Ele nos liberta da realidade, extingue nossa lembrança normal dela, e nos situa em outro mundo e numa história de vida inteiramente diversa, que, em essência, nada tem a ver com nossa história”

Percebemos que o herói da narrativa é reintroduzido na realidade através dos latidos da cadela. Mesmo havendo essa possibilidade de fuga, de libertação provisória, a personagem está condenada a viver com a desilusão de não ter sido um

44

marinheiro. Esse movimento cíclico de eterno retorno ao ponto de partida, – que no conto se materializa no fato da personagem viver no vilarejo – é um elemento presente na obra do escritor mineiro. O mineiro que olha para as montanhas como se olhasse para o mar, também é tema literário conhecido²; as montanhas são o único mar possível e as lembranças marinhas precisam ser fabricadas para existir. A vida prende o personagem ao seu destino sem grandeza e sem mar.

Já no conto **A noiva da casa azul (1947)**, Murilo Rubião nos apresenta uma triste história de amor. Movido pela raiva incontrolável e que levava os viajantes do trem em que estava a pensarem que se tratava de um neurastênico ou débil mental – o personagem segue para a cidadezinha de Juparassu após receber uma carta de sua namorada, informando “que na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo”. (RUBIÃO, 2016, p. 179)

Irritado, o narrador-personagem desloca-se para encontrar Dalila, sua namorada, pois a carta mexera com seus nervos. Durante a viagem, ao mirar a paisagem, verifica que se aproxima da estação e é envolvido por uma nostalgia que faz

desaparecer toda a raiva que o consumia. Embalado pela imaginação, o personagem é conduzido a outro tempo – nesse momento, relembra as imagens dos sítios que “representavam a melhor parte de minha infância”. (RUBIÃO, 2016, p. 180)

A cidade de Juparassu é palco do desenrolar da narrativa. É nela que nasce o amor do narrador por Dalila, apesar de não gostar da moça na infância. E esta é a cidade em que vai reencontrar sua amada. Entretanto, há uma estranheza causada pela pergunta do chefe do trem, sobre o desembarque na cidade. Confuso e curioso, o chefe não entendia como alguém escolheria aquele lugar para uma visita.

A esperança do narrador nos leva a torcer por seu encontro com Dalila, embora ela tenha confessado que dançou com o ex-noivo, criando uma suspeita de que houve uma traição. A curiosidade expressa pelo chefe também é nossa, pois além de conhecermos Juparassu, queremos que o desejo do personagem se concretize:

² Em **Prece de mineiro no Rio (1959)**, de Carlos Drummond de Andrade, o eu-lírico revela se um mineiro que está localizado no Rio de Janeiro e pede para que o Espírito de Minas o visite como um raio ordenador. Na oração do poeta, as duas cidades são tipicamente caracterizadas: Minas apresenta suas montanhas e a tranquilidade contrastando com o mar e a movimentação da Cidade Maravilhosa.

Evocando a presença de Minas, rememorando as lembranças da Terra natal, preservando suas características identitárias; o eu-lírico, longe do lugar idealizado, sente-se incompleto e requer que, por meio da carta marítima, seja conduzido, através do mar, a Minas, buscando a plenitude nas montanhas do interior.

45

aguardava o momento em que eu o apertaria nos braços a namorada.

Cerrei as pálpebras para fruir intensamente a vontade de beijá-la, abraçá-la. Nada falaria da suspeita, da minha raiva. Apenas diria:

– Vim de surpresa para ficarmos noivos. (RUBIÃO, 2016, p. 180)

Provavelmente a título de provocar o leitor, Rubião escolhe o nome Dalila sugerindo a dúvida. Dalila é um nome de origem hebraica e significa “doce”, “dócil”, “delicada”, “frágil”. Paradoxalmente, associamos o nome à traição ou a mulheres infiéis. Isso ocorre por causa da narrativa bíblica sobre Sansão e Dalila. Ele foi um dos juízes do povo de Israel e possuía uma enorme força física, ligada ao seu longo cabelo. Antes de ser gerado, Sansão já tinha sido consagrado ao Senhor como defensor de sua gente contra os filisteus. Dalila foi uma filisteia, inimiga do povo israelita, que se casou com Sansão e o convenceu a contar-lhe o segredo de sua força. Ao descobrir, ela corta o cabelo do esposo e o entrega aos filisteus.

Assim como na narrativa bíblica, o amor entre Dalila e o protagonista era proibido por uma razão moral. Os pais da moça eram vizinhos/inimigos da família do personagem; eles se odiavam por causa de “questões de divisas dos terrenos e pequenos casos de animais que rompiam tapumes, para que maior fosse o ódio dos dois vizinhos”. (RUBIÃO, 2016, p. 181). Ademais, a epígrafe do conto, extraída do livro de Cântico dos Cânticos, revela o chamado que o amado faz à amada, pois o inverno já passou, e as flores despontam nos campos. É tempo do amor florescer. No texto bíblico, assim como no conto, a busca pela amada é o tema central. Contudo, na narrativa de Rubião, essa procura é inútil e sem sucesso.

A ativação da memória afetiva do personagem se apresenta aos leitores através de momentos da infância. É por ela que descobrimos algumas características da moça – “tinha o rosto sardento e era uma garota implicante, rusguenta”. (RUBIÃO, 2016, p. 181). O tempo na narrativa divide-se entre o passado e o presente. O passado é ativado pela memória, recordando o tempo vivido em Juparassu, das visitas entre as famílias e do beijo em Dalila – “Nunca Juparassu foi apareceu tão linda e nunca as suas serras foram tão azuis”. (RUBIÃO, 2016, p. 181). Porém o presente nada tem a ver com as imagens imaginadas.

Ao chegar na estação, diante de suas perguntas estranhas, o agente informa o que as casas de campo estão em ruínas e que não há cavalos no lugar. Atônito com as respostas, que negam suas lembranças de casas bonitas e cavalos para alugar, há um choque de realidade que perturba a personagem. De acordo com Boranelli

46

(2008, p. 68) “este entrelaçamento temporal, passado + presente, não perturba apenas ao protagonista, mas também ao leitor que se depara com informações aparentemente absurdas fora do real”. A conversa entre os homens confirma, mais uma vez, uma possível loucura do personagem, pois a todo momento, ele mesmo se coloca como suspeito de uma doença mental. Assim, ele mente para o agente da estação, encobrindo sua confusão, “dizendo que há muitos anos não vinha àquelas paragens”. (RUBIÃO, 2016, p.182), o que nos leva a crer que ele sabia do que havia acontecido com a pequena cidade. As pistas do texto indicam um estado alterado do personagem: “sem saber se estavam diante de um neurastênico ou débil mental”, e “arrancou-me bruscamente do meu devaneio”. Essas passagens levam o leitor a desconfiar do seu relato.

Em seu devaneio, o protagonista visualiza sua casa “com as paredes caiadas de branco, as janelas ovais” (RUBIÃO, 2016, p, 180). Entretanto, ao reencontrar sua casa, a personagem não aceita aquela realidade, impossível de ser negada. Da casa sobrou somente a metade do telhado caído, paredes arruinadas e o mato. A casa, conforme seu devaneio, já não mais existe.

A conversa com um colono revela para o leitor o que houve na cidade. Uma epidemia de febre amarela a devastou. Os que sobreviveram nunca mais voltaram aquele lugar, nem conseguiram vender as propriedades. “Acrescentou ainda que o rapaz daquela casa fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistia à doença”. (RUBIÃO, 2016, p.183). Ao perguntar por Dalila, descobrimos que ela morreu.

Logo, temos a confirmação de que a personagem sofre de algum transtorno. Não sabemos quando foi enviada a carta, por isso acreditamos que o protagonista poderia encontrar Dalila. Todavia, mediante o recurso da loucura, Rubião direciona a personagem para um reencontro com o seu passado, ao visitar sua antiga cidade, e ativa as suas lembranças da juventude. Porém, num momento de lucidez, percebe que toda fantasia não passa de ruínas, e que sua amada só se faz presente em seus devaneios. Além disso, a frustração do desejo é vista como uma traição, não pela moça, mas pela vida. A doença havia vencido o amor e a esperança. Esta esperança ou desejo, nutrido pela personagem, é destruída com a informação sobre a morte da amada. “O amor em **A noiva da casa azul** é ruína” (BASTOS, 2006, p.11)

47

O herói da narrativa é impossibilitado de realizar seu desejo. A epidemia de febre amarela interrompe o amor do casal, e a presença da amada se concretiza apenas como sonho e lembrança entre as ruínas da casa azul.

Descolorida e quieta a Casa Azul está na minha frente. Caminho por entre os seus destroços. A escadinha de tijolos semidestruída. Aqui nos beijamos. Beijamo-nos no alpendre, cheio de trepadeiras, cadeiras de balanço, onde, por longas horas ficávamos assentados. (RUBIÃO, 2016, p.184)

Para Bachelard (1978, p.197) “as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas”. Na conversa que o narrador tem com o colono, em que pergunta sobre a sua própria casa, também em ruínas – e sobre a moça da casa azul, podemos perceber que ambos, ele e Dalila, são apenas memórias para o povo do lugar.

O passado se presentifica entre os destroços. As imagens trazidas pela Casa Azul retomam o passado, as ruínas marcam o presente. A presença fantasmagórica de Dalila é a ligação entre os dois tempos. Assim, a personagem “vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”. (BACHELARD, 1978, p.200)

Ao protagonista não é permitido encontrar a amada, demonstrando uma das marcas principais da narrativa de Rubião: a impossibilidade do amor e da realização dos desejos, que apenas se realizam no insólito do sonho, da lembrança ou da loucura. Sob essa condição, o protagonista vive o desencontro:

subo a custo os degraus apodrecidos da escada de madeira. Chego ao quarto dela: teias de aranha. Vazio, vazio, meu Deus! Grito: Dalila, Dalila! Nada [...] Desço. Grito mais: Dalila, Dalila! Grito desesperado: Dalila, minha querida! O silêncio, um silêncio brutal responde ao meu apelo. Volto ao quarto dela: parece que Dalila está lá e não a vejo. (RUBIÃO, 2016, p.184)

Assim, a temática da temporalidade difusa e do amor impossibilitado também é abordada no conto **A flor de Vidro (1965)** em que há um retorno temporal de 12 anos. O protagonista Eronildes, homem de posses, morava num casarão e esperava pela chegada da sua querida Marialice. “Acompanhava o trem de ferro que ele via passar, todas as tardes, da sede da fazenda. A máquina soltava fagulhas e o apito gritava: Marialice, Marialice, Marialice. A última nota era angustiante” (RUBIÃO, 2016, p.42)

48

A narrativa tem início com a seguinte afirmativa: “Da flor de vidro restava somente uma reminiscência amarga. Mas havia a saudade de Marialice (RUBIÃO, 2016, p. 42). O narrador nos apresenta um fragmento da convivência do casal que ficou conservado na memória: um passado feliz vivido ao lado da amada, mas também do sofrimento causado pela ausência de Marialice. A saudade nutria pelo namorado conserva o amor que sobrevive com o passar do tempo.

