

ROMANA TATIANE SOARES SANTOS

***METAMORFOSE EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO: O
INSÓLITO COMO CRÍTICA DA SOCIEDADE***

**MONTES CLAROS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Abril/2016**

ROMANA TATIANE SOARES SANTOS

**METAMORFOSE EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO:
O INSÓLITO COMO CRÍTICA DA SOCIEDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva
Dionísio Santos.

MONTES CLAROS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Abril/2016

Santos, Romana Tatiane Soares.

S237m *Metamorfose em contos de Murilo Rubião* [manuscrito] : o insólito como crítica da sociedade / Romana Tatiane Soares Santos. – Montes Claros, 2016.

89 f. il.

Bibliografia: f. 86-89.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

1. Contos brasileiros – Análise. 2. Murilo Rubião – 1916 – 1991. 3. Metamorfose – Recurso literário. 4. Insólito. 5. Sociedade. I. Santos, Rita de Cássia Silva Dionísio. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: O insólito como crítica da sociedade.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **METAMORFOSE EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO: O INSÓLITO COMO CRÍTICA DA SOCIEDADE**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Romana Tatiane Soares Santos**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Silva Dionísio – Orientadora – (Unimontes)

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva – (UFG)

Prof^a. Dr^a. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124620-0

Montes Claros, 02 de junho de 2016.

Dedico este trabalho a minha família, o conto mais lindo da minha vida, na qual estão meus filhos – Maria Luíza, Maria Cecília e Davi –, meu esposo Fabrício, meus pais, irmãos, sobrinhos e afilhados. Dedico, também, aos amigos e a Vanessa Vieira, minha comadre e babá dos meus filhos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, Mestre da minha vida. Sustento diário da minha pequenez.

A minha família, pela compreensão cotidiana em razão de minha ausência, pela paciência em virtude das minhas preocupações, enfim, por ser a melhor parte da minha história.

A minha orientadora Profa. Dra. Rita de Cássia, por abraçar esse desafio comigo, pela partilha do conhecimento e pela compreensão das minhas limitações.

Aos mestres, Fernando Salomon e Ivana Ferrante Rebello e Almeida, pelas valiosas contribuições no processo da qualificação, que me auxiliaram no término desta pesquisa.

Ao Instituto Federal do Norte de Minas – IFNMG/Salinas, pela concessão do afastamento para que eu pudesse desempenhar com mais eficácia os meus estudos.

Aos queridos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, por serem exemplos de pesquisadores e pelo carinho de sempre.

Aos meus colegas de mestrado, principalmente às amigas Rayane Arantes e Fernanda Nayanne, pelas conversas agradáveis e pela partilha das angústias, alegrias e conquistas.

Enfim, a todos que direta ou indiretamente me auxiliaram nesta grande conquista.

Ainda se eu falasse as línguas dos homens e dos anjos,
se não tiver caridade, sou como bronze que soa,
ou como o címbalo que retine.
(I Cor. 13, 1)

RESUMO

O contista mineiro Murilo Rubião é considerado o prógono do fantástico brasileiro por apresentar em sua literatura características diferentes daquelas evidenciadas na teoria de Todorov. Muitos críticos também inserem a sua obra nas vertentes do fantástico – neofantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso, insólito. Entre as características percebidas na obra desse escritor, destaca-se o recurso da *metamorfose*, por meio do qual as personagens transformam-se durante o enredo da narrativa ou têm o poder de transmutar os outros seres. Esse recurso sempre foi uma figura marcante no processo literário, presente na mitologia grega, na literatura clássica, na literatura do Maravilhoso, no Romantismo, no Naturalismo e até mesmo no folclore brasileiro. Porém, nos contos de Murilo Rubião, essas metamorfoses acontecem em espaços urbanos modernos e de variadas formas. Nessa perspectiva contexto, o objetivo desta pesquisa foi analisar as metamorfoses presentes nos contos “Alfredo”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” e “Teleco, o coelhinho”, desse escritor. Nos contos analisados, os personagens utilizaram o elemento da metamorfose como forma de sobrevivência, pois, em “Teleco, o coelhinho”, o protagonista se metamorfoseia com o objetivo de se transformar naquilo que o faria ser mais aceito na sociedade em que vive; já no conto “Alfredo”, o protagonista tem a finalidade de se transformar para isolar-se do meio em que está inserido; assim como o protagonista do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Nas narrativas analisadas, as metamorfoses metaforizam a desolação do homem, que procura uma maneira de fugir de sua própria condição humana e do meio que o cerca. Assim, a metamorfose presente nos contos evidencia o assujeitamento do ser humano às diferentes formas e identidades – de acordo com as exigências e demandas do seu contexto – como forma de sobrevivência em um mundo administrado.

Palavras-chave: Murilo Rubião; metamorfose; insólito; sociedade.

ABSTRACT

The minor story writer, Murilo Rubião, is considered the beginner Brazilian fantastic for present in his literature different characteristics from those evidenced in Todorov's theory, many critics also insert his work in slope of fantastic – neo-fantastic, magical realism, realism wonderful, unusual. Among the characteristics perceived in the work of this writer, stand out the appeal of the metamorphosis in which the characters transform during the plot of the narrative or have the power to transform other beings. That resource has always been a striking figure in the literary process, present in Greek mythology, classical literature, literature of Wonderful, in Romanticism and Naturalism and even in Brazilian folklore. But in the tales of Murilo Rubião these metamorphoses take place in modern urban spaces and in different ways. In this perspective, the objective of this research was to analyze the metamorphoses present in tales “Alfredo”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” and “Teleco, o coelhinho” this writer. In the analyzed tales, the characters used the element of metamorphosis as a way of survival, in “Teleco, the coelhinho” the protagonist is metamorphosed with the aim to be more accepted in the society in which he lives; already in the short story “Alfredo” the protagonist has a finality of transform to isolate himself of the medium in which he is inserted as well as the protagonist of the short story “O ex-mágico da Taberna Minhota”. In the analyzed narratives, the metamorphoses represent in a metaphor of the desolation of man that looking for as a way to escape from his own human condition and the society that surrounds him. Therefore, this metamorphosis present in the short story evince the subjection of human to different forms and identities – according to the requirements and demands of its context – as a way to survive in a administered world.

Key words: Murilo Rubião; metamorphosis; unusual; society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – A TESSITURA DA ESCRITA DE MURILO RUBIÃO	14
1.1 Conto: uma escolha	16
1.2 Fantástico: possíveis aproximações.....	21
1.3 A crítica sobre os contos murilianos	28
CAPÍTULO 2 – METAMORFOSES EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO: UMA FORMA DE SOBREVIVÊNCIA.....	40
2.1 Ovídio e Kafka: a metamorfose como elemento narrativo	42
2.2 O elemento transformador na literatura de Murilo Rubião	48
2.2.1 Teleco: as várias formas de representar	49
2.2.2 Alfredo: transformação do corpo sem alterar a alma	55
2.2.3 O ex-mágico: metamorfose que nada transforma.....	60
CAPÍTULO 3 – METAMORFOSE (DES)MASCARADA PELOS SENTIDOS.....	65
3.1 O olhar que transmuda	67
3.2 O grito que não se ouve	73
3.3 O comportamento que é invertido	80
3.4 A transformação do toque ou a falta dele	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Ao analisarmos a etimologia da palavra *comunicação*, percebemos que esse vocábulo deriva do termo latino “*communicare*”, que significa “ação de comunicar, de partilhar, de dividir” (HOAISS, 2001, p.781). Assim, comunicar torna-se um mecanismo de sobrevivência, no qual homens e animais utilizam esse recurso para partilharem diferentes informações entre si, tornando o ato de comunicar uma atividade essencial para a vida em contexto social.

Para que haja essa partilha entre os seres, é necessário que exista um código comum entre os envolvidos. Não necessariamente essa linguagem deve ser realizada somente por meio da fala; os sentidos também têm um papel fundamental na realização da comunicação. Outra forma de comunicação entre os homens é por meio da literatura, pois ela tem uma função social, que fazer o homem interagir com o meio em que está inserido.

A literatura cumpre essa função há muito tempo, a qual, provavelmente, iniciou-se na época em que os povos das primeiras aldeias reuniam-se ao redor do fogo para que os mais antigos contassem aos jovens e crianças, por meio de contos, as experiências, as lições, os truques, as magias para sobreviverem em um convívio social, assim como abordou Nádya Batella Gotlib em *Teoria do conto*. Nesse sentido, o presente trabalho busca estudar a relação da obra literária do contista Murilo Rubião com a sociedade, como forma de criticar o meio social em que os personagens estão inseridos. Para isso, temos como objetivo investigar as categorias do insólito – as metamorfoses – em contos de Murilo Rubião. Com esse fim, selecionamos três contos, entre os que integram a obra do contista, para serem objeto de análise desta pesquisa, sendo “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Alfredo” e “Teleco, o coelhinho”.

Temos como referência as categorias do insólito nos contos referidos, cujo objetivo é compreender porque o autor mineiro utiliza a categoria do insólito para fazer uma crítica aos problemas sociais e refletir sobre o assujeitamento humano no convívio social.

A construção dessa proposta foi perpassada pelas seguintes hipóteses: primeiro, o autor insere a metamorfose de animais no mesmo contexto em que se encontram os humanos sem causar estranhamento na narrativa do enredo, possivelmente, porque o comportamento humano se assemelha ao dos animais, mediante diferentes situações com as quais se deparam no cotidiano; seus textos são construídos no universo do insólito, possivelmente para criticar a sociedade em momentos em que a essência humana foi banalizada, trocando-a pela mercadoria; ainda, a sociedade contemporânea, como é abordada nos contos, leva-nos a refletir sobre o comportamento do ser humano no momento em que o texto foi elaborado.

A metodologia, a princípio, foi pautada na revisão de algumas teorias, de forma geral, sobre o conto e a definição do fantástico e suas variações. Fizemos uma revisão bibliográfica da crítica literária sobre a obra de Murilo Rubião pertinente ao tema. Utilizamos, ainda, informações obtidas em pesquisas realizadas em dissertações e teses disponibilizadas em arquivos públicos em outras universidades. Também fizemos uma visita ao Acervo dos Escritores Mineiros, pertencente à Biblioteca Universitária da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais –, com objetivo de consultar a obra disponível do escritor com intuito de compreender melhor seu processo de escrita.

A nossa dissertação se divide em três capítulos. No Capítulo I, intitulado “A tessitura da escrita de Murilo Rubião”, apresentamos os motivos pelos quais o escritor mineiro optou por escrever contos em vez de outras modalidades de texto, e, de forma geral, fizemos uma revisão de algumas teorias a respeito do conto, para compreendermos melhor as estruturas dessa narrativa. Devido ao fato de a crítica inserir a obra desse contista na perspectiva do fantástico e de suas vertentes – neofantástico, realismo fantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso, insólito –, refletimos sobre algumas discussões a respeito da teoria fantástica e suas nuances, analisando as transformações que esse gênero sofreu no decorrer do tempo. Logo após, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o espaço dedicado à obra de Murilo Rubião pela crítica literária e, também, fizemos uma reflexão sobre alguns estudos que abordam sobre literatura e sociedade.

No segundo capítulo, intitulado “Metamorfoses em contos de Murilo Rubião: uma forma de sobrevivência”, apresentamos a metamorfose no âmbito geral, perpassando pela biologia até chegarmos à literatura. Nesse sentido, fizemos um estudo desse elemento presente no poema de Ovídio – *As metamorfoses* – e na novela de Franz Kafka – *A metamorfose*, com o objetivo de compreender esse processo na história literária. Escolhemos esses autores, entre outros que também abordaram o elemento da metamorfose em suas obras, devido à influência que Murilo Rubião recebeu da mitologia grega – por meio das suas incansáveis leituras, e em virtude de a crítica aproximar o texto do contista mineiro com a escrita de Kafka. Em seguida, analisamos o processo de metamorfose nos contos “Alfredo”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” e “Teleco, o coelhinho” com o intuito de compreender o uso desse recurso na obra de Murilo Rubião como forma de criticar a sociedade em que os personagens estão inseridos.

No terceiro capítulo, intitulado “A metamorfose (des) mascarada pelos sentidos”, analisamos o elemento da metamorfose nos contos que são o objeto deste trabalho. Porém, a pesquisa é realizada averiguando as transformações ocorridas não no aspecto físico dos

personagens – como foi abordado no capítulo anterior –, mas sim, nas mudanças das reações expressas por meio do olhar, do toque e do comportamento.

Acreditamos que esta pesquisa, além de enriquecer a fortuna crítica sobre Murilo Rubião – a quem, com este trabalho, homenageamos neste ano de 2016 em que se comemora seu centenário de nascimento –, possa servir de referência para aqueles que estudem a obra do contista na perspectiva do insólito, além de incitar a academia à busca de novas perspectivas teóricas e de análise da obra desse importante escritor mineiro.

CAPÍTULO 1 – A TESSITURA DA ESCRITA DE MURILO RUBIÃO

Ex-Mágico é uma delícia. Ele nos transporta para além de nossos limites,
 sem entretanto jamais perder pé no real e no cotidiano.
 Seu universo é igual ao de nós todos e, ao mesmo tempo,
 é um universo que se liberta das leis da circulação humana e da lógica formal.
 E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas
 por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais
 absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão:
 eis a lição amarga que se tira de sua sátira,
 tão poética e tão rica de invenção.
 Carlos Drummond (1947)

Essa epígrafe que escolhemos para iniciar este trabalho foi retirada da carta que Drummond enviou a Murilo Rubião no dia 9 de novembro de 1947, para agradecer ao amigo o envio do seu livro *O ex-mágico da Taberna Minhota*.¹ Esse sentimento exposto pelo poeta é compartilhado por todos aqueles que leem a ficção de Murilo Rubião. Encantam-se com sua forma inovadora de fazer literatura, trazendo o absurdo para a nossa realidade de forma que, ao final da leitura, questionamos em qual mundo se habita, se o da razão ou o do absurdo. Sua característica de inverter as normas dá um aspecto peculiar aos seus textos.