A flor de vidro que dá nome ao conto refere-se a uma flor azul que o personagem traz para sua amada do fundo da mata, em um dos passeios juntos. Para Novalis (apud CHEVARLLIE & GHEERBRANT, DATA, p. 437), “a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do **estado edênico**”. Dessa forma, a representação do amor entre Eronides e Marialice, primeiramente,

se revela perfeito, vindo do paraíso, emanando paz e harmonia, figurado ora pela cor verde, ora pela cinza: “[...] Mas havia saudade de Marialice, cujos movimentos se insinuavam pelos campos – às vezes verdes, também cinzentos”. (RUBIÃO, 2016, p.42)

A cor verde referindo-se à flor, traz a simbologia de desabrochar, o despertar da vida, também significando a cor da esperança. Entretanto, a cor cinza pode representar tristeza, dor e sofrimento, a exemplo da cultura hebraica. Assim, percebemos que a história do casal se divide, pois, com a partida de Marialice, uma separação se impõe.

A esperança alimentada pelo protagonista é renovada com a chegada do trem, que lhe permite sonhar com a realização do desejo. O enredo se desenvolve entre realidade – a ausência da namorada – e devaneio – sentir a presença da mulher personificada nos objetos: “passa a enxergar o sorriso de sua namorada “na face tosca das mulheres dos colonos, escorria pelo verniz dos moveis, desprendia-se das paredes alvas do casarão”. (RUBIÃO, 2016, p.42)

A primeira imersão da personagem no campo da ilusão acontece quando o barulho do trem é comparado com o chamamento do nome Marialice. Contudo, esse momento de deleite é interrompido por Rosária, a empregada, que desperta o patrão com um grito, deixando-o confuso, mas confiante de que ela chegará. Logo após, Eronides é envolvido por uma nova realidade – o delírio, ou sonho de encontrar sua amada. Mergulhado numa realidade interior, Eronides transita entre consciência e ilusão, pois sabe da sua aparência atual: “colocou uma venda negra na vista inutilizada

49

e passou a navalha no resto do cabelo que lhe rodeava a cabeça”. (RUBIÃO, 2016, p.43)

O desejo de retorno da namorada e o delírio de Eronides, o contagia com uma alegria desvairada. Em sua imaginação, a possibilidade de regresso de sua amada é real, por isso ele se arruma e se direciona à estação: “correu entre aleias de eucalipto, atingindo a várzea. Marialice saltou rápida do vagão e abraçou-o demoradamente” (RUBIÃO, 2016, p. 43). Nessa cena reescrita pela memória, Marialice se apresenta como uma moça apaixonada, cheia de saudade e muito carinhosa: “– Oh, meu general russo! Como está lindo!”. Presentificada, ela reconhece a aparência de Eronides modificada pelo tempo. Assim, vagando pelo

limite do sonho, o protagonista concretiza seu desejo: o reencontro. Nada mais tem importância ao lado de Marialice; hesitou em falar sobre Dagô, um possível ex-parceiro da mulher, mas, num exercício mental e duvidoso, se convenceu de que não houvera outros homens, nem antes nem depois.

No conto em estudo, o personagem nega a realidade do presente e constrói um mundo à parte: em seu sonho, a venda que cobre sua vista inutilizada desaparece. Encontro e separação alternam-se como o movimento do tempo; o retorno ao passado é possibilitado pela memória, e pelo desejo de vivê-lo novamente. Os passeios pelo campo demonstram a dualidade do amor que se nutria de luta e desespero, aproximação e distanciamento.

A manhã mal despontara e o orvalho passava do capim para os seus pés. Os braços dele rodeavam os ombros da namorada e, amiúde, interrompia a caminhada para beijar-lhes os cabelos. Ao se aproximar da mata – termo de todos os passeios – o sol brilhava intenso. Largou a na orla do cerrado e penetrou no bosque. Exasperada, ela acompanhava-o com dificuldade:

– Bruto! Ó bruto! Me espera!

[...] Marialice chorava. Aos poucos acalmou-se, aceitou a flor e lhe deu um beijo rápido. Eronildes avançou para abraçá-la, mas ela escapuliu, correndo pelo campo afora.

Mais adiante tropeçou e caiu. Ele segurou-a no chão, enquanto Marialice resistia, puxando-lhe os cabelos. (RUBIÃO, 2016, p.44)

O tempo com Marialice se perdura através da imaginação de Eronides, e parece-lhe que os 12 anos não haviam passado, pois o tempo da felicidade passada continua a existir, se materializa em cada percepção ou devaneio do protagonista, fazendo-o sentir a presença de Marialice. Assim, essa materialização torna o instante único, sem passado ou futuro. Ao contemplá-la, a via “jovem e fresca. Dezoito anos

50

rondavam-lhe o corpo esbelto”. (RUBIÃO, 2016, p.44). Entretanto, como a flor de vidro, a memória e o amor de Marialice são frágeis e delicados. A flor representa o amor, a beleza, mas com a precariedade e a fragilidade do vidro.

Na temporalidade difusa, sabendo que a entrega da flor precederia a separação, Eronides se torna um atormentando pela imagem da flor de vidro. Pensando ter enxergado a flor de vidro em uma árvore, a ideia de perda da amada e possivelmente do fim de seu devaneio, deixa-o inseguro, por isso “comprimia Marialice nos braços” (RUBIÃO, 2016, p.45). Com a cena de um tremendo aguaceiro, Rubião finaliza o encontro dos apaixonados.

Com o fim das férias, Eronides levou-a à estação, e com o movimento do trem que levava embora Marialice, a flor de vidro se revela imediatamente, confirmando a impossibilidade do casal de permanecerem juntos. O lenço branco, sacudido pela janela, em despedida, é a representação da separação e do destino solitário de Eronides. “Quando o trem se pôs em movimento, a presença da flor de vidro revelou-se imediatamente. Os seus olhos se turvaram e um apelo rouco desprende-se dos seus lábios. Na volta, um galho cegou-lhe a vista”. (RUBIÃO, 2016, p.45). Neste instante, o personagem recebe mais uma marca da dualidade. O olho cegado não mais enxerga o mundo concreto, mas se volta para dentro, para preservar e contemplar a sua convivência com sua amada, o seu passado feliz; enquanto o olho normal, sem “defeito”, voltado para a sua realidade, lhe proporciona enxergar o presente duro, condenado a viver na solidão.

Há nos contos de Rubião, de modo geral, a presença de uma tragicidade, como um caminho predestinado no qual toda tentativa de mudança, de fuga, não se realiza. Dessa forma, em muitas narrativas, não há salvação possível e seus personagens estão submetidos a conviver com a fatalidade ou o destino. Dessa forma, não só Rubião, mas escritores modernos, com o auxílio da literatura, exploram a questão existencial, o absurdo da vida humana, mediante a inserção do homem no ambiente social, salientando a dificuldade de encontrar-se no coletivo. Sob esse viés, lembramos que o homem moderno, conforme Lukacs (2000), vive um tempo de transitoriedade e de um relativismo intenso; a experiência do mundo se desdobra e se parte em fragmentos múltiplos. Este homem está fadado à eterna procura, um ciclo contínuo, que pode ser representado pela imagem do Uroboro: serpente cósmica que morde sua própria cauda (SCHWARTZ, 1981, p.17) – uma condenação, uma movimentação inútil que o traz novamente ao ponto de partida.

51

Podemos notar esse movimento circular também no conto **Alfredo (1947)**. A personagem que dá nome ao conto vive em busca do sentido da vida, da esperança de se encaixar em uma comunidade, de apenas ser feliz. Entretanto, apesar de todo esforço, ele é condenado à busca de algo que nunca encontrará, e para marcar essa busca inútil, Rubião finaliza a narrativa com a mesma frase do início, também indício da imagem do Uroboro: “cansado eu vim, cansado volto”. (RUBIÃO, 2016, p.105)

A narrativa se inicia com uma briga conjugal entre Joaquim e sua esposa Joaquina por causa do perigo iminente de uma fera descer ao vale. Joaquim

Boaventura é o personagem narrador do conto e irmão de Alfredo. Joaquina, assim como a maioria dos moradores do povoado, estava preocupada com os estranhos sons que vinham da serra. Entretanto, seu marido não acreditava em suas superstições, ignorando a ideia da existência de um lobisomem no povoado.

No conto, com o passar dos dias, o som emitido pela fera ficava cada vez mais nítido, e Joaquina não se conformava com o ceticismo do marido. Entretanto, apesar de Joaquim não expressar nenhuma consideração pela situação; ficava quieto e reflexivo e tentava desvendar a origem do ruído: “neles vinha uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas”. (RUBIÃO, 2016, p.106)

Em busca de respostas para o mistério, Joaquim inicia a excursão logo ao amanhecer. À tarde, encontra o suposto animal e sem nenhum espanto, fica comovido, “sentindo a ternura que emanava dos seus olhos infantis”. (RUBIÃO, 2016, p.106). A fera que amedrontava a comunidade nada tinha de perigoso ou violento. Rompendo com a concepção tradicional sobre os homens transformados em lobos, a fera não parecia perigosa, mas suscitava um sentimento de piedade.

Depois de várias perguntas sem obter êxito, Joaquim perde a paciência e trata a fera grosseiramente. Pergunta-lhe o que faz na montanha. Como resposta, num tom cansado, esta pronuncia, sem tirar o chapéu, fato que o denuncia como pessoa e não animal: “bebo água”. Apenas essa informação foi suficiente para a personagem perceber que não se tratava de uma fera, mas sim do seu irmão Alfredo “que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera”. (RUBIÃO, 2016, p.107)

Após o encontro dos irmãos, Joaquim decide levar Alfredo para sua casa. Joaquina esperava-os no portão e com o tom de reprovação, diz que não quer que a fera seja recebida em sua casa. Novamente surge um conflito entre o casal, e a mulher insulta o recém-chegado. Nesse momento, Joaquim defende o irmão.

52

Joaquina nos aguardava no portão. Sem trocarmos sequer uma palavra, afastei-a com o braço. Contudo, ela voltou ao mesmo lugar.

Deu-me um empurrão e disse não consentir em hospedar em nossa casa semelhante animal.

– Animal é a vó. Este é o meu irmão Alfredo. Não admito que o insulte assim.

– Já que não admite, sumam daqui os dois! (RUBIÃO, 2016, p.107)

Durante a discussão do casal, Alfredo faz uma observação estranha e fora de

hora: “- muito interessante. Esta mulher tem dois olhos: um verde e outro azul” (RUBIÃO, 2016, p.107). Alfredo, participante do reino animal, percebe que Joaquina possui uma anomalia muito rara em seres humanos, mas muito comum em mamíferos, a exemplo de cães e gatos. A heterocromia animaliza a personagem, levando-nos a refletir sobre quem é a fera: o homem transformado em animal que busca encontrar a felicidade ou a mulher com característica animalesca que não aceita o seu cunhado e promete terminar o casamento, caso o seu esposo acolha o irmão?

Irritada com a observação do cunhado, Joaquina humilha-o com um tapa no rosto. Na tentativa de proteger o irmão, Joaquim enfrenta a esposa como uma fera incontrolável. Por esta razão: “tive ímpetos de espancar minha mulher, mas meu irmão se pôs a caminhar vagorosamente, arrastando-me pela corda que eu segurava nas mãos”. (RUBIÃO, 2016, p.108). Nesse momento, os dois trocam de posição, cada um numa ponta da corda, como duplos. Alfredo é quem acalma Joaquim, que se comporta como fera.

Joaquim, como Alfredo, também seguira procurando tranquilidade e felicidade, porém, fixa-se em uma comunidade rodeada de montanhas e casara-se com Joaquina. Joaquim interrompe sua jornada, pois entende que não era o lugar que o tornava infeliz, mas a infelicidade era uma condição presente no seu interior. Portanto,

quando as personagens de Rubião tomam consciência de sua condição acabam se desarticulando do mundo e da busca:

O herói muriliano nunca poderá ser imaginado como um “Sísifo feliz” – ele se mostra duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez. Esta é, ao contrário, o meio pelo qual a personagem se desarticula, irrecuperavelmente, do seu contexto. (SCHWARTZ, 1981, p.23).

Alfredo fora longe na sua fuga, à procura de isolamento e de escapar dos homens. De início acreditou que a solução seria transformar-se em porco, mas a

impossibilidade da convivência e a perda do sossego, levou-o a imaginar que fundindo-se entre as nuvens é que resolveria o problema. O que ele resolveria sendo nuvem? Adiante, decidiu metamorfosear-se no verbo resolver. “Entretanto, o verbo resolver é, obviamente, a solução dos problemas, o remédio de todos os males”.

(RUBIÃO, 2016, p.109). Diante dessa condição, não obteve descanso por conta de tantos pedidos de resolução de brigas e novamente transformou-se, desta vez em dromedário, achando que beber água seria um ofício menos desgastante.

Quando, numa tentativa suprema de vencer os problemas da convivência humana, Alfredo se transforma no próprio verbo resolver, seu ponto de origem é o porco, um animal considerado baixo, por viver na lama: o “porco se fez verbo. Um pequenino verbo, inconjugável” (RUBIÃO, 2016, p.109), mas não obtendo descanso, desiste da função quando lhe solicitam para que resolva mais uma briga familiar. Diante de mais um conflito, sente-se incapaz de lidar mais uma vez com a questão da convivência humana. Percebemos que a transformação em verbo remete à figura de Jesus Cristo, que é o verbo feito homem, conforme a Bíblia. Assim, a própria palavra resolver é destituída de sua funcionalidade. A palavra suprema, o potencial do verbo, que traria a solução, não tem força, pois nada resolve. Os problemas inerentes ao homem, a complexidade da existência não será resolvida.

Rubião faz referência ao fato de que o homem carrega dentro de si uma fera, um duplo, uma natureza animal, capaz de machucar o próximo. No conto, quando Joaquina humilha Alfredo, Joaquim quase perde a razão e tem ímpetos de espancá-la, expondo seu lado animal. Entretanto, Alfredo, mesmo na condição de animal, não permite que Joaquim machuque a esposa e o arrasta pela corda que segurava. Joaquina também age com fera, quando irritada com a observação de Alfredo. Além disso, demonstra a insensibilidade com o seu semelhante, pois não aceita o cunhado em sua casa.

A dor sentida pelo herói da narrativa simboliza a angústia humana experimentada pela inutilidade da busca por uma coexistência pacífica. Juntos, Alfredo e Joaquim seguem em peregrinação. A fera e o homem se completam e saem sem destino e sem esperança. A crise gerada pela inadaptação com o social torna os dependentes de uma busca sem fim – tentar encontrar a paz fará parte do círculo da eterna procura e da certeza do desencontro.

Nos três contos aqui analisados, percebemos que o fantástico realizado por Murilo Rubião se fundamenta sobre situações de impedimento ou frustração,

situações de perda e de constatação da eterna busca humana. A recuperação transitória do amor ou da tranquilidade acontece apenas no ambiente do sonho, da loucura ou da lembrança.

2.1 A FUNCIONALIDADE DO INSÓLITO NA LITERATURA FANTÁSTICA A

presença do insólito nas narrativas não é algo novo. Desde as narrativas orais, esse elemento permeia os relatos dos contadores de histórias, aguçando a imaginação dos leitores, despertando-os para o sobrenatural, o desconhecido, o fantasmagórico. Seja no gênero Fantástico ou Maravilhoso, o insólito tem seu lugar de destaque como recurso modificador do enredo.

O elemento insólito instaura, na narrativa, um fenômeno inesperado, perturbador e inquietante, pois rompe com a organização da realidade extratextual, desestabilizando as personagens, utilizando como cenário o contexto sociocultural do leitor. Sendo assim, a funcionalidade do insólito na narrativa fantástica é transgredir as normas do real.

No artigo **O Estranho de 1919**, Freud (1996) apresenta duas palavras e suas definições: heimlich – o que é íntimo, familiar; e unheimlich – aquilo que é estranho, misterioso, não familiar. Dentro desse estudo, o psicanalista traz essa abordagem, mas chama a atenção pois “nem tudo o que é novo e não familiar é assustador” (FREUD, 1996, p.237)

Portanto, aquilo que é novo necessita de algo mais para transforma-se em estranho. Se o unheimlich representa o não familiar, o assustador, o insólito pode entrar nessa categoria já que sua presença, no gênero fantástico, gera um desconforto. De acordo com Roas (2014, p.34), “o unheimliche apareceria a cada vez que nos distanciamos do lugar comum da realidade, isto é, quando nos confrontamos com o impossível”.

Sendo assim, o insólito gera um conflito na percepção do real e do irreal, figurando o possível ou o impossível, desestabilizando o leitor com a nova organização do mundo narrado. Entretanto, podemos observar que o insólito nem sempre se manifesta como um elemento de desestabilização das regras. Por exemplo, no gênero Maravilhoso não ocorre uma ruptura na ideia de realidade. Nossa concepção permanece intacta, pois entendemos que o mundo narrado não tem relação com o nosso, logo, não nos assustamos com as manifestações do insólito.

Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos,

a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha; pois, como aprendemos, esse sentimento não pode despertar, a não ser que haja um conflito de julgamento quanto a saber que coisas que foram 'superadas' e são consideradas incríveis não possam, afinal de contas, ser possíveis; e esse problema é eliminado desde o início pelos postulados do mundo dos contos de fadas. (FREUD, 1996, p.264-265)

Na Idade Média, as narrativas populares voltadas para o Maravilhoso, com a participação de fadas, elfos, duendes, eram aceitas com naturalidade pelos leitores/ouvintes. O mundo Maravilhoso fazia parte do cotidiano medieval, por isso, nesse contexto, não há um estranhamento do público com o insólito: a mitologia e o folclore habitavam a cultura desse povo. Além disso, a própria noção religiosa levava o homem medieval a acreditar em eventos sobrenaturais: a existência de Deus e Demônios, a dicotomia céu e inferno, pecado e salvação ambientavam o cenário sociocultural.

Durante o século das Luzes, a visão teológica que organizava as regras sociais foi desconstruída e, através da corrente Iluminista, a razão ganha espaço: “pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas, essa é a grande proposta do século XVIII” (RODRIGUES, 1988, p.27)

Nesse novo contexto, o fantástico se desenvolve a partir da “fratura dessa racionalidade” (BESSIÈRE, apud RODRIGUES, 1988, p. 27). Racionalidade que tenta explicar o mundo e o indivíduo, mas que não dá conta da singularidade. Diante disso, a literatura fantástica, que ganha maturidade no Romantismo, utiliza como tema “as lacunas” deixada pela razão. Assim, os escritores românticos compreenderam que a razão não era o único instrumento capaz de auxiliar o homem a captar a realidade, mas também a imaginação seria um outro meio de realização.

Nesse sentido, longe de uma organização racional, surgia um mundo obscuro definido por Goethe como o demoníaco: “o demoníaco é o que não pode ser explicado nem pela inteligência, nem pela razão” (ROAS, 2014, p.50). Através dessa perspectiva, fica claro que a existência desse mundo distante do limite da razão, abre espaço para o fantástico, logo, nasce uma nova roupagem do sobrenatural, incluído

num cenário mais próximo do real para que gere conflito entre as duas entidades em uma realidade cotidiana.

Assim, a literatura fantástica serviu como um canal comunicador de temas que muitas vezes não poderiam ser expressados livremente. A literatura fantástica passou a abordar sobre temas ligados ao Eu. De acordo com Ítalo Calvino (2004, p.5), “o conto fantástico nasceu na Alemanha, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação [...]”, assim o fantástico passou a tratar dos mesmos temas da psicanálise, que sem o recurso de diabo ou vampiro, como o incesto, o pandeterminismo, o duplo, entre outros, passou a discutir.

Portanto, com a utilização do recurso do insólito, a literatura fantástica deixa de lado os temas que circulam durante a época, e com uma nova roupagem, denominada por Todorov como o fantástico moderno ou por Alazraki (1990) como neofantástico, se debruça na questão do homem e da sua existência. Sobre esse novo objetivo do fantástico, estudaremos mais a fundo no próximo tópico.

2.1.1 A verossimilhança no texto fantástico

Toda obra artística que visa explorar a realidade trabalhará a partir da mimese e da verossimilhança. Esse processo de recriação da realidade na arte foi abordado, primeiramente, por dois filósofos da Antiguidade: Platão e Aristóteles. Os dois filósofos possuíam visões distintas sobre o fazer artístico, principalmente em relação à poesia.

Platão acreditava em três planos diferentes de existência das coisas: primeiro, o mundo das essências ou das ideias, onde tudo existe em seu estado puro; segundo, o mundo das aparências, ou mundo concreto, no qual as ideias se materializam; e, por último, o plano da criação artística, a imitação do objeto idealizado. Diferente do pensamento de Platão, Aristóteles fazia uso das noções, porém não condenava a criação artística. Já a verossimilhança se realizaria a partir da junção da natureza (*physis*), com o trabalho artístico (*techne*) para gerar uma nova realidade reconhecível através da arte.