Nessa perspectiva, apresentamos, neste capítulo, algumas características presentes nos contos do escritor Murilo Rubião e sua fortuna crítica; ao perpassarmos pela teorização do fantástico e suas vertentes, refletimos acerca de algumas discussões sobre o tema; e abordamos alguns estudos que teorizam o conto.

O escritor, Murilo Rubião (1916-1991), nasceu em Minas Gerais na cidade de Silvestre Ferraz, hoje conhecida como Carmo de Minas. Filho de Maria Antonieta e Eugênio Álvares Rubião. O contista foi criado em meio literário desde sua infância, pois seu avô, Francisco Alves de Barros Rubião, era escritor e seu pai era filólogo, poeta e membro da Academia Mineira de Letras. A obra muriliana é considerada lacônica, em razão de ser composta por 33 contos, dos quais 32 foram publicados em vida. Após sua morte, foi publicado o conto “A diáspora” em um livro que reuniu toda a sua obra. Seus contos retratam os problemas do cotidiano e, entre outros aspectos, parecem remeter à reflexão sobre os problemas existenciais e sociais.

¹ Exemplar disponível no Acervo dos Escritores Mineiros: Biblioteca Central da UFMG, 3º andar, campus da Pampulha.

1.1 Conto: uma escolha

Em uma publicação da *Revista de Literatura Escrita* no ano de 1979, a entrevistadora Elizabeth Lowe questiona Murilo Rubião sobre os motivos pelos quais ele optou por escrever contos. E, em resposta a essa pergunta, o contista relata:

A opção pelo conto deve ter sido herança das leituras da minha infância, principalmente de “Dom Quixote”, um romance formado por uma série de estórias, ou mesmo por conto de fadas. O próprio Machado de Assis escreveu mais contos que qualquer outro gênero. Dada a minha sobriedade de linguagem, a necessidade de concisão, fui levado a fazer contos. Fiz poesia na juventude e, graças a Deus, só publiquei dois poemas, tendo rasgado os outros. Jamais senti inclinado para o romance. Penso ainda em escrever duas novelas e propositadamente as deixei para mais tarde, porque vejo uma compatibilidade muito grande entre o conto e os gêneros mais alongados. A novela exige uma linguagem menos sóbria, menos tensa, menos simples que se encontra no conto. O conto é um trampolim para outros gêneros como antigamente se pensava. Ou se faz conto, ou se faz romance. É muito difícil tratar dos dois gêneros (LOWE, 1979).²

Por meio desse fragmento da entrevista, é possível notar as influências que esse contista mineiro recebeu para produzir sua obra, que, por sinal, é de grande relevância na literatura brasileira. Ao mencionar a complexidade do conto, Murilo Rubião corrobora com o pensamento de Júlio Cortázar que, em *Valise de Cronópio* (2006), afirma que o conto é uma obra sintetizada, limitada, assim como a fotografia, porém, ambos (conto e fotografia) têm uma amplitude que vai muito além do seu limite físico, e consegue atingir a completude de um romance – no caso do conto, e de um filme – no caso da fotografia. Sendo assim, um extraordinário contista ou fotógrafo consegue de forma significativa, apesar das limitações dessas estruturas, alcançar no leitor ou no espectador a plenitude que uma obra romancista ou fílmica atinge.

Cortázar (2006) ainda argumenta que o conto não é tido como bom ou ruim devido ao seu tema, pois, para a literatura, não há temas ruins ou bons, mas a forma de trabalhá-lo é que será responsável por fazer esse julgamento. O estudioso declara que é necessário que o contista utilize em seu texto um material que o qualificou de significativo, e reflete que, anteriormente, o tema era considerado o principal “elemento significativo” da estruturação do conto. Porém, ele ressalta que, se não houver uma técnica que desenvolva o tema com uma boa utilização dos outros elementos – que são a intensidade e a tensão –, a excelência do conto fica comprometida,

² Exemplar disponível no Acervo dos Escritores Mineiros: Biblioteca Central da UFMG, 3º andar, *campus Pampulha*.

e é nessa situação que podemos fazer o julgamento do texto elaborado. Assim, “[...] um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). A exemplo disso, mencionamos os contos “Teleco, o coelhinho” e “Alfredo”, de Murilo Rubião, pois, a princípio, as narrativas apresentam uma aparência inocente e simples. O escritor mineiro faz uma profunda reflexão sobre a essência humana por meio das metamorfoses presentes em ambas narrativas, sendo essas metamorfoses – estruturadas em um contexto do cotidiano – que evidenciam o assujeitamento do ser humano às diferentes formas e identidades – de acordo com as exigências e demandas do seu contexto –, como forma de sobrevivência em um mundo administrado.

No final da entrevista citada acima, Murilo Rubião afirma que comunga da ideia de que esse gênero serve de referência para se escrever uma novela ou um romance, assim como foi mencionado por Massaud Moisés em *A criação literária: introdução à problemática da literatura*:

O conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance, mas isto não significa que deva poder, necessariamente, transformar-se nele [...] a narrativa passível de ampliar-se ou adaptar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto, ainda que o seu autor a considere, impropriamente, como tal (MOISÉS, 1968, p. 99).

A primeira parte dessa citação foi uma resposta de Moisés discordando do pensamento de Mário de Andrade (2012) que, em seu ensaio “Contos e contistas”, argumenta que não tenta explicar o que seria um conto e, de forma irônica, afirma que o escritor é quem tem que definir se o seu texto é um conto ou não, que a este é dado o poder de classificar a sua própria obra.

Analisando os comentários dos estudiosos acima, observamos que há uma dificuldade de se conceituar o conto. Assim, após vários estudos e possíveis definições para esse gênero, Cortázar menciona ser o conto “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 149). Segundo esse teórico, “há uma demasiada confusão, demasiados mal-entendidos” em relação às discussões sobre a conceituação do conto. Cortázar expõe a sua preocupação em ter uma definição concreta a respeito desse gênero literário ao afirmar que “Enquanto os contistas levam adiante sua tarefa, já é tempo de se falar dessa tarefa em si mesma, à margem das pessoas e das nacionalidades” (CORTÁZAR, 2006, p. 150). Na tentativa de discorrer sobre a problematização, o estudioso afirma que, *a priori*, não é

necessário um escritor conhecer as leis sobre esse gênero para produção do texto literário, porque, na verdade, não há leis para se escrever um conto. Porém, ressalta a importância de termos uma “ideia viva” dessa forma, pois

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151).

Segundo Cortázar (2006), de forma geral, “existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos”, independentemente do contista, do estilo ou do lugar; existem características estruturais comuns a todas as narrativas, o que proporciona um delineamento do núcleo comum para que se obtenha uma possível caracterização do conto (CORTÁZAR, 2006, p. 149).

Em relação à gênese do conto, Massaud Moisés, em seu livro intitulado *A criação literária: introdução à problemática da literatura*, ressalta que não se sabe ao certo quando foi o seu surgimento, mas ele faz algumas referências a possíveis origens baseando-se no estudo da história literária.

Quando não havia a escrita, os contos eram transmitidos por meio da oralidade, geralmente pelos mais velhos ao redor de uma fogueira. Assim, Moisés (1968) afirma que, segundo alguns estudiosos, o aparecimento do conto pode ter ocorrido milhares de anos antes de Cristo, no entanto, eram histórias relatadas oralmente, que, só depois do surgimento da escrita, puderam ser datadas com mais precisão. Corroborar com esse pensamento a estudiosa Nádia Batella Gotlib, argumentando que

Embora o início do contar histórias seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos modos de se contarem histórias. Para alguns, os contos egípcios – os contos dos mágicos – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da história de Caim e Abel, da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias histórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero. E chegam os contos do oriente: a *Panchatantra* (VI AC), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII dC) e inglesa (XVI dC); e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda Europa (século XVIII) (GOTLIB, 2006, p. 6).

De acordo com Moisés (1968), após perpassar por vários séculos desde o seu surgimento, o conto teve o seu apogeu no século XIX, sendo que todo escritor que se prezasse tinha que ter uma ficção na forma desse gênero. Nesse período, o conto recebeu um lugar equivalente ao do romance. Nessa mesma época, ocorreu, também, o destaque do alemão Hoffmann com seus *Contos fantásticos*, e foi na pessoa de Edgard Allan Poe, juntamente com Nicolai Gogol, que teve início o conto moderno. Em conformidade com Moisés (1968), Gotlib afirma que foi no século XIX que ocorreu a gênese do conto moderno e acrescenta que, nesse período, “o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclore, pela acentuada expansão da imprensa que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais” (GOTLIB, 2006, p. 7).

O poeta e crítico literário Gilberto Mendonça Teles, em seu ensaio “Para uma poética do conto brasileiro”, menciona que a história do conto brasileiro inicia-se com a chegada dos portugueses ao Brasil. Segundo o crítico, essa história é subdividida em quatro fases. A primeira, nomeada de *Fase de Formação* (de 1530 a 1850), é inaugurada com a chegada lusitana; inicialmente há uma transcrição dos textos portugueses, sendo uma cópia das narrativas ibéricas. Surgem, então, as primeiras narrativas orais, principalmente por parte dos índios. “É a fase em que os escritores estão adquirindo a linguagem literária e tomando consciência de uma literatura nacional.

Os termos *conto*, *novela*, *romance* e *ensaio* aparecem frequentemente como sinônimos”. O segundo período, compreendido entre os anos de 1855 a 1882, *Fase de Transformação*, é a época em que podemos pontuar o surgimento do conto no Brasil, propriamente dito, pois “surtem os grandes contistas brasileiros do século XIX e afirma-se o termo conto para designar a narrativa curta”. A terceira etapa, *Fase de Confirmação* (1882 a 1967), período em que “o conto adquire a sua popularidade e um estatuto próprio, ainda que não confirmado pelos estudiosos que não conseguem vê-lo fora das estruturas do romance” (TELES, 2002, p. 178).

Nesse transcurso, surge a geração do Realismo, na qual o conto tem seu destaque com o grande contista Machado de Assis, que, com toda consagração que lhe é dada, manifesta a dificuldade de escrever um conto ao afirmar que “é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”. E continua: “[...] e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 1973, *apud* GOTLIB, 2006, p. 9-10). Por fim, a última etapa classificada por Teles é a de *Atualidade*, na qual os contistas “continuam a tradição, com invenções de temas e linguagem”

(TELES, 2002, p. 178). Entre vários nomes de contistas citados por esse autor nessa etapa, encontra-se o nome do escritor Murilo Rubião.

Para Teles o vocábulo *conto*, na língua portuguesa, representa a história oral e a escrita ao mesmo tempo, diferentemente de outras línguas que trazem dois termos para demonstrarem essas duas vertentes. O referido autor afirma que “no alemão [*Novelle* e *Erzählung*, para o literário: e *Märchen* para o oral], no inglês [*Short-story* e *Fairy-tale*], no francês [*Nouvelle* e *Conte*], no italiano [*Novelle* e *Racconto*] e no espanhol [*Novela-corta* e *cuento*]” (TELES, 2002, p. 166).

Ainda conforme o pensamento de Teles (2002, p. 167), o conto deve ter “as suas unidades de ação, de tempo e de lugar definidas pela função oral de uma história curta, que não pode ser demorada e, por isso mesmo, não pode ter muitas ações nem personagens”. Em conformidade com o esse pensamento, Moisés (1968) declara que a história presente no conto tem que ser “completa, fechada como um ovo”, ou seja, um conto tem que ter todos os elementos – tema, espaço e tempo – em perfeita harmonia e condensados dentro da sua sucinta estrutura (MOISÉS, 1968, p. 99). Cortázar vai na mesma direção ao afirmar que a limitação física desse gênero, referente às suas poucas páginas, apresenta “o caráter peculiar do conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Assim, os contos “são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram” (CORTÁZAR, 2006, p. 235).

O conto é um texto dramático, que contém em sua narrativa o conflito, seja este físico (entre duas ou mais personagens) ou psicológico (dentro do mundo psíquico do personagem). De acordo com Gotlib, o conto apresenta características comuns à fábula e à parábola, sendo “a economia do estilo e a situação e a proporção temática resumidas” (GOTLIB, 2006, p. 15). Ainda nas palavras dessa autora, uma característica do conto que o difere de outras narrativas é a sua forma reduzida, pois a novela se apresenta como um texto médio e o romance, como um texto longo. E ela recorre à fala de Machado de Assis: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias; é naturalmente a sua qualidade”, distintamente do romance, que se torna ruim por ter um enredo curto (ASSIS, 1973, *apud* GOTLIB, 2006, p. 65).

Massaud Moisés, em outro trabalho intitulado *Dicionário de termos literários*, reflete que, nos últimos anos, “[...] o conto vem sendo praticado por uma legião cada vez maior de ficcionistas, que nele encontram a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno” (MOISÉS, 2004, p. 88), apesar de ainda sofrer certos preconceitos.

Corroborando com esse pensamento, Charles Kiefer em *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, faz um estudo de uma modalidade específica do conto, na qual o classifica de *variante da modernidade ocidental*, que é “o conto nascido com a

industrialização, filho da locomotiva e da imprensa” (KIEFER, 2011, p. 14), acompanhando as “rápidas transformações históricas, sociais e econômicas” (KIEFER, 2011, p. 17). É nessa variante que nascem os contos de Murilo Rubião, trazendo em essência as metamorfoses da sociedade moderna, descrevendo suas angústias, os seus medos e tédios em um contexto urbano do século XX. Por essas e outras características, a obra do contista mineiro está inserida pela crítica literária no universo do fantástico e em suas vertentes (neofantástico, realismo fantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso, insólito). Entretanto, de acordo com o fantástico produzido a partir da era kafkiana e por apresentar o insólito absurdo em sua literatura, atualmente esse escritor tem sido mais estudado pelo viés do insólito ficcional.