Além disso, para Platão, o filósofo era mais importante, fundamental em uma sociedade, que um poeta ou artista. Este se distanciaria de uma suposta verdade do mundo com suas fantasias, por isso, n'**A República**, não foi designado um lugar de prestígio para os poetas; nesse pensamento, o filósofo estaria mais próximo da

verdade. Entretanto, na **Poética**, de Aristóteles, este revela que a poesia é mais filosófica que a História, “pois essa fala sobre o particular, o dado empírico, e aquela reflete sobre o geral” (RODRIGUES, 1988, p.21)

Mas o que nos inquieta é entender como essas noções pensadas por Platão e Aristóteles se apresentam na Literatura Fantástica. Sabemos que qualquer literatura, apesar de representar a realidade, não deixa de ser ficção. Em **Seis passeios pelo bosque da ficção (1994)**, Umberto Eco chama a atenção para o acordo ficcional, chamado por Coleridge “suspensão da descrença”.

O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p.81)

Contudo, na narrativa fantástica apenas a existência do pacto ficcional não é suficiente, pois a verossimilhança deve ser precisa para captar a atenção do leitor para que este se sinta o mais próximo possível do seu mundo real.

Na narrativa realista, o leitor consegue se identificar com os elementos do enredo, por causa do espaço cênico do cotidiano, enquanto no fantástico “essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível” (ROAS, 2014, p.52)

Sendo assim, o escritor de narrativas fantásticas precisa situar os elementos inverossímeis em um terreno verossímil. Apesar da presença do insólito no texto, o leitor tem o mundo real como pano de fundo; por isso não se assusta e aceita a condição determinada dos personagens. De acordo com Eco (1994, p.86), que comenta acerca da obra de Abbott sobre um fato aparentemente impossível, e deduz as condições de possibilidade estabelecendo uma analogia com o que é possível no mundo real.

Assim, a partir do recurso da analogia, o escritor torna possíveis ações impossíveis de realização num plano natural. O mundo ficcional se funde no real trazendo novas possibilidades de observação e de reflexão: o fantástico proporciona um aprofundamento do real, levando seus leitores a se reconhecerem e também perceberem as mais diferentes situações humanas através das proposições e imagens da narrativa.

No ensaio **Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem (2005)**, Sartre dialoga sobre o fantástico numa perspectiva humanista. Através dessa visão, o gênero fantástico em sua evolução se livra das fadas, dos gênios e dos duendes. Com a estreia de Kafka no cenário literário,

Nasce um novo objeto fantástico: 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, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada. Nele: não em seu corpo. (SARTRE, 2005, p.138)

Dessa forma, os acontecimentos insólitos, no fantástico moderno, referem-se ao humano. Um grande exemplo é a novela **A metamorfose (1915)**, de Franz Kafka. Uma narrativa absurda e inquietante que conta a história de Gregor Samsa: “certa manhã, após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso”. (KAFKA, 2001, p.5)

Esse evento insólito de ser metamorfoseado em inseto, parte de uma situação inverossímil para o mundo natural. Apesar da transformação de Samsa, o cenário da narrativa é familiar: apresenta a casa, a família, o trabalho como caixeiro-viajante, o problema financeiro (a falência do comércio do pai), o problema de saúde da mãe, o desejo em matricular sua irmã num Conservatório. Todos esses elementos presentes na narrativa aproximam a ficção para o mundo do leitor.

Além disso, o personagem é descrito como um homem comprometido com o bem-estar familiar. Gregor Samsa é o provedor da ordem em sua casa, pois após a falência do comércio do pai, é ele quem assume toda a responsabilidade e organização financeira do lar, com o seu salário de representante de tecidos.

Que vida tranquila minha família tem!, disse para si mesmo, e com os olhos fixos no escuro do quarto, sentiu-se orgulho por ter podido oferecer aos pais e à irmã uma vida calma numa bela residência. (KAFKA, 2001, p.28)

Entretanto, por causa da sua nova condição, Gregor não poderia proporcionar a sua família aquela tranquilidade de outrora, e um conflito se instaura no lar dos Samsa. A irrupção do insólito através da metamorfose desestabiliza o mundo das personagens.

Num ato não natural e repentino a metamorfose se realiza, diferente do processo que ocorre em animais, cuja mudança se realiza por fases, obedecendo uma lógica biológica, que consiste na preparação do organismo para tal transformação.

Contudo, na narrativa, Kafka subverte a lógica natural da transformação e apresenta a metamorfose como a representação da crise do sujeito moderno. De acordo com Santana (2008, p.10), “a lógica do absurdo e do choque funciona como instrumento reflexivo e formal na construção de um discurso crítico sobre a realidade cotidiana a partir de uma realidade supostamente fantástica”.

Dessa forma, a metamorfose do homem em inseto configura a inferiorização do ser, que perde sua capacidade de realizar todas as tarefas cotidianas, vivendo excluído dentro do seu próprio lar. Enclausurado em seu quarto, Gregor passa os dias a imaginar sua vida de outrora e a como se comportar diante de sua condição.

Além disso, a sua incapacidade de comunicação com a família torna a convivência impossível. Tratado como um bicho, que a qualquer momento poderia agir violentamente, seus pais se afastaram e apenas a irmã tratava de arrumar o quarto e colocar a refeição duas vezes ao dia. Para Olgária Matos (2005, p.76), no posfácio de **A metamorfose**, afirma que “não sendo socrático nem habermasiano, o mundo em que vive o homem moderno abole qualquer diálogo. Mais que isolamento e solidão, a perda da fala exclui, a um só tempo, o passado e o futuro, o que resulta em um “presente perpetuo”.

A narrativa fantástica de **A metamorfose** simboliza o homem num estado de degradação, gerado pela solidão, rotina exaustiva de trabalho, e cerceamento da liberdade: “a regressão aponta para a desumanização da vida moderna, com sua corrida pelo lucro inflado e pela ascensão social, transformando seres sensíveis em peças de uma engrenagem, subtraindo suas almas, seus prazeres e amputando a liberdade de escolha” (SANTANA, 2008, p.11)

Sobre Kafka, Sartre afirma que é um dos mais raros e maiores escritores de nossa época. Sua concepção de humanidade e sociedade é explorada em suas obras num tom agressivo, absurdo e inquietante, pois coloca o leitor dentro de uma realidade que é sua, e aprofunda essa realidade com o uso do insólito.

A técnica que escolheu responde em sua obra a uma necessidade. Se ele nos mostra a vida humana perpetuamente amedrontada com uma transcendência impossível, é que acredita na existência dessa transcendência. Simplesmente, ela está fora de nosso alcance. Seu

“Em **A metamorfose**, o real é irracional e a racionalidade, irreal. O inverossímil é um evento natural. A razão dos acontecimentos é, em Kafka, o de serem sem razão”. (MATOS, 2005, p.79). Dessa forma, o escritor theco, em sua narrativa absurda, joga luz à realidade social de sua época que se estende até os dias atuais. Assim, podemos dizer que um dos objetivos da Literatura Fantástica é demonstrar, através das imagens insólitas, possibilidades de reflexão sobre o ser humano submetido à crise da modernidade.

2.2 O INSÓLITO ABSURDO E A INQUIETUDE DO FANTÁSTICO Em **A Educação pela Noite & Outros Ensaio**s (1989), Antônio Candido intitula a narrativa de Murilo Rubião como a ficção do insólito absurdo, destacando um novo tipo de escrita que se distanciava da produzida com o predomínio do realismo social. Entretanto, a falta de identificação com a nova proposta literária, fez com que Rubião não se destacasse logo de início. Com a popularização de Borges e o início de Cortázar, e com a divulgação do livro **Cem anos de solidão**, de Gabriel Garcia Márquez, no Brasil, a literatura fantástica de Rubião passa a ser notada através da crítica e dos leitores, por volta de 1970.

Esse elemento insólito absurdo que povoa a narrativa de Rubião é a manifestação do impossível dentro de um mundo verossímil, conhecido pelo leitor como o seu cotidiano. O fantástico se realiza por meio do tempo e do espaço que não se distancia da realidade do leitor, pelo contrário, o aproxima ainda mais.

Deste modo, a obra produzida pelo escritor mineiro é uma arte verossímil, pois através do seu fazer artístico, explora a natureza com um novo formato de realidade. O insólito utilizado por Rubião rompe com a ideia de estabilidade do mundo, gerando uma crise que direciona o leitor para novas compreensões.

Desse modo, para verificarmos ainda mais de perto como o insólito se apresenta na obra de Rubião, trabalharemos com a análise de dois contos: **O ex mágico da Taberna Minhota** e **O pirotécnico Zacarias**. Como definição da palavra insólito, utilizaremos as diversas possibilidades elencadas por Lenira Marques Covizzi (apud GAMA, 2016, p.11). Para a autora, a palavra insólito “carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do inverossímil, *incômodo*, *infame*, *incongruente*,

impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal...”. Logo, a narrativa do escritor é permeada por esses *in(s)*, que modifica o enredo causando uma sensação de inquietude e estranheza para o leitor ou para as personagens.

61

Em **O ex-mágico da Taberna Minhota (1947)**, Rubião nos apresenta o surgimento insólito de um mágico que aparece do nada, sem família nem passado. Esse rompimento não nos inquieta, pois o terreno já foi preparado quando, na primeira linha do conto, o personagem afirma que hoje ele é um funcionário público.

Essa escolha da profissão inclui o texto fantástico no campo extratextual, uma aproximação da ficção com o real cotidiano. Além disso, o insólito que povoa a narrativa de Rubião é a manifestação do impossível dentro de um mundo verossímil, conhecido pelo leitor como o seu cotidiano. A narrativa fantástica se realiza por meio do tempo e do espaço que não se distancia da realidade do leitor, pelo contrário, o aproxima ainda mais.

O ex-mágico representa o ser tedioso e angustiado por não ter vivido a infância/juventude, por não ter conhecimento de suas origens e por não ter experimentado os sabores e dissabores proporcionados pela vida.

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores (RUBIÃO, 2016, p.15)

Apesar de não encontrar explicação para a sua presença no mundo, o ex mágico conseguiu um emprego na Taberna e divertia a plateia com suas mágicas. Entretanto, o dono da Taberna logo tratou de demiti-lo e o apresentou ao empresário do Circo – Parque Andaluz, com a informação de que se prevenisse, pois as mágicas poderiam oferecer ingressos gratuitos para os espetáculos, pois, na taberna, ele extraia misteriosos almoços do paletó.