1.2 Fantástico: possíveis aproximações

O escritor búlgaro Tzvetan Todorov, na década de 1970, no livro *Introdução à literatura fantástica*, reuniu importantes textos sobre a narrativa fantástica, tornando o seu trabalho uma referência obrigatória nos estudos do fantástico, seja para concordar com as ideias ou para confrontá-las.

A pesquisadora Maria Cristina Batalha, em seu ensaio intitulado *Literatura fantástica: aproximações teóricas*, afirma que as pesquisas realizadas antes dos estudos de Todorov caracterizavam todo texto literário, em todos os acontecimentos que não pertenciam ao plano real, como narrativas fantásticas.

Essa definição abrangente servia tanto para designar os acontecimentos que o autor apresentava como imaginados ou sonhados, quanto os que eram apresentados como reais, mas que não poderiam ocorrer no nosso mundo, e sobre os quais o escritor deixava pairar a ambiguidade a respeito de sua natureza (BATALHA, 2012, p. 10).

Todorov argumenta que o mundo fantástico é caracterizado pela incerteza, ou seja, é composto pela hesitação, dúvida, sendo que essas se encontram entre o universo real e o mundo ficcional, e que, portanto, a certeza absoluta e o ceticismo ultrapassam os limites do fantástico. Para esse estudioso, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31). “A hesitação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2010, p. 37). Esse teórico restringe o conceito desse gênero apenas a uma reação do leitor no momento que tem contato com o texto. E salienta que, para definir o gênero fantástico, é necessário satisfazer às seguintes condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita (TODOROV, 2010, p. 39).

A primeira condição é caracterizada por Todorov (2010) como o mundo da “visão ambígua” por apresentar o aspecto verbal do texto; a segunda é considerada pelo autor como mais complexa, por apresentar o “aspecto sintático” que entrelaça as personagens aos acontecimentos da narrativa, e o aspecto semântico, devido à representação do tema abordado; já a terceira é mais abrangente e retrata os vários modos de leitura.

De acordo com Todorov (2010), para existir o fantástico é necessário que o personagem ou o leitor hesitem mediante um fato sobrenatural, porém esse último elemento ocorre com menos frequência nos textos fantásticos. Sendo assim, o estudioso acrescenta que o fantástico só existe no momento da hesitação. Após esse momento, se houver uma explicação do sobrenatural, ocorre, dessa forma, o *estranho*, ou seja, gênero caracterizado pelo esclarecimento do insólito por meio das leis da razão, e se o sobrenatural for aceito sem nenhum desvendamento, surge, então, o *maravilhoso*. Portanto, não há “o fantástico propriamente dito, somente gêneros que lhe são vizinhos. Mais exatamente, o efeito fantástico de fato se produz mas somente durante uma parte da leitura [...]” (TODOROV, 2010, p. 48). Assim, o fantástico se limita a uma circunstância transitória entre o *estranho* e o *maravilhoso*, e isto ocorre em razão de aquela narrativa se encontrar na fronteira desses dois gêneros.

Alguns críticos literários argumentam que Todorov comete certo equívoco ao afirmar que o leitor não deve ter uma interpretação alegórica e poética mediante um texto fantástico. Essa afirmativa estaria incorreta, pois a poesia e a alegoria são instrumentos necessários para a compreensão da polissemia literária, como ocorre no conto “Alfredo”, no qual o personagem que não é mágico, mas tem o poder de metamorfosear-se em qualquer ser, passa o tempo todo procurando transformar-se em algo para se afastar dos seus pares, porém não consegue alcançar seu objetivo e vive transmudando-se, compondo uma alegoria da impossibilidade de encontrar paz no mundo hostil em que está inserido.

O escritor e crítico literário David Roas, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, não concorda com a definição de Todorov, quando o escritor búlgaro afirma que a vacilação entre o *estranho* e o *maravilhoso* constitui o fantástico como um todo; segundo Roas, essa concepção pode até atender algumas obras, porém excluiria outras que não trariam um “desenlace ambíguo”, ou seja, aquelas em que o ser por si só é um fato sobrenatural, não cabendo outra explicação. E acrescenta que a “[...] transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo [...]”, pois o narrador deve construir as narrativas em um universo semelhante ao do leitor (ROAS, 2014, p. 42).

De acordo com Roas, nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica, existe a presença de elementos sobrenaturais, não obstante tais elementos não serem uma condição obrigatória para a realização desses gêneros. “Em comparação a esses, a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural” (2014, p. 31). Para esse teórico, o sobrenatural é tudo aquilo que ultrapassa as ideias das regras do mundo real, é o inexplicável por meio dos conceitos reais, sendo considerado aquilo que não existe.

Assim, para se obter uma história fantástica, é necessário que o elemento sobrenatural seja construído em um espaço similar àquele do qual faz parte o leitor com o objetivo de “interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). Sem essa presença do mundo real, a narrativa pode ser caracterizada como literatura do maravilhoso, assim como ocorre no conto “Teleco, o coelhinho”, em que não há a expressão “era uma vez” e o texto inicia-se com um diálogo entre o narrador e o personagem Teleco – sendo este um animal com atributos humanos – em uma cidade litorânea. Roas (2014) ainda argumenta:

A narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na reflexão da realidade e do próprio eu, a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direção com isso, a dúvida sobre a nossa existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, possível realidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade de existência [...] (ROAS, 2014, p. 32).

Hermenegildo José Bastos, em *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, afirma que é por meio do elemento sobrenatural que “o escritor procura exprimir uma perturbação” (BASTOS, 2001b, p. 23). Nessa perspectiva, podemos comparar os textos fantásticos com os pesadelos, que são sonhos perturbadores, pois no

ápice do conflito, sempre questionamos se estamos no plano da realidade ou é somente um pesadelo. Dessa forma, os textos fantásticos instigam no leitor esse julgamento dos fatos, dos atos, dos acontecimentos que julgamos reais ou irreais de acordo com regras estabelecidas no mundo racional, desestruturando as nossas verdades estabelecidas diante dos fatos sobrenaturais.

O autor de narrativas fantásticas entrega-se a uma escrita mais livre, descomprometida com o verossímil, uma vez que – *a priori* – não tem obrigação com a representação da verdade propriamente dita, como é esperado dos textos pretensamente realistas. Contudo, o fantástico parte de fatos verossímeis, com a *mimesis*³ da vida real, para que o texto tenha aspectos mais próximos da realidade do leitor. Assentimos nas palavras de Roas (2014), para quem

[...] a verossimilhança não é um simples acessório estilístico, e sim uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa. E não só isso; toda história fantástica também se apresenta como um acontecimento real para conseguir convencer o leitor da “realidade” analógica do fenômeno sobrenatural (ROAS, 2014, p. 52).

Esse estudioso ainda acrescenta que, nas obras produzidas a partir do século XX, os personagens não sentem terror ou medo, pois não percebem que os aspectos considerados irreais infringem à vida cotidiana, como é percebido na obra de Franz Kafka intitulada *A metamorfose*, na qual o protagonista, membros da sua família e o narrador do romance não se espantaram ou vacilaram mediante a situação de o personagem principal, Gregor Samsa, transformar-se em um inseto. “Segundo Todorov, o texto de Kafka rompe os esquemas da literatura fantástica tradicional: nele, a vacilação deixa de ter sentido porque sua finalidade era sugerir a existência do fantástico e propor a passagem do natural para o sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 63). E Roas faz a seguinte reflexão:

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (ROAS, 2014, p. 67).

³ O filósofo Aristóteles, em *A arte poética*, descreve o poder da literatura por meio da palavra *mimesis*, ou seja, a literatura é a imitação, representação da vida real de forma criativa, porém, esse conceito é baseado na expressão de verossimilhança, não tendo a literatura a obrigação de ser autenticamente verdadeira. Para o filósofo, o ato de imitar está inserido na essência do ser humano, pois a imitação surge “desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer” (Aristóteles, 2007, p. 294).

Nessa situação de inversão, realizada por Kafka, no qual se parte do sobrenatural para chegar ao natural, Roas afirma que

Assim, nas narrativas de Kafka, como nas dos outros escritores fantásticos do século XX (Borges e Cortázar são dois exemplos perfeitos), nos deparamos com uma nova maneira de cultivar o gênero, que não funciona de acordo com os esquemas todorovianos: o que Alazraki (2001) chama de neofantástico (ROAS, 2014, p. 65).

Nesse sentido, observamos que os textos murilianos também não seguem a teoria de Todorov, não há uma vacilação entre os dois mundos. Por exemplo, citamos a passagem extraída do conto “Alfredo”:

Joaquina nos aguardava no portão. Sem trocarmos sequer uma palavra, afastei-a com um 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 meu irmão Alfredo. Não admito que o insulte assim.
 – Já que não admite, sumam daqui os dois! (RUBIÃO, 2010, p. 100).

No fragmento acima, notamos que em nenhum momento Joaquina, esposa de Joaquim, espantou-se ao saber que o seu cunhado estava no corpo de um animal, um dromedário. Não fez nenhum questionamento sobre essa situação sobrenatural. O leitor é que se espanta ao ver a atitude dela, pois o personagem não foi solidário com a circunstância na qual o irmão do seu marido se encontrava e, sem piedade, manda-os sair de casa.

Sendo assim, o fantástico contemporâneo expõe acontecimentos que infringem as concepções do real. Mas, na verdade, de acordo com Roas (2014, p. 132), a partir do período pós-moderno,⁴ “a realidade é uma categoria incerta, uma entidade indecifrável para a qual já não existem visões e explicações unívocas”. Porém, ainda quando abordamos o real, remetemos a um referente determinado, no qual os acontecimentos ocorrem de forma regular em uma determinada sociedade. Assim, é por meio dessas situações regulares que julgamos se um fenômeno é real ou irreal, possível ou impossível de acontecer (ROAS, 2014). Até mesmo a verdade absoluta, posta no campo da ciência – onde a veracidade dos fatos é avaliada por meio da pesquisa –, pode a qualquer momento ser questionada, desestruturada e até mesmo desmentida por meio de outros estudos cientificamente comprovados. Corroborando com esse pensamento, o filósofo Edgar Morin, em seu trabalho *Terra-pátria*, afirma:

⁴ Segundo José Carlos da Silva Busto, o pós-moderno é uma oposição ao moderno que nasce em meados de 1950.

Nossas certezas não são eternas. Nenhuma teoria científica, e aí reside, creio, a importância da contribuição de Karl Popper, está segura de ter certeza absoluta. Aquela que num instante específico conforma-se mais aos dados em questão impõe-se. Mas pode muito bem ser substituída por nova teoria, e a prova é que praticamente todas as teorias científicas do século XIX foram ultrapassadas no século XX ou provincializadas (MORIN e KERN, 2003, p. 12).

Roas ainda considera que precisamos circunscrever a estrutura do real para nos sentirmos protegidos e confortáveis dentro da realidade que estabelecemos. Quando um acontecimento rompe com as paredes da realidade pré-estabelecidas, surge, então, o estranhamento, e tudo que não nos é familiar “se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador” (ROAS, 2014, p. 134). Nessa transgressão dos fatos familiares dentro da nossa realidade pré-determinada, ocorre o medo, sendo este elemento, para o escritor espanhol, um dos fundamentos do fantástico.

A terminologia da palavra *medo* gera grandes discussões problemáticas no universo fantástico. Roas, nessa sua obra, prefere não adentrar nesse desentendimento. Portanto, o autor opta por tratar o vocábulo *medo*, dentro da perspectiva do fantástico, como “uma impressão ameaçadora no leitor” (ROAS, 2014, p. 135). E afirma que

O medo não é exclusivo do fantástico. Mas minha intenção aqui não é definir o fantástico em função do medo. Meu objetivo é demonstrar que o medo – contradizendo Todorov (e outros críticos) – é uma condição necessária do gênero, por ser seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa concepção do real sobre a qual venho insistindo (ROAS, 2014, p. 141).

O medo aqui abordado pelo crítico espanhol não é necessariamente sinônimo de terror, angústia, apreensão – como era abordado no fantástico tradicional,⁵ mas sim, é entendido como uma experiência que gera espanto e perplexidade por meio da presença insólita nos acontecimentos da narrativa neofantástica.

Em contrapartida, a estudiosa Irlemar Chiami, em *O Realismo Maravilhoso*, argumenta sobre a importância de ter uma teoria literária diferente das formuladas no oriente para fazer crítica das obras produzidas na América. Entre os discursos literários direcionados ao romance hispano-americano – tais como realismo mágico, real maravilhoso americano, literatura fantástica, barroco e neobarroco –, a estudiosa opta por definir o realismo maravilhoso, seguindo a noção criada por Alejo Carpentier, ao fundamentar sua opção pela terminologia com o seguinte texto:

⁵ David Roas utiliza os termos *fantástico tradicional* e *neofantástico* de acordo com os estudos do crítico argentino Jaime Alazraki, que se encontram no ensaio “¿Qué es lo neofantástico?”. Assim, o primeiro termo refere-se à narrativa fantástica do século XIX; o segundo “teria nascido com Kafka” (ROAS, 2014).

[...] convém justificar por que abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. Se bem inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso americano”, nossa opção deve-se antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 1980, p. 43).

Para Chiampi, o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham de vários traços, “como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa” (CHIAMPI, 1980, p. 53). Porém, o fantástico, diferentemente do realismo maravilhoso, é “um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (CHIAMPI, 1980, p. 53).

Assim, o narrador provoca no leitor, por meio do discurso narrativo, os efeitos de medo e dúvida, mediante um acontecimento ambíguo, natural e sobrenatural. A narrativa fantástica se faz por meio da construção de “hipóteses falsas (o seu ‘possível’ é improvável), [ao] desenhar a arbitrariedade da razão, sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza” (CHIAMPI, 1980, p. 56). Dessa forma, esse gênero apresenta uma separação notória entre o universo real e o irreal. A estudiosa considera que essa divisão acentuada entre os dois mundos não está presente nas narrativas do realismo maravilhoso, pois, nestas, não causa oscilação no leitor mediante um acontecimento insólito, mas sim um estranhamento inicial que, no decorrer da leitura, torna-se aceitável diante dos fatos ocorridos:

Ao contrário da poética da incerteza, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Desse modo, observamos que o fantástico apresentado por Roas (2014) – no qual esse teórico adotou a nomenclatura de neofantástico – está muito próximo do realismo maravilhoso estudado e defendido por Chiampi (1980).

O estudo apresentado neste capítulo suscita algumas discussões, compreensões, caracterizações, bem como remete às transformações que o gênero literário fantástico sofreu no decorrer dos séculos, o que permitiu aos estudiosos desmembrarem as raízes conceituais desse gênero, de modo a caracterizá-lo na contemporaneidade.

1.3 A crítica sobre os contos murilianos

Uma parte da fortuna crítica desse escritor mineiro menciona a presença das categorias do Fantástico em sua obra, sendo ele considerado o pioneiro desse gênero na literatura brasileira. Entretanto, de acordo com Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio “O mágico desencantado ou a metamorfose de Murilo”, a narrativa fantástica já havia sido contemplada em Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, porém o que distancia Murilo Rubião dos demais escritores é a forma insólita da sua ficção, dando-lhe “[...] a posição de precursor, em nosso meio” (ARRIGUCCI, 1999, p. 52). Fabíola Maceres Silva, em seu trabalho “A estrutura do grotesco no conto “Petúnia”, de Murilo Rubião”, ressalta que essa forma insólita apresentada nas narrativas do escritor mineiro contempla-o como o escritor que inaugura o realismo mágico na literatura brasileira e que as obras dos autores Álvaro de Azevedo, Machado de Assis, Afonso Arinos e Monteiro Lobato “apresentaram raros elementos fantasiosos mais próximos, no entanto, do gênero fantástico” (SILVA, 2012, p. 676).

Antonio Candido, em seus estudos sobre a nova narrativa, diz que “Murilo Rubião instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo [...]” (CANDIDO, 2011, p. 251) ao publicar o livro *O ex-mágico* (1947). Não obstante, a obra do escritor mineiro só teve reconhecimento pela crítica e pelo público na década de 1970, com o destaque dos escritores argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, e a divulgação do livro *Cem anos de solidão*, do colombiano Garcia Márquez, no Brasil.

Hermenegildo José Bastos afirma que não discorda dos estudiosos da obra do escritor mineiro ao enfatizarem que Murilo Rubião faz uma narrativa diferente da tradição fantástica, aproximando-se dos grandes autores hispano-americanos. Contudo, Bastos (2001) ressalta que a obra de Rubião não quebra as tendências que a ficção brasileira propunha na segunda metade do século, pois sua literatura é uma evolução ou até mesmo uma continuação dos propósitos da época. Sendo assim

Não se trata, entretanto, de encontrar os “precursores” da literatura fantástica, os autores que teriam conseguido furar o bloqueio da verossimilhança realista preparando o caminho para a obra de Murilo. Trata-se, sim, de demonstrar duas coisas: 1ª) que a matéria brasileira está presente e, mais do que isso, enforma a ficção fantástica de Murilo Rubião; 2ª) que, considerando a evolução da ficção brasileira dos anos 30 e 40, a ficção muriliana deve ser considerada como ruptura, sim, mas também como continuidade, e que, sendo assim, a leitura do conto fantástico de Murilo Rubião pode contribuir para o entendimento das mudanças por que passa o realismo na literatura brasileira das décadas citadas (BASTOS, 2001b, p. 49).

O pensamento de Bastos (2001b) é pertinente, pois, ao afirmar que a narrativa fantástica não surgiu de forma repentina, mas evoluiu atendendo aos anseios de uma sociedade literária em plena expansão, reforça a tese de que a obra de Rubião não é uma cópia do trabalho kafkiano, posicionando-se contra a crítica que compara os contos do escritor mineiro com os do escritor tcheco Franz Kafka, apesar de o contista mineiro afirmar que nunca havia lido os textos de Kafka, o que fez só depois da comparação feita por Mário de Andrade. A comparação entre os dois autores se dá pela utilização do recurso da metamorfose, usado por Kafka em *A metamorfose* e no conto “O ex-mágico da taberna Minhota” por Murilo Rubião, no qual as personagens transformam-se em animais durante o enredo da narrativa.

O contista mineiro também é conhecido como o escritor da reescrita, pois escreveu e reescreveu várias vezes seus textos por muitos anos, em busca de uma linguagem apropriada, em busca da perfeição e clareza. Flávio Carneiro, em seu artigo “Escrever é escrever de novo: a escrita infinita em Murilo Rubião”, sugere que a primeira versão original de um livro deveria ser tombada como um monumento da humanidade, para que o autor não pudesse mais arrepender-se de uma palavra, de uma frase ou de qualquer parte do texto, sendo que esses fragmentos já levaram o leitor ao mundo da imaginação. Em relação ao ato da reescrita de Murilo Rubião, Carneiro (2013) afirma que a reescrita na obra desse autor é uma volta ao corpo do texto com objetivo de “superar a cada linha”, fechando as lacunas que “aparentemente se escondem atrás da parede da finitude”. Dessa forma, a reescrita faz com que o texto se revigore a cada reprodução (CARBEIRO, 2013, p. 89).

No conto “Marina a intangível”, por exemplo, há características do narrador-personagem que levam o leitor a fazer uma comparação das semelhanças entre Murilo e esse personagem, pois o narrador, José Ambrósio, é redator de um jornal – como o escritor mineiro, que tinha como principal profissão o jornalismo – e demonstra dificuldades de produzir um texto; sua lixeira está cheia de papel, muitas vezes consegue escrever várias laudas, mas a busca por algo intangível o faz descartar o texto produzido e começar outra vez a reescrevê-lo. Sendo

assim, tanto o ato de reescrever os textos como a profissão exercida pelo narrador assemelham-se a alguns dos principais atributos do escritor mineiro. Um dos principais estudiosos da obra do escritor, Jorge Schwartz, em *Murilo Rubião: a poética do urobora* – livro em que o pesquisador faz um estudo minucioso sobre a produção muriliana em relação às epígrafes que precedem seus contos –, declara que as reedições dos contos murilianos, em busca perene “de aprimoramento: um contínuo retorno, numa ânsia de reformulação e aperfeiçoamento do texto”, fazem com que José Ambrósio seja uma “alegoria do fazer muriliano” (SCHWARTZ, 1981, p. 77).

Assim como José Ambrósio, percebemos, também, no personagem ex-mágico do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, a semelhança entre o protagonista e Murilo Rubião em relação à condição de ser funcionário público. O personagem, na tentativa de suicidar-se com uma pistola, vê sair do cano da arma um lápis, “instrumento que pressagia a condição do escritor” (BASTOS, 2001b, p. 92).

Em “Quando a manifestação do Insólito importa para a crítica literária”, o estudioso Flávio Garcia argumenta que, por meio de uma pesquisa minuciosa por vários gêneros ou subgêneros literários – desde o maravilhoso estudado por Le Goff (1989) até o pseudo fantástico e suas variantes abordados por Roas (2011), observou que o termo *insólito ficcional* é o elemento que se manifesta entre as narrativas analisadas, ou seja, é um denominador comum entre as vertentes, ora sendo caracterizado como adjetivo, ora como substantivo (GARCIA, 2012, p. 14). Garcia também reflete sobre as dificuldades de conceituar o fenômeno insólito ficcional dentro das noções de gênero, devido à complexidade de teorizar a completude das obras, uma vez que elas abordam de diferentes formas esse elemento. Ele afirma que essa ficção é um organismo vivo, pois é transformada juntamente com a evolução da sociedade, da qual se torna produto e produtora ao mesmo tempo.

A crítica literária, para dar conta da ficção de que se ocupa, precisa manter-se par e passo com as antigas e com as mais recentes teorias da literatura que existam e se vêm imiscuindo, sem deixar de admitir o transbordamento dos conceitos para fora das caixas em que se viram inicialmente enformados, o que, obviamente, é ditado pela própria fruição – que leva à fruição – de cada obra literária, em particular e em relação com o todo, em cada tempo, lugar, ato de leitura. Isso justifica, e torna mesmo necessário, senão inevitável, que, tantos e diferentes pesquisadores, das mais diversas universidades, se detenham sobre as vertentes teóricas e ficcionais do insólito (GARCIA, 2012, p. 27).

Nessa perspectiva da evolução do insólito, da qual a literatura se utiliza dentro de uma sociedade para abordar temas que relatam os problemas sociais, Maria Cristina Batalha faz uma reflexão sobre essa problemática, em seu artigo “Murilo Rubião e o fantástico brasileiro

moderno”, e afirma que “Rubião traz para a literatura a inquietação do homem moderno, perdido em um mundo que não compreende mais. Sua ficção promove a denúncia da perda dos valores éticos e humanistas que não servem mais para mediar os relacionamentos humanos”. Não há salvação, seus personagens não conseguem reagir perante as situações, permanecem paralisados. (BATALHA, 2013, p. 34).

Segundo Bastos (2001b), os textos fantásticos produzidos anteriormente ao século XX faziam referência a um passado mágico e religioso, no qual a religião parecia ser a única forma de explicação razoável do mundo real. Para ele, o fantástico da era moderna

[...] é um fenômeno da sociedade burguesa, da racionalização da natureza e desterramento do sagrado. O homem moderno pensou-se livre das superstições e ilusões, mas apenas as substituiu por uma nova idolatria – a mercadoria. A religião recalcada pelo racionalismo retorna. Segundo Marx, o “recalcado” da religião retorna no momento mesmo em que aparece a sociedade secularizada, que, julgando desembaraçada do sagrado, prende-se ao “fetichismo da mercadoria” (BASTOS, 2001b, p. 74).

Sendo assim, Roas (2014) afirma que atualmente o fantástico tem o propósito de “oferecer ao leitor histórias que o façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano” (ROAS, 2014, p. 21). E afirma que o fantástico:

Nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. Para conseguir esse efeito é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Mas não basta produzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para produzir o efeito de fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor. Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado pelo texto. Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo (ROAS, 2014, p. 24).

No panorama desse universo do fantástico mencionado por Roas (2014), Batalha (2013) e Bastos (2001a e b), mesmo diante de uma coleção sucinta de contos que Murilo Rubião escreveu e reescreveu, é possível verificar que os seus textos abraçam uma infinidade de problemas sociais que assolam a sociedade moderna em um país emergente, tais como: a burocratização do serviço público nos contos “A fila” e o “Ex-mágico da Taberna Minhota”; a ambição, em “Bárbara”; o conflito de linguagem em “Alfredo”; o desrespeito com o próximo em “Os dragões”; a animalização da humanidade em “Teleco, o coelhinho”; a banalização da vida em “O pirotécnico Zacarias”, entre outros. A nostalgia dos textos anteriores aos do século XIX

está presente na obra de Murilo Rubião, porém de forma a criticar um mundo que não tem mais salvação devido à caracterização do homem como mercadoria de um sistema burguês. Em consonância com essa afirmação, Batalha (2013) acrescenta que

[...] a opção pelo fantástico torna-se um instrumento de crítica, de denúncia do absurdo da existência, do peso avassalador da burocracia que impera no cenário urbano moderno e da destruição da individualidade. Seus contos não se propõem a responder nem trazer soluções para o caos gerado pelo progresso desumano das grandes cidades; são enigmas que conduzem à reflexão sobre o real (BATALHA, 2013, p. 43).

Os textos do escritor mineiro não são constituídos de fadas, bruxas, como encontrados nos contos maravilhosos, que tem seus textos construídos em um mundo inventado, onde tudo é possível. Murilo Rubião insere as suas personagens em um mundo do cotidiano, aborda temas do dia a dia e instaura o insólito no universo de pessoas comuns. Essa característica de Rubião está em consonância com o pensamento de Roas (2014), que relata que “o mundo construído nas narrativas fantásticas seja [é] sempre um reflexo da realidade em que o leitor habita”. Isso “supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual” (ROAS, 2014, p. 110). E o autor continua com a afirmação de que “as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando mais cético diante do sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 115).

A exemplo disso, citamos o conto “Teleco, o coelhinho”, onde o personagem Teleco inicia o conto como coelho e é um morador de rua, até que o narrador do conto o chama para morar com ele, metamorfoseia-se sucessivas vezes mediante situações diárias: quando quer ser agradável com os vizinhos transforma-se em um animal doce, quando quer assustar um agiota transforma-se em um leão ou tigre, e assim por diante. O ex-mágico do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que também tem o poder de se metamorfosear, trabalha em uma repartição pública, mas sofre com a burocratização que o ofício lhe impõe. Em ambos os contos, os panoramas que envolvem as tramas são todos cenários da vida moderna e as personagens são pessoas simples, o que transfere para o texto ficcional perspectivas reais e faz com que o leitor aceite melhor os aspectos sobrenaturais, mesmo que não possam ser desvendados. “Por isso o narrador deve apresentar o mundo da narrativa da maneira mais realista possível. A construção do texto fantástico seria guiada – paradoxalmente – por uma ‘motivação realista’” (ROAS, 2014, p. 164).

Em entrevista concedida ao *Jornal Tribuna do Norte*, realizada por Walter Sebastião, em 1988, Murilo Rubião afirma: “Eu não tenho preocupação com um valor moral da história. Deixo as coisas bem em aberto. Acho que a história tem em si uma moral ou um fato social. O fantástico tem sempre uma característica de ser uma crítica social [...]” (SEBASTIÃO, 1988, p. 5).⁶ Na estruturação dos textos, esse contista faz uma análise das relações entre as pessoas num nível sociológico mais profundo. Segundo Antonio Candido, “não é a literatura por ela mesma, mas pelo social. Assim, pode-se sair de uma análise sociológica periférica e sem fundamentos, não se limitando a uma referência à história sociologicamente orientada” (CANDIDO, 2006, p. 17). Tudo está inserido em um sistema integrado, no qual a diversidade torna-se coesa e possibilita uma análise mais aprofundada e estruturada em bases históricas, sociológicas e críticas.