Contudo, no texto de Rubião, os poderes mágicos exercem uma função inversa na personagem: sem sentir-se satisfeito com o seu trabalho, o mágico recebia as palmas com total indiferença. Nessa perspectiva, a narrativa do autor confere, a partir da ironia, um reflexão sobre a tragicidade da vida: “por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem?” (RUBIÃO, 2016, p.16-17)

Dessa maneira, o fantástico se realiza no conto através das mágicas repentinas e sem explicações. Agradar ao público com suas peripécias era para o mágico uma aflição, pois a falta de elucidação sobre o aparecimento delas e a sua forma angustiada de vida, o tornavam um ser desesperançoso e frio, pois sabia que tanto ele quanto o seu público estavam condenados ao sofrimento. De acordo com Arrigucci

62

(2016, p.14) a mágica é compulsiva, o insólito se transforma, aos olhos do artista, no banal. O fantástico, se vira regra, também cansa: para o mágico, a contragosto, tirar coelhos do bolso sem parar é um tédio.

Além disso, o crescimento de sua popularidade tornou-se mais um conflito. Ironicamente, o mágico é envolvido por um desgosto e a sua profissão não ameniza o seu sofrimento. Assim, o leitor é inserido em um universo maravilhoso, no reino das possibilidades, da magia, mas logo é distanciado de qualquer encantamento.

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. (RUBIÃO, 2016, p.17)

Para o ex-mágico, sua condição sempre o colocava em conflitos. Seja na rua ou em meio a um sono tranquilo, sua incapacidade de controlar seus poderes o levava a divertir as pessoas ou a “comparecer à delegacia e ouvir pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes em vias públicas”. (RUBIÃO, 2016, p.17)

Diante dessa situação, entediado de seu ofício, o personagem tenta parar com seus poderes, porém as tentativas foram frustradas: primeiro ele mutilou as mãos, mas de nada adiantou pois reapareceram. Desesperado em encontrar uma solução, deduz que somente a morte poderia pôr um fim em sua situação.

Firme no propósito, tirei dos bolsos uma dúzia de leões, e cruzando os braços, aguardei o momento em que seria devorado por eles. Nenhum mal me fizeram. Rodearam-me, farejaram minhas roupas, olharam a paisagem e se foram (RUBIÃO, 2016, p.18)

Assim, a magia torna-se estéril e não soluciona o problema da personagem, pelo contrário, gera um estado de crise eterna. Esta crise, chamada por Freud de mal

estar, causadora do conflito do Eu entre o prazer e o sofrimento, ressalta da condição trágica de não vivermos em constante equilíbrio. Experimentamos uma luta diária entre a ordem e a desordem.

Desse modo, é essa concepção de conflito que Rubião apresenta no conto. A irrupção do fantástico na realidade cotidiana serve para demonstrar que não vivemos em um mundo perfeito e estável. O mundo coerente em que acreditamos não é real. De acordo com Roas (2014, p.67),

63

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 o nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos.

Portanto, a realidade intratextual reforça a nossa situação perante o social. Vivemos uma eterna luta entre o desejo e o sofrimento, e cultivamos a ideia da morte como solução. Contudo, o suicídio, no conto, só reafirma a incapacidade do mágico em modificar o seu estado.

Assim, o mundo pintado através da linguagem do desespero e do tédio representa o estar do homem no mundo. Na narrativa de Rubião, a condição do homem é tão perversa que outras criaturas são influenciadas:

Na manhã seguinte regressaram (os leões) e se puseram, acintosos, diante de mim.
– o que desejam, estúpidos animais?! – gritei, indignado.
Sacudiram com tristeza as juba e imploraram-me que os fizesse desaparecer:
– Este mundo é tremendamente tedioso – concluíram. (RUBIÃO, 2016, p.18)

A busca em realizar o desejo extrapola o limite. O desespero e o fracasso das tentativas levam o mágico a experimentar outras possibilidades de encontro com a morte. Como os leões nada fizeram, ele resolveu comê-los, pois esperava a morte através da indigestão, “sofrimento dos sofrimentos! Tive imensa dor de barriga e continuei a viver” (RUBIÃO, 2016, p.18). Sem sucesso, escolheu sair da zona urbana e encontra o ponto mais alto da serra, onde abandona o corpo: “senti apenas uma leve sensação da vizinhança da morte: logo me vi amparado por um paraquedas. [...] consegui regressar à cidade, onde a minha primeira providência foi adquirir uma

pistola” (RUBIÃO, 2016, p.18-19)

A irrealização da libertação manifesta-se em sentimentos sufocantes e opressivos. Todas as tentativas buscadas pelo protagonista foram incapazes de trazer a morte. Em casa, deitando na cama, a personagem experimenta mais uma possível solução: atirar no ouvido. Todavia, não veio o tiro e tampouco a morte, para a infelicidade do mágico – a arma transformou em um lápis. Rolando no chão, soluçando, percebe que não consegue liberta-se da existência.

Sem resultados positivos, as tentativas de suicídio foram deixadas para trás após ouvir, de um homem triste, por acaso, que ser funcionário público era suicidar-se aos

64

poucos. “Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria do Estado”. (RUBIÃO, 2016, p.19).

A temática da burocracia recorrente em autores do século XX traz a simbologia da rotina. O homem torna-se um ser controlável através das regras, assemelha-se ao ponteiro do relógio que exerce uma função contínua; é um animal condicionado ao aprisionamento:

A burocracia, como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado é o objeto de alguns contos do Autor. É nesse ponto que a herança Kafkiana é notável, na figuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante forma coerciva que o aparelho burocrático implica. (SCHWARTZ, 1981, p.79-80)

A entrada no serviço público fez nascer a revolta de não obter um passado. Na realidade intratextual, o ano de 1930 foi amargo: sua experiência com os homens passou a ser constante, aumentando o seu desconsolo. E o ócio com o serviço reduzido não produziu uma boa sensação, pois não tinha como ocupar o tempo com as memórias: “os meus dias fluíam confusos, mesclados com pobres recordações, pequeno saldo de três anos de vida”. (RUBIÃO, 2016, p.20).

Paralelo ao discurso ficcional, 1930 foi um ano de dissabores pois o Ocidente estava imerso em um estado de crise. Em 1929 ocorreu a Grande Depressão que gerou profundos conflitos na sociedade - o colapso do capitalismo com a quebra da bolsa de Nova York, causando grande desconforto econômico, já que a falta de emprego assolava as pessoas.

No Brasil, além das consequências da Grande Depressão, o país vivenciou a revolução de 1930 – movimento armado, liderado por Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul que culminou no golpe sobre a Velha estrutura política que administrava o Brasil. Assim, na narrativa ficcional de Rubião notamos essa reminiscência histórica através do relato do ex-mágico: “1930, ano amargo. Foi o mais longo que os posteriores à primeira manifestação que tive da minha existência, ante o espelho da Taberna Minhota. Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo”. (RUBIÃO, 2016, p.19)

Outro paralelo trabalhado pelo escritor é o discurso epigráfico, que no conto denota um novo sentido que foi atribuído ao texto original. As epígrafes, em geral,

65

funcionam como introdução de um tema, porém, em Rubião, além do diálogo com a narrativa do passado, a epígrafe se relaciona através da ironia com a narrativa que está por vir. Dessa forma, o texto de abertura carrega em si uma simbologia, a exemplo de estrela d'alva e dragões que zombam no mar; por isso, é necessário uma leitura mais interpretativa do leitor para com as epígrafes, na tentativa de entender o discurso original, e relacionar com o enredo presente. Para Schwartz (1981, p.3), as epígrafes, “constituem um universo narrativo completo e autônomo, síntese do pensamento de MR”. Assim, o leitor deve alinhar os pontos expostos pela epígrafe e uni-los ao da narrativa para compreender o efeito causado no texto.

Na obra de Murilo Rubião, as epígrafes extraídas da Bíblia sofrem modificações semânticas, ao serem reutilizadas em situações e tempos totalmente distintos. A epígrafe de abertura do conto soa como um pedido de socorro. No texto original, a súplica parte de Davi, rei de Israel, que pede ajuda a Deus para libertá-lo da angústia através de suas orações: “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre” (Salmos, LXXXV, 1). **O ex-mágico da Taberna Minhota** volta-se ao sistema burocrático como meio de concretizar a sua vontade de se libertar da existência, pois o seu desejo de morrer não foi realizado por meio do suicídio. No entanto, as duas personagens carregam o sofrimento e são seres angustiados, com problemas distintos, mas que buscam socorro para combater esse sentimento que os aprisiona.

Esse pedido de socorro, que não é atendido pelo ingresso no serviço público,

revela a visão negativa da burocracia que amputa a criatividade e o faz perder a sua individualidade. Depois de torna-se funcionário público, o ex-mágico deixa de ser singular, com sua identidade própria, e transformar-se como qualquer homem.

A derrota da personagem se concretiza a partir da burocracia que aniquila os seus poderes mágicos. Desgostoso da vida, a rejeição da mulher amada e a perda da mágica revela o fracasso em obter a libertação. As investidas em novas possibilidades foram ineficazes em modificar o seu caminho.

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a andar por lugares solitários. (RUBIÃO, 2016, p.20).

66

Como um Sísifo consciente de sua condição, a personagem percebe que poderia transformar o mundo com suas mágicas: “não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico” (RUBIÃO, 2016, p.21). Participante de um ciclo ou de uma crise eterna, experimenta a morte de seus poderes e tenta retomar as suas práticas, sem sucesso. Diante da imaginação, visto como louco, busca recriar a magia perdida, tentando tirar do interior da roupa qualquer coisa que ninguém enxerga e atirando-as ao ar.

Em **O pirotécnico Zacarias** temos a história de um artista pirotécnico, um suposto defunto que vive pelas ruas da cidade sobre o qual surge a indagação: teria morrido mesmo o pirotécnico Zacarias? Os vivos não estão de certa forma, mortos?

A esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando de Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro

humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 2016, p.7)

No conto há um embate entre as forças contrárias da morte e da vida, e de forma ambígua, o narrador direciona a narrativa para essa tensão. Zacarias morreu ou permanece vivo? A certeza que os personagens e o leitor têm é sobre o corpo

que nunca fora enterrado, por isso, sem o evento de ritual de passagem para a outra dimensão, fica suspensa a certeza da morte de Zacarias.

Assim, a única pessoa que poderia esclarecer tal contradição seria o próprio Zacarias, entretanto, ao tentar se aproximar de seus companheiros, era impedindo, pois as pessoas fugiam ou ficavam estarecidas. Entretanto ocorre uma revelação: o pirotécnico morreu e continua vivo: “em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado, do que anteriormente”. (RUBIÃO, 2016, p.8)

Antes do atropelo da personagem, há uma mistura de cores, de densas fitas de sangue, de um amarelo esverdeado, e “quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou” (RUBIÃO, 2016, p.8). Esse episódio nos possibilita a intuir

67

que a personagem estivesse delirando, possivelmente por ter ingerido bebida, pois mais adiante, na narrativa, ele afirma que a bebida pouco o afetava, mas que, depois da morte havia uma ação surpreendente.