Nessa perspectiva de relação entre literatura e sociedade é necessário considerar, também, a abordagem feita por Candido (2006), quando ele afirma que, para se obter uma interpretação íntegra de uma obra, é necessário valorizar fatores estéticos, linguísticos e sociais, sem considerar um em detrimento do outro, é preciso analisar a ligação entre a obra e o ambiente:

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra, em que tanto o velho ponto de vista explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2006, p. 4).

Em conformidade com isso, Roas (2014) afirma que no universo fantástico é de extrema importância analisarmos os aspectos estruturais nos quais a história é criada, pois, conforme já foi dito antes, o texto fantástico emana de uma realidade vivenciada pelo leitor para que possa confrontá-la com os fatos narrados na ficção, com o objetivo de violar aquilo que é julgado como real.

Assim, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrador impõe para as crenças sobre a realidade empírica. É evidente que, em todo processo de leitura, seja de um texto fantástico, seja um texto “realista” (mimético), o leitor projeta sua visão do mundo externo sobre o

⁶ Exemplar disponível no Acervo dos Escritores Mineiros: Biblioteca Central da UFMG, 3º andar, *campus* da Pampulha.

mundo criado no texto para interpretar o que acontece nele [...] (ROAS, 2014, p. 111).

Em concordância com o que foi declarado, Schwartz (1981) reflete sobre como o contista mineiro recorre às formas insólitas para metaforizar a essência humana em um contexto social:

O simbolismo da linguagem fantástica em Murilo Rubião desvenda-se ao leitor como um sistema poroso que filtra constantemente os elementos sociais do texto. São raros os momentos na obra do Autor em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social. O fantástico como transfiguração lúdica da realidade é escasso nos contos, e a possibilidade de conotação social enriquece o signo narrativo, permitindo que ele se projete além do fenômeno meramente ficcional. O elemento social é vinculado pela imagética fantástica, mime-se inverossímil do universo (SCHWARTZ, 1981, p. 77).

Assim, o insólito na literatura de Murilo Rubião aborda temas que desestruturam, perturbam o cotidiano, que induzem o leitor a fazer uma reflexão acerca do mundo no qual está inserido. Esse mundo onde não há mais salvação, tudo foi explicado pela psicanálise. Uma das funções da literatura é permitir ao homem fugir do universo real, com o qual se encontra insatisfeito, transmitindo os seus espectros, sonhos, anseios para o mundo ficcional.

As personagens de Murilo Rubião são apresentadas, em grande parte, pelos seus defeitos de forma acentuada e satirizada, como elemento de destruição, desprovidas de virtudes, sem alcançar, no final das narrativas, uma salvação. Todorov (2010) afirma que “o exagero conduz ao sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 85), e encontramos nos textos de Rubião o exagero exacerbado, figurando, assim, a hipérbole. Para exemplificar isso, recorreremos novamente ao conto “Teleco, o coelhinho”; o personagem Teleco, no início do conto, apresenta características de uma criança de rua, passa por vários processos de metamorfose – de um dócil coelhinho a várias formas de animal, com o objetivo de “agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2010, p. 53), mas aquele amável coelhinho passa a desejar se tornar um homem. Nessa vontade de ser um humano, o personagem torna-se um “mofino canguru”, que se assemelha a um homem por meio da sua forma negativa, como um ser desprezível, pois se veste mal, não gosta de tomar banho, cospe no chão, entre outros atributos que nos permitem imaginá-lo como um típico malandro.

Enquanto era animal, ele era amável, mas quando deseja ser homem, torna-se um monstro, perdendo toda a sua essência, invertendo a situação de homem e animal. Ao final do

conto chega a se tornar um ser humano, porém em forma de uma criança encardida, sem dentes e morta, o que ressalta a imperfeição humana.

O personagem principal do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” é agraciado com poder de fazer mágicas, mas essa habilidade com o tempo acontece diariamente e de forma descontrolada, o que a faz perder o seu valor mágico e se tornar para a personagem um castigo com o qual teria que conviver pelo resto da sua vida. Qualquer ato realizado diariamente, por mais mágico que seja, torna-se banal.

Em “Bárbara” um simples ato do seu marido em lhe agradar, realizando os seus pedidos em troca de atenção, fez com que ela engordasse muito, de forma que suas pernas, “de tão gordas, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçar” (RUBIÃO, 2010, p. 31). Bárbara tomou proporções tão grandes, quanto os seus pedidos e tornou-se uma mulher insaciável.

Viviane de Guanabara Mury, em “O duplo e algumas implicações para o fantástico em Murilo Rubião”, realiza um estudo sobre os acontecimentos insólitos nas narrativas do escritor mineiro. A estudiosa menciona que, de modo geral, a obra do escritor apresenta “uma dupla perspectiva em relação ao insólito: ora o acontecimento é visto como estranho, ora como absurdo”. Mury (2013) ressalta que o emprego da palavra *estranho*, abordada por ela, não tem relação com as reflexões realizadas por Freud, Todorov ou outros teóricos. A terminologia é aqui usada para classificar a forma como alguns protagonistas dos contos de Murilo Rubião recebem o acontecimento insólito com naturalidade, “apesar de claramente sobrenatural”, sem apresentarem pavor, surpresa ou terror (MURY, 2013, p. 108). A expressão *absurdo* também não faz referência a nenhuma definição já mencionada por alguma teoria fantástica. A explicação da palavra está de acordo com o evento insólito presente nos contos murilianos; “embora proveniente de uma ordem natural, desperta surpresa nos personagens principais” (MURY, 2013, p. 109).

Mury (2013) ainda afirma que, em grande parte dos textos de Murilo Rubião, o insólito surge de um acontecimento de outro mundo, porém é recepcionado pelas personagens como um evento normal, como a presença de animais que falam e convivem em um espaço humano; ou metamorfoses e mágicas, sem causar espanto. A autora considera que

[...] há, nesse sentido uma “paralisação da surpresa”, como bem apontou Arrigucci Jr. (2001, p. 46). Tais contos denominados estranhos. [...] Isso posto, a paralisação da surpresa não se verifica em outros textos do escritor mineiro, nem o insólito provém de outra instância. Ao contrário, a ruptura da ordem resulta de um elemento pertinente ao cotidiano, mas de tal modo transfigurado

que se torna possível aceitá-lo sem sobressaltos. Contos desse tipo se enquadram no absurdo (MURY, 2013, p. 108).

Mediante citação, para exemplificar melhor o absurdo, a autora aborda o conto “A fila”. Nessa narrativa não há animais que falam ou outros episódios que não pertençam a este mundo, porém as atividades normais do dia a dia são abordadas de forma tão acentuada, chegando ao exagero, que o ato natural da cidade – burocracia, senha, fila – torna-se insólito ao protagonista estrangeiro, Pererico, que fica mais de seis meses em uma fila na esperança de falar com o gerente e, no final, ainda não alcança seu objetivo. A espera na fila já é algo comum para as outras personagens, que simplesmente aguardam sem questionar, “não se dão conta do absurdo em que vivem; eles acabaram por naturalizar o insólito” (MURY, 2013, p. 122).

Já nos contos de Murilo em que ocorre o estranho, conforme denominado por Mury (2013), os acontecimentos insólitos são considerados naturais, as personagens não se espantam mediante um fato sobrenatural. “A paralisação da surpresa assinala uma ‘naturalização’ do antinatural” (MURY, 2013, p. 110). Quando Teleco, um animal, conversa com o narrador, este não se espanta mediante tal situação, pelo contrário, sustenta um diálogo de forma natural, sem admiração com aquele, não havendo, assim, a hesitação do personagem apontada por Todorov.

Devido a essa naturalização do insólito adotada pelos personagens murilianos, Eveline Coelho Cardoso, em seu artigo “Temas, títulos e epígrafes em Murilo Rubião: reflexões e leituras a partir de ‘Alfredo’ e ‘Os dragões’”, propõe que o escritor mineiro teria que integrar

[...] um novo gênero: o Insólito Banalizado. Um dos traços característicos deste novo gênero proposto que está presente na obra de Murilo Rubião é a reação de aceitação das personagens em face dos eventos insólitos, tomando corriqueiro, e nesse sentido banal (CARDOSO, 2007, p. 39).

Em relação aos estudos da obra de Murilo Rubião e em consonância com a abordagem acima, Batalha (2013) reflete que não existe “propriamente a hesitação apontada por Todorov, mas o encadeamento que encaminha a narrativa para o absurdo”, não havendo semelhança com as obras fantásticas produzidas nos séculos XIX e no início do século XX (BATALHA, 2013, p. 38).

Portanto, há um estranhamento que se apodera do universo real, o que faz com que os fatos ocorridos levem-nos a questionar as verdades estabelecidas. E:

De modo geral, os personagens de Rubião estão condenados a uma vida opressiva e banal. Vivem uma rotina ordinária e seus destinos parecem imóveis, pois estão fadados à repetição e à gratuidade. São vidas em automático, guiadas por uma vontade sem objetivo, na medida em que os indivíduos são incapazes

de reagir a uma situação, de agir diferentemente do jeito como estão agindo (BATALHA, 2013, p. 38-39).

Dessa maneira, os estudos de Batalha (2013) também estão em conformidade com o pensamento de Mury (2013) acima mencionado, quando ambas as estudiosas abordam a ausência de terror e medo nos contos murilianos, além de apontarem que a presença do insólito nas narrativas é uma forma de nos levar a repensarmos as estruturas, os valores considerados naturais na sociedade. Não há hesitação mediante os fatos insólitos, tudo foi naturalizado e banalizado.

Assim também reflete Schwartz (1981), ao afirmar que

[...] o elemento fantástico em Murilo Rubião dilui as relações tradicionais do texto com o receptor, instauradas pela narrativa de suspense, integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil. É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha carregada de modernidade (SCHWARTZ, 1981, p. 69).

E ainda acrescenta que “estes processos integratórios de universos tradicionalmente incompatíveis fornecem à obra de Murilo Rubião traços de modernidade em relação à narrativa fantástica anterior a Franz Kafka” (SCHWARTZ, 1981, p. 65).

Neste contexto, Michelle de Oliveira, em “O insólito como uma categoria constitutiva de gênero: um percurso do maravilhoso ao Insólito Banalizado”, faz um breve apanhado do trajeto do elemento insólito na literatura. Além do mais, essa estudiosa afirma que o gênero Insólito Banalizado está estruturado na vida contemporânea pós-moderna, sendo uma *mimesis* dessa sociedade, onde os valores aparecem de forma contraditória, ambígua e inversa. Para Oliveira (2007), é nesse universo que se encontra a narrativa de Murilo Rubião, pois esse gênero mencionado “é assim denominado devido aos acontecimentos que até então eram inabituais ou insólitos serem aceitos pelos seres da narrativa como algo corriqueiro, comum, banal” (OLIVEIRA, 2007, p. 101).

Como exemplo disso, Mury (2013) cita o conto “O pirotécnico Zacarias”, no qual o narrador-defunto é atropelado e as próprias pessoas que o atropelaram, depois de muita discussão, decidem jogá-lo em um precipício. Inconformado com a decisão, o protagonista pede para ser ouvido, e os demais personagens não têm o comportamento esperado – de medo ou terror – referente a tal evento, apenas ficam admirados de ouvir um defunto falar. Mediante o caso ocorrido, o personagem Jorginho fica assustado e desmaia. Como ainda não havia tomado uma decisão, um rapaz que estava no carro sugere que leve o defunto juntamente com eles e que abandonem o colega desmaiado. Ouvir um defunto falar é algo estranho para os personagens,

mas deixar um colega abandonado na beira da estrada é considerado algo normal, “sem se darem conta da perda de sentimentos nobres, como a amizade” (MURY, 2013, p. 112).

Outra temática muito estudada em Murilo Rubião é o uso das epígrafes na abertura dos seus contos. Essas frases foram retiradas da Bíblia Sagrada,⁷ mas de acordo com o estudioso Schwartz (1988), apesar de terem sido retiradas do livro sagrado, o contista não as usou com uma ideia cristã, uma vez que, “embora as epígrafes sejam de origem cristã, o pensamento é pouco cristão, não há lugar para a salvação” (SCHWARTZ, 1988, p. 9-10).

As citações bíblicas nos textos murilianos, segundo Bastos (2001a), servem como predição ou somente confirmação, pois só eram feitas, como relatou Rubião, após o término do conto. “Os trechos da Bíblia que emolduram os contos vêm de outra era e, aí colocados, são como a predição que, no entanto, só é lida após os acontecimentos. Nem eram predição, pois só agora se revelam. Talvez apenas confirmação” (BASTOS, 2001a, p. 11).

Dentre as características percebidas na obra muriliana, destaca-se a *metamorfose*, por meio da qual as personagens transformam-se durante o enredo da narrativa. Luciane Santos, em “A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião”, afirma que a metamorfose sempre foi uma figura marcante no processo literário, presente na mitologia grega, na literatura clássica, na literatura do Maravilhoso, no Romantismo e no Naturalismo, e até mesmo no folclore brasileiro. Porém, acrescenta que a forma apresentada nos contos de Murilo Rubião acontece em espaços e formas diferentes:

O espaço escolhido pelo autor é o espaço urbano moderno, aquele que comporta todos os problemas da dita civilização: marginalização, medos, violência, burocracia e desamores. É dentro desse espaço e dessa disposição para a vida que brota o fantástico (SANTOS, 2006, p. 7).

A metamorfose é um elemento natural da humanidade. Se fizermos uma leitura da sociedade por meio da história, veremos que a metamorfose sempre foi um recurso usado pelo homem desde o seu surgimento, não somente no aspecto individual –no físico, no pensamento, na forma de se vestir – como também no que remete ao coletivo, por meio de diversos setores como a economia, a ciência e a política. A metamorfose é um processo diário em nossas vidas, hoje não somos mais como ontem, não seremos mais os mesmos amanhã, nosso corpo se

⁷ Murilo Rubião menciona, em várias entrevistas, que desde a infância lê a Bíblia por influência da sua família, e que o texto bíblico está presente em sua obra. Ele afirma que escreve um conto sem pensar na epígrafe, quando o termina recorre à Bíblia e lá encontra exatamente uma passagem que completa o conto, segundo o contista, “isso se deve à leitura excessiva, ou à releitura” (LOWE, 1979). Exemplar disponível no Acervo dos Escritores Mineiros: Biblioteca Central da UFMG, 3º andar, *campus* Pampulha.

metamorfoseia em relação ao tempo e aos nossos sentimentos, é um processo natural da nossa sobrevivência. Tudo para sermos mais aceitos no meio em que vivemos. É uma questão de sobrevivência.

Nos contos maravilhosos, a metamorfose ocorre de forma mágica, em um espaço mágico, por meio dos poderes de bruxas, fadas e gênios, poderes estes que não são questionados, pois essa ideia de magia já está no consciente do leitor – como afirma Humberto Eco: “Quando entramos no bosque da ficção, temos que assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que o lobo fala” (ECO, 1994, p. 86) –, diferentemente dos contos de Murilo Rubião, que ocorrem em espaços urbanos e cujas personagens aparecem como seres comuns.

Mediante o que foi abordado, consideramos que Murilo Rubião realizou um trabalho de destaque na literatura brasileira ao apresentar elementos insólitos engendrados na realidade cotidiana moderna, invertendo valores que são considerados consagrados pela sociedade. Suas narrativas estão mais próximas de um fantástico moderno, contemporâneo ou até mesmo do realismo maravilhoso do que do fantástico tradicional, por apresentarem temas irrealis em um cotidiano normal, semelhante à realidade contemporânea; e por abordarem com naturalidade as situações insólitas, absurdas e sobrenaturais sem causar terror, pavor, hesitação nos narradores e personagens dos seus contos.

**CAPÍTULO 2 – METAMORFOSES EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO:
UMA FORMA DE SOBREVIVÊNCIA**

A metamorfose é uma das coisas mais antigas que há.
 Eu cheguei à metamorfose através das histórias de feiticeiros,
 capazes de transformar as pessoas, de que está plena a nossa tradição oral...
 [...] A metamorfose é nossa incapacidade que temos para resolver
 os nossos problemas na vida (RUBIÃO).⁸

A epígrafe aqui mencionada resume de forma clara e objetiva os caminhos que Murilo Rubião percorreu para se identificar com a metamorfose, e, dessa forma, trazê-la para sua obra, inserindo-a em um contexto similar do leitor.

Ao falarmos de metamorfose, de modo geral, reportamo-nos à imagem dos animais que se utilizam desse processo para sobreviver. Como a transmutação definitiva dos sapos, que, quando estão na forma de girino, vivem em um ambiente aquático, depois suas brânquias desenvolvem-se formando os pulmões e sua calda transforma-se em patas para adaptá-lo à vida terrena até os últimos dias de vida. Há, também, a metamorfose momentânea – que acontece no animal por um dado momento, sendo que depois ele volta à sua forma original –, cujo exemplo é o camaleão, que recorre à transformação como forma de comunicação ou modo de camuflagem. Assim, tanto o sapo – que experimenta uma mudança definitiva no seu aspecto físico – como o camaleão – cuja mutação é transitória – utilizam o processo de metamorfose como forma de se ambientarem ao meio que os cerca, ou seja, respondendo ao instinto de sobrevivência.

Destarte, o elemento da metamorfose também é muito empregado na literatura. Nesse sentido, Luciane Alves Santos (2006) faz um breve histórico sobre a metamorfose no processo literário, no qual mostra que o elemento de transformação está presente na literatura desde a mitologia grega até os textos contemporâneos. Portanto, a cada período ela foi retratada em aspectos diversos. No período clássico, “desde Homero, a metamorfose sempre esteve associada à vontade própria do ser que se transmutava, ou a causas externas, como forma de punição ou prêmio” (SANTOS, 2006, p. 6). Na literatura do Maravilhoso, os seres mágicos têm o poder de transformar as pessoas em animais ou objetos e vice-versa. Até aqui, a mutação era realizada no plano físico. A autora cita o pensamento de Vera Maria Silva e argumenta sobre a evolução desse tema durante os séculos:

[...] Segundo a autora, o tema da metamorfose nunca deixou de estar presente na literatura; da metamorfose física passou-se à retórica, pela utilização do símile e da metáfora. No Romantismo, as descrições dos personagens estão impregnadas de elementos metamórficos que se desenvolvem nas entrelinhas: os vilões desempenham papéis análogos a algumas características animais – lobos e

⁸ Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acessado em: 16 mar. 2016.

serpentes, por exemplo. Às donzelas e aos heróis cabem as características nobres e dóceis do mundo animal (SANTOS, 2006, p. 7).

Essa estudiosa ainda afirma que, a partir do Naturalismo, a humanidade se assemelha ao animal dependendo do meio social em que está inserido. Assim, diferentemente do aspecto físico, a metamorfose é abordada por meio das relações entre as pessoas e por meio do comportamento humano, no qual não há mais espaço para a magia.

Antes de citarmos o processo de metamorfose em contos de Murilo Rubião, abordaremos os textos dos escritores Franz Kafka – *A metamorfose* – e de Ovídio (Publius Ovidius Naso) – *As metamorfoses* – que apresentam essa temática, com o objetivo de compreender esse processo no transcurso literário. A escolha desses autores, entre outros que também abordaram o referido elemento em suas obras, justifica-se pelo fato de Murilo Rubião, em várias entrevistas, afirmar que teve influência da mitologia grega, e devido ao fato de a crítica mencionar que Kafka e o escritor mineiro têm muitas características em comum em relação à escrita.

2.1 Ovídio e Kafka: a metamorfose como elemento narrativo

Na obra de Ovídio, *Metamorfoses*, como podemos observar, tem-se um vocábulo no plural, pontuando os vários processos metamórficos que se desenvolvem no enredo da narrativa. Já na novela de Franz Kafka intitulada *A metamorfose*, a palavra mencionada está acompanhada do artigo definido para fazer referência à mutação sofrida pelo protagonista da obra.

A obra ovidiana narra “a mudança da forma dos homens em animais, plantas e minerais” e “conta a origem dessas mesmas plantas, animais e minérios, articulada em torno de fábulas em que se registra uma transformação” (OVÍDIO, 2006, p. 13), envolvendo deuses mitológicos e mortais em histórias de amor, ciúme, incesto, crime. Essa obra não só influenciou a própria literatura como outras formas artísticas – a arte, a música, a pintura, a arquitetura.

Elaine Cristina Prado dos Santos, em seu texto intitulado “Metamorfose: princípio funcional operativo em as Metamorfoses de Ovídio”, afirma que há a presença da metamorfose em todas as lendas narradas na obra do poeta romano e que a transformação não ocorre somente com os protagonistas das histórias, algumas vezes o processo de mutação acontece com personagens secundários, como a lenda de Faetonte, na qual suas irmãs são transformadas em árvores. Para essa estudiosa, o poeta narra alguns mitos de forma diferente das versões tradicionais: “ao contar um mito, Ovídio faz referência a outros, resume alguns e expande os que são convenientes a sua proposta”. Muitas vezes o leitor valoriza mais as várias formas de narrar

o mito do que a própria história que é contada, e parece estar mais interessado no “que há de novo na demonstração ovidiana. Assim, ele é levado a pensar em Ovídio como um inovador na arte de narrar os mitos” (SANTOS, 2015, p. 36).

Além de cantar episódios mitológicos, o poeta também narra momentos históricos, como a morte de Júlio César no poema intitulado “A alma de Júlio Cesar mudada em cometa”, que se encontra no Livro XV:

Da tua morte, ó Cesar, teve o mundo
 [...] Decepada cabeça gotejante;
 No for, em torno aos templos, ante os lares
 Os cães noturnos ulular se ouviram,
 Roma tremeu, por ela andaram sombras.
 Tolher o efeito de vindouros fados,
 De medonha traição tolher o efeito
 Não puderam do Céu contudo avisos.
 Entraram punhais sacrílegos no templo:
 Que teatro da bárbara tragédia,
 Da ação nefanda, o teu Senado, oh Roma!
 A alma Vênus, porém, baixando à cúria,
 Entre os conscritos invisível pára,
 Enquanto da perfídia os golpes fervem.
 Eis de César o espírito arrebatada
 Sem dar tempo a que em ar se desvaneça,
 Quer apurá-lo nos etéreos lumes.
 Erguendo-o, vê que luz, vê que se inflama:
 Ela a solta, ele voa além da Lua.
 De acesa grenha, de espaçosa cauda,
 No céu girando, resplandece estrela (OVÍDIO, 2006, p. 121-122).

Aqui Ovídio canta o triste acontecimento da morte do ditador para a sociedade romana, principalmente para o povo que pertencia à classe menos favorecida. O poeta descreve, de forma poética, o momento histórico, ao narrar o sofrimento do Céu e a Terra, que choravam pela morte do homem mais poderoso do mundo romano. Em relação à história real, segundo Reinaldo José Lopes, Júlio Cesar tomou algumas atitudes populistas que desagradaram à aristocracia, assim, a ira desses configurou o plano de matá-lo com o objetivo de tornar o ato em propaganda política, porém não esperavam a revolta da população comum.

Matar César tinha sido ridiculamente fácil; assassinar o que ele significava para Roma era bem mais complicado. A morte do homem mais poderoso do Império Romano teve pouco a ver com as cenas criadas por poetas como William Shakespeare, mas tem todos os elementos de uma grande tragédia, com cenas de intriga, maquiavelismo, traição e, a julgar pelo que dizem os escritores da Antiguidade, até avisos proféticos que foram ignorados (LOPES, 2009).

De acordo com o professor Alexandre Hasegawa (2014),⁹ Ovídio, em *Metamorfoses*, rompe com a tradição literária da sua época, pois havia uma cultura de que em cada obra se cantasse uma unidade de ação, como: em *Ilíada*, Homero canta a era de Aquiles; em *Odisseia*, que, em partes, é uma sequência de *Ilíada*, Homero narra o retorno de Odisseu; em Eneida, continuação de *Odisseia*, Virgílio canta a fundação de Roma. Em *Metamorfoses*, o poeta canta essa tradição, juntamente com o modo da poesia grega arcaica que era contemplada por Ezildo, porém essa epopeia não tem uma unidade de ação, por vezes não há nem ação. Dessa forma, Ovídio busca outro modelo, justapondo a tradição literária com a forma antiga de compor uma poesia em hexâmetro dactílico.¹⁰ Assim, Ovídio propõe mesclar todos os gêneros literários, apresenta o épico, mas contém o trágico, o lírico, o cômico. Em consonância com esse pensamento, a pesquisadora Santos (2015) afirma que:

A mescla de gêneros literários não teve origem com Ovídio, pois primeiramente foi um fenômeno da era helenística. Embora a mistura de gêneros se apresente muito frequente nas *Metamorfoses*, o poeta é consciente desta mescla combinatória de tal forma que a organização do poema não se mostre acidental, pois a postura é proposital. Portanto, neste mosaico, o poema é organizado em uma linha cronológica com elos temáticos em uma tessitura completa de diversos gêneros literários. Certamente, Ovídio não contou uma história depois de outra aleatoriamente. Há uma sugestão de uma linha cronológica, esboçada no prólogo do poema; no entanto, o ponto importante é esclarecer que se trata de uma linha sugestiva e não de um rígido esquema. O que torna um princípio de organização do poema é o emprego constante da metamorfose, pois as diversas lendas não seguem uma ordenação realmente cronológica, mas uma proposta de sequência cronológica geral (SANTOS, 2015, p. 202).

A intenção de Ovídio em narrar uma mescla de vários gêneros, como citou Santos (2015), também foi abordada por Hasegawa (2014). Segundo ele, a intenção do poeta já se apresenta no início do poema com as palavras em latim *in noua*, traduzida como *inovar*, sendo essa expressão completada pelo verso seguinte com o vocábulo *corpora*, resultando a junção dos dois termos na expressão *em novos corpos*. Assim como esses dois pesquisadores, Emílio Suárez de La Torre, em *Medéia em Ovídio: a magia como metamorfose*, afirma que, nessa obra ovidiana,

Começa-se com um prefácio breve, mas substancial (1-4), no qual o poeta proclama a sua intenção pessoal de empreender uma obra (na qual estejam contidas “as mudanças de formas em novos e sucessivos corpos”, pede a

⁹ O professor Alexandre Pinheiro Hasegawa faz parte do quadro de servidores efetivos da Universidade de São Paulo (USP) e atua como docente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas dessa instituição.

¹⁰ Segundo o professor Hasegawa, o hexâmetro dactílico é uma métrica poética que contém 6 pés, sendo 6 sílabas tônicas que se distribuem no verso e que se alteram entre forte e fraca e longas e breves, tendo um tempo ou dois tempos.

inspiração dos deuses (que contribuíram para essas mutações) e expõe o seu desejo de que o poema abranja desde a origem absoluta do mundo até a sua própria época (LA TORRE, 2006).

Conforme o que foi abordado, observamos que essa obra de Ovídio foi considerada por muitos como a base da literatura, por ser uma enciclopédia completa da mitologia grega e, também, por narrar episódios históricos e unir a forma tradicional da sua época com as outras que foram realizadas anteriormente, mesclando todos os gêneros literários. Assim, a metamorfose é usada na obra tanto nos acontecimentos das narrativas como na forma de cantar os mitos.