Após o acidente, há um chamado do nome Simplício Santana de Alvarenga, numa escola que aparece subitamente. Logo ocorre a confirmação com a palavra presente. Depois da resposta, uma força poderosa o arrastou e alcançando uma árvore, segurou-se. Uma roda de fogo pôs-se a girar, com um fogo que consumia, mais não queimava, o fogo que viera buscar os mortos.

Logo, a voz que chama Simplício Santana Alvarenga passa um recado: - “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisão suprema. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!” (RUBIÃO, 2016, p.9). Na narrativa, essa voz pode ser da professora Josefina, logo citada no texto. Ao lado do personagem, fogos de artifício sendo devorados pelo arco-íris, nos sugere o provável momento da partida para a eternidade.

Tomamos a morte como o fim absoluto das coisas, como a destruição da existência. Entretanto, a morte também representa a revelação e a introdução em outro mundo. No texto bíblico, nem sempre a morte é o fim, mas um novo tipo de

vida. Para Chervalier & Gheerbrant (1996, p. 621), a morte “por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, ela possui, como mãe e seu irmão, o poder de regenerar”.

Mediante a utilização do insólito através da imagem do defunto vivo, percebemos que Rubião atribui uma nova vida a Zacarias, que por meio da morte, se regenera. A morte de Zacarias é simbólica, pois na Estrada do acaba mundo, onde ironicamente aconteceu o acidente, a história de Zacarias não teve um fim: “não seria naquela noite que o branco desceria até a terra” (RUBIÃO, 2016, p.9)

A partir do episódio da morte, Rubião lança no texto a nova consciência representada na imagem do morto. Essa consciência revela o desprezo do homem em relação ao seu semelhante, pois os jovens que cometeram o acidente não se preocuparam com a condição de Zacarias, mas perturbaram-se com a ideia do corpo sujar o carro de sangue. Contudo, dentre os jovens, apenas um, Jorginho, se sensibilizou com a situação do morto, mas foi condenado por seus companheiros: “limitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho – assim lhe chamavam – e a sua

68

insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que os acompanhavam” (RUBIÃO, 2016, p.10)

Entre a discussão sobre o fim que dariam ao cadáver, num passo inusitado, o morto participa da conversa para escolher o seu destino final. Dessa maneira, Zacarias “não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos” (RUBIÃO, 2016, p. 12). Após as sugestões, decidiram que Zacarias participaria da farra que fora interrompida com o atropelamento. Resolveram abandonar Jorginho, que desmaiara ao ver o defunto falar, pegaram suas roupas e vestiram Zacarias.

A nova vida experimentada pelo protagonista ainda é atingida pelo desequilíbrio entre o mundo exterior e o interior. Este conflito entre a ordem e a desordem permeia o cotidiano dos homens. Entretanto, após a morte, Zacarias passa a enxergar a condenação do ser humano, pois entende que viver seria “cansar bem os músculos, andando pelas ruas *cheias de gentes, ausentes de homens*” (RUBIÃO, 2016, p.10), revelando a condição do homem desumanizado e automatizado.

Desse modo, Zacarias sofre a angustia de perceber que, ironicamente, a sua capacidade de amar, estando morto, é maior que as dos vivos. A morte oferece um conhecimento amplo do mundo, a percepção das coisas abala o protagonista que tem sua dor aumentada.

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 2016, p.14)

A condição precária da existência humana é abordada no conto, e ironicamente, Rubião nos apresenta a deterioração dos valores, a exemplo dos jovens que não se preocuparam com o fato de terem matado uma pessoa. Assim, a obra do escritor nos chama a atenção para esse tipo de desumanização e egoísmo experimentado pela sociedade moderna.

Portanto, o insólito da narrativa fantástica de Murilo Rubião nos oferece uma reflexão sobre nossa condição existencial e o comportamento humano. A utilização da metamorfose, da magia, da loucura, da falta de amor, e de tantas outras situações, faz transparecer a nossa relação esvaziada com o mundo. Assim, através do

69

fantástico, Rubião adentra o cotidiano, e fratura a realidade “perfeita” e “equilibrada”, e nos inquieta fortemente, fazendo-nos repensar nossa existência e convivência.

2.3 MURILO RUBIÃO E AS TEORIAS DO FANTÁSTICO

Grande tem sido o interesse dos críticos em estudar a Literatura Fantástica e maiores são as tentativas de defini-la. Nessa caminhada, o estudo com maior visibilidade é o de Tzvetan Todorov, em sua **Introdução à Literatura Fantástica**. Entretanto, em busca de melhores definições, outros críticos se debruçaram sobre o fantástico, quantificando as características desse gênero. Entre eles podemos citar Remo Ceserani e **O fantástico (2006)**, David Roas com **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas (2014)**, Flávio Garcia com o **Insólito Banalizado (2007)**, além de incontáveis artigos, dissertações e teses.

No último capítulo do livro **Introdução à Literatura Fantástica**, Todorov

aborda o fantástico moderno a partir do texto de Kafka, **A metamorfose**. Em sua análise, percebe que essa narrativa se distingue, de forma clara, das histórias fantásticas tradicionais. Primeiramente, porque no fantástico moderno o narrador não demora em apresentar o evento sobrenatural; enquanto que no tradicional o evento estranho não é apresentado imediatamente, pois são necessárias várias indicações. Assim, a narrativa caminha primeiro pelo natural para depois adentrar o campo do sobrenatural.

Dessa maneira, o leitor do fantástico tradicional é envolvido por um labirinto de informações que o levará à hesitação, à dúvida, para no fim da narrativa descobrir uma possível explicação. Entretanto, se no fantástico moderno o narrador vai diretamente tratar do evento insólito, que serve de combustível para o desenrolar do enredo, então o leitor não se hesita, pois o narrador percorre o “movimento contrário: o da adaptação, que segue ao acontecimento inexplicável, e que caracteriza o passo do sobrenatural ao natural”. (TODOROV, 1975, p.94)

Assim, percebemos que o estudo feito por Todorov definindo como o gênero fantástico se realiza, não se efetiva no fantástico moderno. Neste, a narrativa ganha novas perspectivas deixando para trás temas que repercutiam no século XIX, como os vampiros e assombrações. Essa nova tendência literária tem por objetivo abordar o homem e a sua condição perante a sociedade. As ações das narrativas acontecem no espaço cotidiano, familiar, em um mundo organizado e regido pela razão.

Dessa forma, o leitor consegue entender a proposta do texto fantástico, pois apesar de trabalhar e incorporar eventos de ordem sobrenatural no campo do real,

70

não se trata de uma ficção sem lógica, mas de uma narrativa absurda que tem o mundo racional como pano de fundo:

O receptor consegue ler e entender a narrativa fantástica: a organização e a linguagem no enredo obedecem ao repertório de elementos que o receptor possui – as formas simples da oralidade que ele possui internalizadas, e que lhe dão a capacidade de entender o texto (GREGOLIN, 1983, p.5)

Assim como Kafka que abordou a condição humana, a incapacidade de superar o conflito, em **A metamorfose** ou a burocratização do serviço público, em **O processo**, também nos contos de Murilo Rubião encontraremos essas questões que cercam o homem moderno e que atingem o seu pertencimento social. De acordo com Oliveira (2008, p. 96), “apenas o ser humano e as criaturas naturais devem ser

focalizados” no fantástico moderno. O insólito, o mágico e o mítico aparecem na narrativa como recurso metafórico para referir-se à rotina e à existência do homem.

Com uma literatura altamente engajada em discutir e representar a condição humana, o mineiro Murilo Rubião aborda em sua obra a presença e o lugar do homem no mundo. Dono de uma vasta bagagem de leitura, o escritor, em entrevista, afirma que seus “contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann [...] Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”.

Viajante de um mundo absurdo, mágico, inquietante e inverso, Rubião conduz sua obra exclusivamente pelo campo do fantástico. Seus 33 contos publicados revelam a deformação do mundo e a ruptura da noção de organização do real. Fortemente influenciado pela Mitologia e pelas Histórias Sagradas, o sobrenatural existente em sua obra simboliza a condição absurda do homem. Sua narrativa composta pelo onírico com mágicas e muitas cores, aproxima-se do maravilhoso, entretanto há uma ruptura da magia ou do insólito que se volta contra as personagens.

O que dizer das mágicas que entendiam o ex-mágico? E os pedidos incessantes de Bárbara que a tornavam um ser desprezível e de proporção descomunal? E o coelhinho Teleco com suas metamorfoses, que experimentava a impotência de tornar-se humano? Assim, o mundo explorado pelo escritor é um lugar turbulento e estranho. Para Golgher (2006, p. 28), “o universo muriliano é aventura do homem do “estar no mundo”, da angústia existencial, do eterno valor humano da liberdade, das aspirações para o belo e dos sonhos desfeitos”.

Com relação à teoria fantástica, não devemos esperar da narrativa de Rubião a hesitação defendida por Todorov. Para ele, “a hesitação do leitor é, pois, a primeira

71

condição do fantástico” (TODOROV, 1975, p.37), logo, o leitor mergulhado na trama será direcionado a duvidar das ações dos personagens. Após a conclusão do questionamento, de volta ao seu mundo, o leitor gerará uma nova ameaça ao fantástico, um perigo que se localiza na interpretação textual. O mundo ficcional construído por Rubião através da sua linguagem não permite que o leitor hesite de algo. Ao ler o texto fantástico, o leitor se depara com o seu mundo, direcionado a refletir sobre o significado e a validade da organização racional da realidade.

Outro elemento que pode construir o fantástico é o medo. Proposto por

Lovecraft (apud TODOROV, 1975, p.40), “um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos”. Por mais estranha que seja a narrativa, não podemos afirmar que o leitor sentirá medo, e tampouco colocar somente essa condição como geradora do fantástico.

Não podemos negar que a irrupção do evento insólito na narrativa nos leva a uma inquietação, um estranhamento, que é proposto por Caillois como “pedra de toque do fantástico”, “a irredutível impressão de estranheza”. Esta estranheza tão presente na narrativa fantástica deriva da transgressão provocada pelo fantástico que ameaça a estabilidade do mundo lógico.