Desde a Antiguidade Clássica, percebemos que a literatura não serve apenas ao intuito de distração, ela também exerce a função de abordar o aspecto social ao exprimir fatos da realidade. Nesse sentido, ressaltamos o poema de Ovídio, pois sua ficção, além de cantar a mitologia, narra momentos históricos e atende à função social ao fazer referências a fatos reais que estão encobertos por uma sociedade que vive sob um regime tirano, como é abordado por Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (2010), em *Metamorfoses em tradução*:

A ausência de um herói centralizador que, através de suas ações e exemplos, atraia a atenção do leitor, rompe o esquema tradicional da épica. Ovídio funde o material mitológico grego com o romano de forma totalmente diversa de Virgílio, por exemplo. A sua atenção se concentra, quase sempre, no maravilhoso ou no grotesco, e a contiguidade entre mito e história, em vez de servir de fundamento à ideologia do estado, retrata a instabilidade que é viver sob um regime despótico, com seus rituais de violência, raptos, estupros e assassinatos, enfim, toda espécie de violência institucionalizada no cotidiano e tornada espetáculo nas lutas dos gladiadores no Circo. Mesmo os deuses ovidianos se comportam de forma demasiado humana, bem longe das solenes divindades retratadas por Virgílio e Horácio. O grande mérito de Ovídio nas *Metamorfoses*, no entanto, é a utilização do mito, ainda que de forma paródica, para revelar aspectos da realidade, ainda encobertos (CARVALHO, 2010, p. 29-30).

Nesse universo da literatura sob um olhar social, também destacamos a obra de Kafka, pois esta sugere ao leitor que faça uma reflexão sobre o mundo capitalista, sobre a família, sobre a alienação do homem moderno, a situação da humanidade excluída e sobre o valor que é atribuído ao ser humano em relação à sua produção e aparência. Tornou-se uma referência do mundo ficcional para abordar de forma enfática aspectos reais.

No livro *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, Hermenegildo José Bastos (2001b) estabelece um diálogo entre os pensamentos de Bellemín-Noël e Irène Bessière e argumenta que o primeiro aborda a existência de um tipo de realismo nos textos fantásticos, porém, um “realismo de falsidade”, em que o objetivo não é

convencer de que o que é exposto é real, e sim, de que é uma realidade que não queremos ver, que está por trás de uma máscara. Segundo o autor, para Bessière,

O fantástico recusa a verossimilhança de primeiro grau, ou seja, a explicação do enigma, ou ainda, o movimento de regressão que é o da descoberta da causa insólita. Cada explicação que se apresenta para os acontecimentos pede nova explicação. As explicações se multiplicam sem jamais conduzir a uma explicação final (BASTOS, 2001b, p. 50-51).

É nesse universo que encontramos a narrativa de Kafka, *A metamorfose*. O leitor aguarda uma explicação, pelo menos ao final da novela, mas isso não ocorre; ao final da narrativa, o que podemos entender é o que está por trás da simples apresentação textual, ou seja, o autor faz uma crítica à sociedade por meio da metáfora da metamorfose, mostrando que não há mais no mundo o valor dos sentimentos humanos, tudo está voltado para o universo capitalista, as emoções foram trocadas pela mercadoria, no ato de comprar e vender, o que não se junta a esse universo é posto à margem. Kafka faz com que sua obra seja realista, não na questão da *mimesis* dos acontecimentos físicos, mas sim, em relação ao comportamento humano.

Essa obra pontua o lado cruel da humanidade, percebido principalmente após a revolução industrial, na qual o homem se apresenta como uma máquina, desprovida do sentimento mais puro, o amor. O automatismo tomou posse da vida humana; Gregor, protagonista da novela kafkiana, só se tornou livre dessa condição quando se metamorfoseou em outro ser (o inseto), encontrando-se em um espaço que Michel Foucault, em seu livro *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, denominou de *heterotopia de desvio* (FOUCAULT, 2001, p. 416). Essa situação parece ser o único momento em que o protagonista refletiu sobre a sua existência, deixando de ser o ser sugado para se tornar um parasita.

Assim ocorre o processo da inversão, onde tudo aparece de forma invertida, como: quem antes sustentava a família, torna-se o sustentado e os incapazes de trabalhar tornam-se os trabalhadores; os pais que deveriam tratar bem o filho – ainda mais por este se encontrar em uma situação de necessidade – são corteses com os hóspedes por interesses financeiros e deixam o seu próprio filho “enjaulado” em um quarto sujo e escuro; os poucos momentos de afeto presentes na narrativa, os que mais se aproximam de um verdadeiro sentimento, são os apresentados por Gregor/inseto.

Modesto Carone, em *Lição de Kafka*, afirma que o escritor tcheco não foi o primeiro a abordar o tema da metamorfose na literatura, pois esse evento já foi contemplado desde antes, porém a forma com que o leitor recebe a obra de Kafka é diferente da recepção dada às demais narrativas, pois o processo de metamorfose que antes era usado não causava perplexidade

no leitor, uma vez que tudo estava inserido no mundo mágico, onde se pode esperar qualquer evento; já na narrativa kafkiana é diferente, o narrador onisciente é quem nos conta a história, contudo a sua voz está presente na perspectiva do personagem/inseto.

O estudioso argumenta que isso só é possível devido “à existência de um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer as reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando” (CARONE, 2009, p. 15). O leitor espera que a qualquer momento haja uma explicação para tal acontecimento, mas não ocorre o esperado. Parece que ouvimos a voz da primeira pessoa situada na terceira, assim, conseguimos fazer uma leitura de todos os acontecimentos e dos personagens somente por meio do olhar desse narrador que “se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista” (CARONE, 2009, p. 15). Aqui Kafka cria o narrador insciente – aquele que não está ciente, é um ignorante em relação ao que acontece, não sabe de nada assim como o leitor. “Na verdade, só no final, quando Gregor está morto e se focalizam os movimentos da família, é que essa perspectiva muda de lugar – e aqui se coloca o problema de uma possível quebra de unidade no modo de narrar privilegiado por Kafka” (CARONE, 2009, p. 16).

Dentre as aproximações entre as obras de Ovídio e Kafka aqui citadas, destacamos a presença do recurso da metamorfose, que, de certa forma, é utilizado como um elemento auxiliar para narrar histórias ficcionais mencionando fatos reais, com objetivo de revelar atos que muitas vezes estão encobertos. Nos textos citados, observamos o homem sendo animalizado, coisificado, perdendo a sua essência, algumas vezes como forma de castigo/punição, em outras, como resultado de uma sociedade que aniquila a essência humana por objetivos puramente capitais ou meramente pessoais, enfatizando o lado egoísta da humanidade.

Com este estudo, observamos que a forma de narrar, na novela de Kafka e no poema de Ovídio, por meio do processo de metamorfose, está muito próxima da escrita de Murilo Rubião, tanto pelos temas – medo, solidão, angústia, denúncia, injustiça – como pela forma poética – por inovar as estruturas narrativas –, por meio de uma linguagem que traduz as decepções do homem diante do meio social em que está inserido, assim como abordou Arrigucci (1999), anteriormente citado. É nesse universo caótico, de contradições e sem possíveis soluções que Murilo Rubião insere seus personagens, propondo-nos uma reflexão sobre os falsos valores adotados pela humanidade, princípios estes que muitas vezes tornam-se os seus principais algozes.

2.2 O elemento transformador na literatura de Murilo Rubião

Não há como mencionar o nome do escritor Murilo Rubião sem o relacionarmos a ele a palavra *metamorfose*. O próprio contista brincou com isso, ao afirmar que a metamorfose sempre esteve presente em sua vida, que até a cidade que nasceu, Silvestre Ferraz, mudou de nome três vezes e hoje é conhecida como Carmo de Minas.¹¹

O próprio ato de reescrita do contista é um processo metamórfico. Para Bastos (2001b), o ato de reescrever é um processo de “automatismo da repetição”, processo este no qual Freud contemplou o surgimento do fantástico. “O impulso de repetição confere a certas manifestações da vida psíquica um caráter demoníaco. Em Murilo, a repetição ou duplicação, que está no interior da obra, está também fora dela, como um mecanismo de produção literária” (BASTOS, 2001b, p. 100).

Assim, os contos “Alfredo”, “Teleco, o coelhinho” e “O ex-mágico da Taberna Minhota” foram escolhidos como textos objeto deste estudo, por apresentarem o elemento da metamorfose, que é usado pelos protagonistas dos contos como forma de sobrevivência em um ambiente que expõe as dificuldades da convivência humana.

O conto “Teleco, o coelhinho” inicia-se de forma sólida, com o episódio do narrador homodiegético ouvindo insistentemente uma voz que parecia ser de um garoto pedindo-lhe um cigarro; já chateado com aquela insistência, virou-se com o propósito de escoraçá-lo com um pontapé e ficou desarmado, pois diante dele estava um coelhinho cinzento. Aqui, percebe-se a presença da inverossimelhança do conto, pois coloca o animal com aspectos de homem, compartilhando dos mesmos atributos humanos, que no decorrer da narrativa aos poucos vão sendo aceitos pelo leitor, dando ao conto um aspecto real. Então, a presença de um coelho torna uma verossimilhança interna. Esse espaço de convivência entre o homem e o animal humanizado é classificado por Foucault (2001) de *heterotópico*. Em seu livro, Foucault explica que os espaços *heterotópicos* “são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415); isso causa estranhamento, pois representam a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, proporcionando a fragmentação do esperado. Em “Alfredo” também há esse espaço descrito por Foucault (2001), no qual um morador do povoado, perturbado com os gemidos de um animal que descia a planície, resolve ir ao seu encontro. Ao encontrá-lo, viu que era um desajeitado dromedário; incomodado com o silêncio do animal depois de algumas perguntas, perdeu a paciência e disse:

¹¹ Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

“– E o que faz aí, plantado como um idiota no cimo desta montanha?”. O animal parou de gemer e “sem tirar o chapéu, murmurou: – Bebo água” (RUBIÃO, 2010, p. 99). No conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o estranhamento do leitor já se acontece no início do texto, quando o narrador autodiegético, logo que se apresenta como um amargurado funcionário público, afirma que nasceu adulto e não teve pais; em seguida diz que retirou o dono do restaurante do bolso, este lhe perguntou como fez isso e o ex-mágico respondeu que não sabia como explicar, pois não há explicação para sua própria existência, demonstrando, dessa forma, a falta de sentido da vida.

Assim, ao ler esses contos, o leitor hesita ao ver que os animais conversam com os humanos, que estão num mesmo nível sociológico que os homens, ou quando se deparam com situações não comuns ao mundo convencional. Portanto, a hesitação aqui abordada não tem a aceção mencionada por Tzvetan Todorov (2010), pois o que ocorre durante a leitura é um estranhamento momentâneo e inicial, pois imediatamente os fatos considerados irreais são aceitos sem a necessidade de uma explicação, tornando o texto verossímil aos olhos do leitor.

Ao analisar as metamorfoses nos três contos em análise, percebemos que os protagonistas, durante as narrativas, transformam-se várias vezes. Mas qual o efeito dessas metamorfoses na ficção de Murilo Rubião? A questão é pertinente, pois aguça no leitor uma investigação para a compreensão da essência humana presente nos personagens.

Para uma melhor compreensão das metamorfoses ocorridas nos contos, analisaremos os momentos nos quais ocorre o processo de metamorfose em cada uma.

2.2.1 Teleco: as várias formas de representar

O personagem Teleco, que iniciou o conto como um coelho, faz várias transformações durante a narrativa. Depois da primeira conversa que houve entre ele e o narrador, este, comovido pela situação do coelhinho, convidou-o para morarem juntos. Teleco o avisou que era instável, poderia transformar-se em vários bichos, porém ele disse ao coelho que não se importava. O narrador relata que, depois de uma convivência maior, descobriu

[...] que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciões ou inválidos às suas casas (RUBIÃO, 2010, p. 53).

Mediante tal citação, o narrador apresenta Teleco como um ser instável, que se metamorfoseia, a todo momento, em vários seres durante a narrativa do conto, transformando-se em mais de 24 animais – coelho, girafa, cobra, cavalo, leão, tigre, porco-do-mato, pulga, bode, aves extintas, canguru, perereca, cachorro, cotia, pavão, cascavel, rato, hipopótamo, boi (mugir), corvo (crocitar), burro (zurrar), porco (guinchar), andorinha (trissar), carneiro e criança. Portanto, a instabilidade é uma característica do mundo, pois, quando o narrador afirma que o desejo do seu amigo era simplesmente agradar ao próximo, Teleco queria agradar o mundo que estava ao seu redor. E esse mundo é o universo das instabilidades, onde os valores, os comportamentos, as tecnologias, a moda, tudo é transformado de forma volátil e descontrolada.

Então, Teleco, com intuito de ser aceito nesse mundo, tenta representar seus comportamentos de acordo com o seu meio social, ou seja, a raça humana. Nesse contexto, Murilo Rubião utiliza o recurso da inversão, no qual insere o elemento insólito – as metamorfoses versáteis de Teleco – em um contexto real, “normal”, com o objetivo de nos levar a perceber que o estranho é esse mundo descontrolado, no qual o cotidiano não é perene e é difícil de ser agradado.

A metamorfose de Teleco começa de forma controlada; de coelho ele se transforma em girafa, cavalo, leão, tigre, porco-do-mato, pulga, bode e aves – muitas vezes se transformava em pássaros já extintos ou desconhecidos, mas sempre volta à forma de coelhinho. Depois de se transformar num canguru, percebemos que o simples desejo de metamorfosear-se naquilo que iria agradar a todos passa a ser uma obsessão pessoal, pois agora queria se tornar homem. Schwartz (1981) reflete sobre as transformações de Teleco e afirma que:

Teleco, na ânsia de achar uma linguagem identificadora com o seu mundo circundante, assume as mais diversas formas: a última delas, a humana (criança morta) – símbolo do seu inútil e derradeiro esforço. As metamorfoses de Teleco se configuram então como uma verdadeira sintaxe espacial rotativa – símbolo da sua procura de identificação com o ser humano (SCHWARTZ, 1981, p. 42).