Contudo, o crítico David Roas (2014) compartilha da tese de Lovecraft (como Caillois, Bessière, entre outros) que sustenta a presença necessária do medo na literatura fantástica. Porém aponta para o exagero do uso do medo, “já que há contos de medo que não são fantásticos, mas chama a atenção para o necessário efeito aterrador que toda a narração fantástica deve exercer sobre o leitor” (ROAS, 2014, p.60)

Essa relação entre o medo e o fantástico está inteiramente ligado pelo embate simbólico entre o real e o sobrenatural. Este conflito nos leva a duvidar sobre a possibilidade de concretização do insólito na nossa realidade ou na nossa identidade:

O temor ou a inquietude que possa produzir, de acordo com a sensibilidade do leitor e seu grau de imersão na ilusão suscitada pelo texto, é apenas uma consequência dessa irredutibilidade: é um sentimento derivado da incapacidade de conceber – aceitar – a coexistência do *possível* com o *impossível*, ou, o que é a mesma coisa, de admitir a ausência de explicação – natural ou sobrenatural codificada – para o acontecimento que se opõe a todas as formas de legalidade comunitariamente aceitas, que não se deixa reduzir a um grau mínimo do *possível* (chama-se milagre ou alucinação) (REISZ, apud ROAS, 2014, p.61)

72

Em seu estudo dedicado ao fantástico, Roas aborda o gênero como uma ameaça, pois a literatura fantástica funciona através do sobrenatural. Este, por sua vez, transgride as leis que regem o mundo real, representando aquilo que não pode ser explicado. Logo, o fantástico ameaça a estabilidade do real porque para a narrativa fantástica causar o efeito proposto, esta deve-se realizar em um espaço bem próximo da realidade do leitor, pois “o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis

rigorosas e imutáveis”. (ROAS, 2014, p.31)

Levando essa perspectiva do fantástico, como uma ameaça aos esquemas lógicos da realidade que conhecemos, percebemos que essa teoria é a que mais se aproxima da construção dos textos de Murilo Rubião, dado que este se apropria do cenário cotidiano do leitor para abordar o evento insólito, o qual fornece uma instabilidade da realidade textual e, conseqüentemente, da realidade extratextual, visto que o enredo do fantástico pode abalar ou modificar a nossa percepção, levando o leitor a duvidar dos parâmetros que subsidiam o seu entendimento da realidade e a examinar as situações humanas com mais sensibilidade .

Assim, o fantástico rompe a nossa concepção de mundo estável. Os conflitos que afligem as personagens permitem novas compreensões. Portanto, a literatura fantástica ilumina “uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS, 2014, p.32). Tomando como exemplo o conto **Os dragões**, Murilo Rubião apresenta uma sociedade corrompida em relação aos seus valores. Retirando os insólitos dragões, percebemos que a sociedade do texto em muito se parece com a nossa, já que têm como características os vícios, a intolerância e o preconceito.

Não podemos negar que a obra de Todorov foi e continua sendo a mais visitada e estudada, quando se trata do fantástico. Mas outros críticos discordam de suas observações, como é o caso do crítico Remo Ceserani (2006). Este não entende o fantástico como gênero próprio, mas como se o fantástico fosse um “modo” literário que pode atuar em outros gêneros ou subgêneros. Para ele, o “modo” literário, “que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros ou subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e a capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos”. (CESERANI, 2006, p. 12)

Desse modo, o crítico assinala que há duas tendências contrapostas para a realização do fantástico: uma tende a reduzir o campo de ação do fantástico,

73

colocando-o como gênero pertencente a uma determinada época e limitando-o a alguns escritores do século XIX. E a outra é a de expansão do fantástico, sem limites históricos, causando uma confusão de identificação. Nesta perspectiva, toda e qualquer narrativa de cunho imaginário ou fantasioso seria englobado no campo do fantástico.

Entretanto, o crítico David Roas chama a atenção para essa questão quando, no capítulo A ameaça do fantástico, relata sobre que nem toda literatura que contém a intervenção do sobrenatural pode ser classificada como fantástica. Para ele (2014, p.30), nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica podemos encontrar elementos sobrenaturais, mas essa não é uma condição *sine qua non* para a existência de tais subgêneros.

Ademais, Ceserani observa que os estudos sobre o fantástico se debruçam sobre as ideias de Todorov e de outros críticos que seguem uma linha semelhante ao crítico búlgaro, para analisar os textos fantásticos dos séculos XIX e XX. Logo, tendem a generalizar e a colocar tudo em um mesmo caldeirão. Sendo assim, Ceserani se distancia de Todorov por acreditar que o fantástico não é um gênero, mas sim um modo, conforme pensa Bessière (1974), que primeiro compactuou com essa noção. Assim, como modo, o fantástico apresenta uma força e maior persistência na literatura da modernidade. Além disso, assinala que como modo, o fantástico não fica engessado e pode fluir livremente por outros gêneros.

Além de Ceserani, outro estudo que percorre o caminho do fantástico é o de Flávio Garcia, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sobre um possível novo gênero, o insólito banalizado. O pesquisador explora a contística de Rubião e de mais dois escritores, para investigar como se realiza o insólito nas obras desses artistas. Entretanto, essa nova perspectiva, comparado ao estudo de Todorov, será mais exclusiva para as obras modernas, nas quais ocorrem fortemente a presença do insólito.

74

3. DESFIGURAÇÕES DO AFETO

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.
Memórias do Contabilista Pedro Inácio

A epígrafe de abertura desta seção foi extraída do conto **Memórias do Contabilista Pedro Inácio (1947)**, do livro O ex-mágico. Através dela, podemos perceber que a relação amorosa está associada a um valor de troca. Esse amor custoso e vazio, será um dos nossos objetos de investigação. A presença do amor e do afeto em alguns contos do autor mineiro, principalmente – nove contos acerca da relação amorosa e três sobre relações familiares, compõem o corpus de nosso

estudo

neste capítulo, em que analisaremos as relações humanas a partir da falta de vínculos e de construções afetivas desgastadas.

Em **amor em texto, amor em contexto (2009)**, Ana Maria Machado discorre sobre o amor como uma construção cultural. Assim, houve muitos entendimentos sobre o amor ao longo da história da humanidade. Por exemplo, o amor cortês foi uma construção da Europa medieval, e o amor romântico, herdeiro de Platão e criação do Romantismo. Este, por sua vez, revela através de seus autores, um desejo de libertação, uma idealização da pessoa amada. O tema do amor assume papel importante no Romantismo, a exemplo de uma espécie de devoção ou culto, uma religião.

o amor romântico, que começou a marcar a sua presença a partir do final do século XVIII, utilizou tais ideais e incorporou elementos do *amour passion*, embora tenha-se tornado distinto deste. O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual
– fórmula que se estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime (GIDDENS, 1993, p.50)

Essa construção do amor idealizado, fonte das relações românticas, caracteriza-se pela impossibilidade do amor, já que representa o amor-paixão, simbolizando o sofrimento. Segundo Rougemont (2003, p.68-69)

paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. Amar o amor mais que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma, desde o *amabam amare* de Santo Agostinho até o romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo.

75

Esse amor Eros, apaixonado e impossibilitado de realização, é associado ao romance de **Tristão e Isolda**, pertencente às narrativas do século XII e XIII.

Tristão e Isolda não se amam; eles o dizem e tudo o confirma. O que amam é o amor, é o próprio fato de amar. E agem como se tivessem compreendido que tudo o que se opõe ao amor o garante e o consagra em seus corações, para exaltá-lo ao infinito no instante do obstáculo absoluto que é a morte. (ROUGEMONT, 2003, p.57)

O amor não se define da mesma maneira para humanidade, já que não há somente uma variação diacrônica, mas também sincrônica, pois, em uma determinada cultura, podem existir diversas visões sobre o amor. Daí, notamos que

o amor não se realiza apenas no campo das emoções, mas recebe grande influência do âmbito sociocultural.

Em relação à Modernidade, a crise tornou-se o símbolo dessa condição histórica, não apenas por se ter que viver em um mundo em que as verdades são múltiplas e inumeráveis as formas de entender o mundo, mas porque a humanidade também enfrentou momentos terríveis de fraturas, despedaçamento e dilaceração após vivenciar as Duas Grandes Guerras. Estas causaram profundas fragmentações na cultura e nas identidades, comprovando o estado de desequilíbrio da civilização, em que os sentimentos de alteridade e empatia foram suplantados pela expansão comercial e capitalização de riquezas.

Assim, a condição trágica da humanidade pode ser consumada e resumida em dois episódios emblemáticos do século XX: a bomba atômica lançada sobre o Japão pelos Estados Unidos, e o Holocausto nazista. Esses fatos deixaram transparecer o fracasso dos valores humanos. Por esta razão, muitos estudiosos se dedicaram a analisar o caminhar da humanidade como coletividade e o estado absurdo da existência humana, a exemplo de Bauman (1925 – 2017), com a sua concepção de modernidade líquida e Sartre (1905 – 1980), com a abordagem acerca da crise humana através da existência, discutindo temas como a solidão, o vazio existencial, entre outros.

Desse modo, é evidente que nas sociedades modernas houve um crescimento do individualismo que não ocorreu com tanta veemência em outras épocas. A relação entre homem e trabalho tornou-se uma troca comercial. Assim, a reificação do homem ocorre através da perda da subjetividade em detrimento do processo industrial e burocrático, que visa a obtenção do lucro e da intensa produtividade.

Além disso, essa

76

organização econômica e social sobrepôs-se à busca do prazer e do amor, tornando mais complexas as relações afetivas.

Nessa perspectiva, Olgária Matos (1980, p.209), no artigo **Reflexão sobre o amor e a mercadoria**, declara que a “individualidade agoniza nas sociedades burocratizadas e aburguesadas, nas quais nada escapa às leis do mercado, nas quais o homem só existe como sujeito e objeto econômico”. Além disso, ocorre na sociedade moderna o que para alguns se parece com uma banalização dos laços

afetivos, pois o homem é envolvido na ideia do amor como troca, substituindo a ideia do amor que poderia ser duradouro por um amor que ocorre no momento, cujas relações são construídas pelo “aqui e o agora”.

As ideias de fugacidade, brevidade e troca são próprias da sociedade de consumo, pois, com o desenvolvimento da tecnologia, criou-se uma noção de insatisfação e de falta constante, que é resolvida através da troca: troca-se o carro, a casa, o parceiro (...). Essa flexibilidade da mudança impõe aos indivíduos a necessidade de estar sempre em um estado de busca. Assim como tantos objetos e processos se tornaram obsoletos, também o modo de se relacionar. O amor é um participante daquilo que Ana Maria Machado (2009) chama de relacionamento dinâmico.

Enfim, a proposta do amor eterno não é mais a única opção aceitável. Em **Soneto de fidelidade**, Vinícius de Moraes declara a relação do amor com o tempo: “[...] que não seja imortal, posto que é chama, mas que seja infinito enquanto dure”. No poema, não há uma preocupação com a duração da convivência amorosa, mas que cada experiência se realize intensamente, de forma que se eternize durante o seu acontecimento.

Todavia, essa concepção de amor duradouro está intimamente ligada à religião, como um sentimento sagrado. A Igreja instituiu o casamento duradouro, como sacramento que só a morte pode destruir. O casamento e o amor duradouro foram confirmados no imaginário coletivo pelos contos de fadas com o seu “feliz para sempre”. Essa concepção ainda permanece, pois novelas e filmes dão desfechos felizes para o enredo, em que o mocinho vence todos os obstáculos para ficar com sua amada.

Contudo, a relação cotidiana não se espelha nos romances cinematográficos, pois o convívio interpessoal é complexo e imperfeito. Entretanto, nem sempre o amor

77

assume uma forma agradável de união, às vezes, ele pode ser dominador e desagradável:

O amor é fonte ontológica de progresso, na medida em que é efetivamente união, e não só aproximação. Quando pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se princípio de divisão e de morte. Sua perversão consiste em destruir o *valor do outro*, numa tentativa egoísta de escravizá-lo, em lugar de enriquecer o outro e a si mesmo por meio de uma doação recíproca e generosa que faz com

que ambos cresçam, tornando-se, ao mesmo tempo, cada vez mais eles-próprios. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1996, p.46)

Nesse sentindo, no Brasil, Murilo Rubião (vale aqui lembrar de Pound) como antena da raça, capta as crises vivenciadas pelo homem, e sob a luz do fantástico retrata as relações humanas a partir do evento insólito, sem nunca deixar de lado o lastro com o mundo real. Dessa forma, Rubião traz uma outra percepção sobre o amor, mostrando sua falta, panorama no qual o respeito, o afeto, as juras de amor são suplantadas pelo egoísmo, desrespeito, solidão, causando o efeito de relações esvaziadas.

O tema do amor na obra de Murilo Rubião é bastante recorrente, mas este não se apresenta como uma afeição positiva ou gratificante. Diante do cenário da Modernidade, em que os sujeitos são explorados e seus sentimentos esvaziados, as identidades se fragmentam, logo, a empatia e o afeto são minimizados na convivência amorosa ou familiar, muitas vezes, por causa da busca desenfreada em realizar os desejos.

Conforme Anthony Giddens (1993), o amor em outros tempos já causava turbulências. Os poemas de amor que sobrevivem entre as relíquias do Antigo Egito, algumas pertencentes a 1000 a. C., apresentam o amor como um esmagamento do eu ou como uma espécie de doença. De forma semelhante, a contística de Rubião aborda a fragmentação do eu, o egoísmo, o amor objetificado e muitas vezes dilacerado.

3.1 RELAÇÕES AMOROSAS E VAZIAS

Acerca dessas relações esvaziadas, no conto **O pirotécnico Zacarias** há uma cena em que o protagonista, mesmo morto, vai para farra juntos com os jovens que o atropelaram. Na cena, cada jovem, inclusive Zacarias, está com uma garota. Diante de toda a situação, a garota que fica com Zacarias não se incomoda em dançar com um morto, “e a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo a

78

transmudar-se em longo braço metálico” (RUBIÃO, 2016, p.13). Nesse abraço insólito, a possível realização do carinho, ainda que precário, é aniquilado com a transformação da garota em um objeto autômato, desprovida de sensação afetiva. Assim, a relação é destituída de amor, tanto Zacarias quanto a garota são meros

objetos, que após o término da festa serão descartados.

Outra noção de esvaziamento é apresentada no conto **O ex-mágico da taberna minhota**, quando o ex-mágico, na tentativa de morrer, entra para o serviço público. O protagonista se interessa pela colega datilógrafa: “o amor que me veio por uma funcionária, vizinha de mesa de trabalho, distraiu-me um pouco das minhas inquietações” (RUBIÃO, 2016, p.20). Essa atração sentida pelo personagem é uma ferramenta de aproximação e experimentação do amor, nunca antes acontecido, já que ele tentava se afastar das pessoas. A atração que sente pela datilógrafa, o faz esquecer de suas inquietações existenciais, pois somente ela é capaz de libertá-lo do peso da vida, pelo menos enquanto trabalha.

Entretanto, a relação é impossível, o personagem é rejeitado, mas, mesmo assim, diante de uma possível demissão, deseja continuar trabalhando para não ficar longe da datilógrafa e dirigir-se ao chefe, para provar com documentos sua estabilidade no emprego, no entanto, o ex-mágico retira do bolso “fragmentos de um poema inspirado nos seios da datilógrafa” (RUBIÃO, 2016, p.20).

Sendo assim, percebemos a inexistência ou impossibilidade do amor, ou ainda a inconsistência da relação afetiva, que caracteriza a convivência humana na obra de Rubião. Em **Teleco, o coelhinho**, o amor do narrador por Teresa “oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido” (RUBIÃO, 2016, p.58). O próprio narrador compreende a incapacidade do seu amor ser correspondido. Além disso, Tereza prefere Teleco, pois o coelhinho vale muito mais. Essa afirmativa é explorada pelo narrador como se a mulher só estivesse interessada por Teleco, por causa de suas habilidades, por isso, tinha a intenção de explorá-lo. Ademais, na narrativa o amor desvanece, pois este não suporta a ação do tempo e o afeto não tem espaço para se concretizar: “a minha paixão por Tereza se esfumara no tempo e voltaram-me o interesse pelos selos” (RUBIÃO, 2016, p.59). Dessa maneira, os personagens de Rubião são condenados a viverem solitariamente, pois as tentativas de envolver-se com outras pessoas são frustradas.

Nos que se refere às mulheres nos contos de Rubião, em **A fila, A cidade e Memórias do Contabilista Pedro Inácio**, Rubião dá visibilidade a duas classes de

mulheres excluídas socialmente: as prostitutas e as escravas. Estas são personagens que sempre agem em favor dos outros e que podem atuar positivamente sobre a vida de alguém. Não há amor nos moldes tradicionais, mas

atração e reconhecimento pelo que fazem.

Na primeira narrativa, Galimene é uma prostituta “que aparecia, às tardes, no pátio da fábrica, desinteressada da pessoa do gerente, só para tagarelar com os homens e garantir alguns encontros noturnos” (RUBIÃO, 2016, p.86)

De acordo com o narrador, a moça não era feia nem bonita, tinha o jeito de passarinho e ria baixo. Em busca de clientes, Galimene notou a presença de Pererico na fila. Este não conversava com ninguém, mas acompanhava com o olhar angustiante o ofício da jovem.

Após um mês, com o dinheiro escasso, Pererico passa a dormir nos bancos dos jardins públicos e vive esfomeado. A prostituta, notando o aspecto magro e triste do homem, lhe oferece um sanduíche, mas recebe resposta negativa. Mesmo assim, convida-o para ir, à noite, até a sua casa, porém, novamente, é recusada. Todavia, a partir dessa cena, percebemos o interesse de Galimene por Pererico: primeiro, como forma de seu sustento, mas também com um olhar sensível acerca da condição em que o personagem está.

Apesar da visão preconceituosa do protagonista, ele acaba aceitando a ajuda da prostituta que lhe oferece alimento e o distrai da interminável espera. Nesse conto, Rubião trata da Modernidade e do processo civilizatório que, distante de perceber a alteridade, mantém um discurso conservador e excludente. Ademais, aborda a relação interpessoal afetada pela superioridade e pelo preconceito.

Desse modo, Pererico revela-se preconceituoso, porque recusa a ajuda de Galimene por ela ser prostituta e também trata com indiferença o porteiro por causa da cor da pele. Outra questão levantada é a caracterização dedicada a Damião, que invés de auxiliar Pererico, acaba tornando impossível o seu encontro com o gerente. Além disso, a descrição feita pelo narrador sugere um tom irônico ao porteiro: negro elegante, usava roupas caras e com um ar refinado. Diferente de Galimene que é estigmatizada, excluída e oprimida pelo sistema sociocultural, mas que não se deixou corromper pelo modelo egoísta da sociedade moderna.

Galimene, talvez seja por viver numa situação degradante, consegue desenvolver a empatia e se colocar no lugar do outro. Pererico, ao contrário, é “incapaz de manter laços afetivos, seja na relação com a prostituta, seja com o grupo

que frequenta a fila” (MACIEL, 2011, p.17). Logo, com a morte do gerente, Pererico

decide retornar à cidade de origem. Em sua despedida, Galimene lhe entrega dois embrulhos que continham camisa, calça, navalha e um frango assado. Novamente, a atitude da prostituta extrapola os limites da sua condição. Considera o estado lastimável de Pererico e o ajuda como pode, para que volte apresentável e tenha o que comer. Assim, com o pensamento que cultivava, Pererico retorna a sua cidade sem alcançar seu objetivo e sem experimentar o afeto que lhe foi oferecido.

Já na segunda narrativa, o personagem Cariba viaja para uma cidade, mas o trem permaneceu parado na antepenúltima estação. Como era o único passageiro, o personagem espera por uma explicação sobre o motivo da demora. Entretanto, sem ser consultado sobre a descida, procurou o funcionário que analisara as passagens, mas não recebeu uma resposta concreta. Este se limitou apenas em apontar o morro, “onde se dispunham, sem simetria, dezenas de casinhas brancas” (RUBIÃO, 2016, p.30)

Com a parada do trem, Cariba subiu as ladeiras que conduziriam ao povoado. Chegando lá, percebeu que uma vaga tristeza rodeava o lugarejo, portas e janelas fechadas, apesar dos jardins serem bem cuidados. Ousou bater em algumas portas, mas não obteve resposta. Ao caminhar mais um pouco, do topo da montanha, avistou a cidade, tão grande quanto a que buscava.

Sua chegada na cidade causou grande desconfiança. Ao perguntar “que cidade é esta?” - pergunta simbólica sobre o caráter alienante e frio da cidade moderna, Cariba é violentamente levado para a delegacia de polícia. O protagonista é preso apenas por desejar saber onde está. As testemunhas são chamadas, mas suas respostas não são capazes de condenar o personagem: “ – Não. Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua. Pediu-me informação sobre os costumes e desapareceu” (RUBIÃO, 2016, p.31). Assim, sem exatidão, outras testemunhas foram interrogadas, mas o delegado solicita a presença de Viegas.

Viegas é a prostituta da cidade, e o delegado parecia ter a certeza de que ela sabia quem era o rapaz. Rendido pela beleza da prostituta, Cariba enamorou-se a ponto de não ouvir o que a moça falava sobre ele. Viegas conta uma história sem muita clareza, “não me lembro do seu rosto, mas um e outro são as mesmas pessoas”

(RUBIÃO, 2016, p.33). Nesse ponto da narrativa, percebemos o jogo cômico e irônico promovido pelo escritor, pois é natural o personagem fazer perguntas sobre a cidade,