Para embasar essa argumentação acima, recorremos ao estudo do sociólogo David Le Breton que, em seu trabalho intitulado *A sociologia do corpo*, afirma que o corpo é visto como uma representação do mundo que o cerca, devendo seguir os padrões impostos desse mundo para que seja aceito. O estudioso ainda acrescenta que:

Em condições comuns da vida social, as etiquetas de uso do corpo regem as interações: circunscrevem as ameaças suscetíveis de surgir do que não se conhece, dão origem a referências que asseguram o desenvolvimento da troca. Diluído assim no ritual, o corpo deve passar desapercibido, fundir-se nos

códigos e cada ator deve poder encontrar no outro, como num espelho, as próprias atitudes e a imagem que não surpreende nem o atemoriza (LE BRETON, 2007, p. 74).

Desse modo, como queria pertencer ao mundo que o cercava, Teleco transformou-se em canguru, afirmando ser homem, porém precisa comportar-se como tal. Assim, começa a ter atitudes humanas, como escovar os dentes; vestir roupas; barbear-se; fumar; dançar e, até mesmo, ter uma mulher como sua companheira, buscando se moldar pelos modelos que pertencem à conduta humana. Porém, ele não passava despercebido em seu convívio social, pois o narrador não o via como homem, e sim, como um canguru.

É nesse momento que entra a figura da personagem Tereza; ela é o espelho que Teleco necessita para provar sua condição humana, como forma de identidade. Em todas as passagens do conto em que o narrador questiona a situação de Teleco como homem no seu aspecto físico, Tereza está presente para confirmar a condição humana do seu companheiro. Como pode ser exemplificado pelo seguinte fragmento:

Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecedor da eletrola, ligada com todo o volume. Logo ao abrir a porta, senti o sangue afluir-me à cabeça: Tereza e Barbosa, os rostos colados, dançavam um samba indecente.

Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:

– É ou não é um animal?

– Não, sou um homem! E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos.

À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia:

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

– Sim, amor, você é um homem.

Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os (RUBIÃO, 2010, p. 58).

Para ser aceito como homem, Teleco precisa que aqueles que estão ao seu redor o reconheçam como tal; não bastava ter as atitudes humanas, era necessário que o outro não o visse diferente, pois, como afirma Le Breton, “a diferença gera contestação [...] a aparência intolerável coloca em dúvida um momento peculiar de identidade chamando a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida” (LE BRETON, 2007, p. 75). Então, Teleco tenta provar ao narrador, por meio do seu comportamento, pela própria fala e pela fala de Tereza, que ele é um homem e que a diferença que o narrador vê em seu amigo está somente em seus olhos.

Quando ouvimos Teleco perguntar a Tereza se realmente ele é um homem, como vemos na citação acima, e esta responde: “– Sim, amor, você é um homem”,¹² esse diálogo nos remete à famosa cena do conto dos irmãos Grimm, “Branca de Neve e os sete anões”, na qual a madrasta de Branca de Neve, diante de um espelho mágico, pergunta e quer que o espelho lhe confirme que é a mais bela entre todas as mulheres. Assim, o espelho configura uma forma de afirmação, e é por esse aspecto que Tereza se caracteriza.

Além de precisar da afirmação de Tereza, Teleco ainda necessitava se ver para identificar-se como simulacro do homem. Dessa forma, a voz narrativa afirma que o animal era vaidoso e ficava “horas e horas diante do espelho” (RUBIÃO, 2010, p. 56). Assim a forma de olhar-se no objeto refletor configura, para Teleco, autoafirmação da sua figura humana.

Por conseguinte, ao se transformar em canguru, no desejo de ser homem, Teleco adquire o primeiro direito que é dado ao ser humano quando nasce, o *direito de personalidade*, no qual adquire nome e sobrenome. O nome tem a atribuição de representar a identidade do indivíduo. Então, o personagem passa a se chamar Antônio Barbosa. Ao adquirir um nome, Teleco adquire sua identidade e, desse modo, impõe sua existência.

Após impor seu nome, o canguru não quis mais ser chamado de Teleco. Esse nome é mais característico de um apelido, e fica muito mais sutil acompanhado pelo aposto [o coelhinho], como é apresentado no título do conto – “Teleco, o coelhinho” –; assim, o leitor que não conhece a escrita de Murilo Rubião pode pensar, por meio do título, que o texto se refere a um conto infantil, uma fábula, devido ao modo como é exposto.

Analisando melhor esse título, percebemos que, por meio da presença da assonância, decorrente da repetição das vogais [e] e [o], o título ecoa de forma suave, sugerindo uma doçura que quase sempre encontramos nos textos para criança. Como podemos observar, a palavra [eco] se encontra dentro vocábulo [Tel-eco] reforçando a sonoridade do termo em questão. Ressaltamos, ainda, que Teleco é o apelido do coelho, e esse substantivo colocado no diminutivo [coelhinho] substancia a imagem que o autor quer transmitir. Acrescenta-se a isso o fato de a opção pela desinência diminutiva imprimir ao substantivo que ele designa um grau de inferioridade, de menor importância em relação a um outro, de miniaturização [em relação ao humano]. Portanto, julgamos que essa forma apresentada pelo autor é proposital, pois, ao expor esse título e, logo no início, apresentar um personagem com uma voz sumida, parecendo ser de uma criança fazendo um pedido a um homem, em um cenário real – parecido com o do leitor –,

¹² Julgamos necessário repetir a citação para dar ênfase na frase mencionada para fazermos o paralelo com a ideia seguinte apresentada.

tal forma tem o intuito de fazer com que o leitor aceite, logo no início, a presença insólita de um animal que tem atributos humanos e que se metamorfoseia em outros seres.

Por que Teleco escolheu a forma de um canguru para representar a figura de homem? Talvez porque esse animal anda somente com os membros inferiores, assemelhando-se com os seres humanos. E quanto à bela Tereza, por quem o narrador também se apaixonou, que não conseguia ver que aquele animal asqueroso não era um homem; seria isso por causa de um sentimento que a cegou ou interesse pelos poderes mágicos de Teleco?

A personagem Tereza é caracterizada no conto como uma jovem mulher bela e fria, que desperta o desejo dos homens que estão ao seu redor. A voz narrativa induz o leitor a imaginar que Tereza é uma mulher libertina, pois a descreve como tal ao afirmar que ela vai morar com um malandro que há pouco tempo conhecera, dançando com ele um samba indecente, e demonstra ser ela uma pessoa interesseira. Desse modo, a personagem estaria contrariando todos os paradigmas impostos à mulher exemplar das décadas passadas e que, de certa forma, permanece até os dias atuais, como o de que toda mulher de família deveria casar; de que Teresa não poderia bailar o samba – muito menos de forma indecente –, pois era considerado uma dança marginal; ou que a mulher era imaculada e jamais teria voz.

Essas características usadas para descrever Tereza configuram a mulher diabólica, presente em quase todas as personagens femininas murilianas. Assim também pensa Acaum Silvério de Oliveira, em *Os descaminhos do mito: formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*: “[...] No geral, essas personagens aparecem como portadoras de alguma maldição da qual não se pode escapar conduzindo inevitavelmente – mediante seu poder de sedução – os homens à ruína” (OLIVEIRA, 2009, p. 40). Sendo assim, as mulheres são indivíduos traiçoeiros que sempre estão entre as relações, tornando o mundo dos humanos um verdadeiro caos. De certa forma, essas mulheres fazem analogia com a personagem Bíblica, Eva, considerando que ela foi a responsável pela perdição de Adão, quando lhe pediu para comer do fruto proibido por Deus.

O narrador apresenta Tereza nesses aspectos, mas deixa bem clara sua paixão pela linda mulher. Então, não suportando mais vê-la junto de Teleco, decidiu pedi-la em casamento e, mediante tal proposta, o narrador afirma que a mulher amada teve a seguinte reação:

Fria, sem rodeios, ela encerrou o assunto:
– A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais.
As palavras usadas para recusar-me convenceram-me de que ela pensava explorar de modo suspeito as habilidades de Teleco (RUBIÃO, 2010, p. 57).

Ao ouvir a resposta, o narrador fica desapontado com Tereza e argumenta que, diante da refutação dela, tem a certeza de que ela é uma mulher interesseira, por escolher ficar com Teleco. Analisando a fala do narrador, sua afirmação parece-nos mais uma desculpa de uma pessoa com o orgulho ferido quando é rejeitado por alguém, ainda mais na situação em que ele se encontrava em relação a Teleco, pois era homem e foi trocado por um indivíduo tão desprezível. Quase sempre a conduta humana perante uma derrota é desmerecer o outro. Assim, jamais o narrador poderia aceitar ser trocado por um ser que ele julgava inferior.

Depois de algum tempo após Tereza e Teleco terem ido embora da casa do narrador, a voz narrativa afirma: “Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo” (RUBIÃO, 2010, p. 58). Esse cachorro era Teleco, transformado naquele animal que aparece no ditado popular: “o cachorro é o melhor amigo do homem”. Assim, fica evidente que Teleco utiliza o recurso da metamorfose com o objetivo de ser aceito pelo narrador, ou seja, em momentos de aflição, soube escolher a pele do animal que melhor lhe convém; como coelhinho, no primeiro contato com o amigo, e cachorro no seu reencontro com o mesmo.

Outra leitura que podemos fazer das metamorfoses de Teleco está relacionada com as mudanças de etapa da vida humana, pois primeiro o personagem apresenta-se como uma criança de rua. Isso é percebido por meio da sua fala e no modo de agir, por exemplo o fato de ele gostar de brincar com as pessoas. Ao tornar-se canguru, Teleco entra na juventude, pois se comporta como um jovem, começa a se barbear, a se olhar no espelho, o seu modo de vestir é considerado por um homem mais velho, no caso o narrador, como um estilo de malandro, ou seja, diferente da forma tradicional, caracterizando a vestimenta de um rapaz, e, também, inicia a vida sexual, tendo ao seu lado Tereza, assim como salienta Oliveira (2009, p. 43).

Nessa etapa, ele não tem nenhuma responsabilidade, apenas quer se divertir e gozar a vida, sem se preocupar com as consequências ou com o futuro. Essa fase é a mais enfatizada e problemática do conto, como podemos observar na própria epígrafe da narrativa: “Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e *o caminho do homem na sua mocidade*” (RUBIÃO, 2010, p. 52, grifo nosso). Ao sair de casa para trabalhar em um circo, Teleco passa para a vida adulta e sofre todas as tormentos e as cobranças que o mundo capitalista impõe. Quando não aguentava mais a vida exaustiva no mundo comercial, retorna à casa do amigo e vive o resto dos seus dias sofrendo até se tornar “uma criança encardida, sem dentes.

Morta” (RUBIÃO, 2010, p. 59). Essa fase parece revelar a etapa da velhice, conhecida, também, como a velha infância, na qual o indivíduo volta a ser criança, mas de um jeito diferente.

Em todas as etapas, a metamorfose se faz obrigatória para o indivíduo adaptar-se às necessidades que cada situação exige. Parece que na situação do personagem as mudanças são mais enfatizadas, pois Teleco não tinha uma base de estrutura social, uma família. Além das transformações naturais da vida, a cada momento, tinha que mudar para ser adaptado ao meio que o cercava, em busca de conquistar um lugar.

De modo geral, o personagem Teleco, durante toda a narrativa do conto, procurou transmutar-se naquilo que o faria ser aceito, como forma de sobreviver em um meio no qual a instabilidade é a característica principal. Assim fazemos nossas as palavras de Oliveira (2009): “[...] As metamorfoses de Teleco são a representação fantástica desse modo de ser que funciona pela negação de si, e que é a base ideológica de nossa tragédia social” (OLIVEIRA, 2009, p. 40).

2.2.2 Alfredo: transformação do corpo sem alterar a alma

Assim como Teleco, Alfredo também se metamorfoseia em outros seres, porém aparentemente como objetivo de afastar-se dos seus pares. As suas transformações só são apresentadas ao leitor já quase no final do conto, depois que o narrador-personagem, Joaquim, descreve seu encontro com o irmão, que está na pele de um dromedário, e depois que a não aceitação deste em casa, por parte de Joaquina, narra o momento de transtorno que Alfredo passara para chegar a ser um animal.

A voz narrativa diz que Alfredo “[...] caminhara muito e inutilmente”. Buscou fugir na tentativa de isolar-se dos homens e encontrar um lugar sereno para viver (RUBIÃO, 2010 p. 101). Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, afirma que “o caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 1996, p.183). E, assim, Alfredo continua sua caminhada, pois viu que era impossível encontrar paz entre seus semelhantes, decidiu transformar-se em um porco; mas entre os seus pares também não havia a tranquilidade que tanto queria, pensou em virar uma nuvem, mas decidiu se transformar no verbo *resolver*. Não conseguiu resolver muita coisa, até o dia em que precisou resolver uma briga de família, porém se recusou: “[...] e transformou-se em um dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Ao encontrar Alfredo na selva, Joaquim enlaça o pescoço do irmão e eles retornam à aldeia. Passaram pelas ruas e ninguém vinha cumprimentá-los, isso deixou Joaquim revoltado,

porque revela que a chegada do seu irmão é vista como se “fosse um acontecimento banal” (RUBIÃO, 2010, p. 100). Segundo a explicação de Bastos (2001b), essa passagem demonstra um conflito social “entre a aldeia e a selva, a civilização e a selvageria. A chegada de Alfredo, o habitante da serra, na vila, não é banal em si, mas a agressividade da fala sim” (BASTOS, 2001b, p. 84). Durante a narrativa, aparecem vários momentos em que a fala é apresentada como uma agressão, sendo usadas palavras ou expressões vulgares, como *idiota*, *filho de uma égua*, *animal é a vó*, quando a falta de diálogo também demonstra desprezo, como é o caso da chegada dos irmãos à aldeia. O conflito social entre as classes exclui, amedronta aqueles que estão numa situação menos favorecida.

Assim, Alfredo, como Teleco, também procura metamorfosear-se várias vezes durante o conto, como forma de sobreviver em um mundo que aparentemente se apresenta real, mas que é totalmente insólito. Então, o personagem em busca de seu objetivo começa a metamorfosear-se. “De início, Alfredo pensou que a solução seria transformar-se num porco, convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes, a se entredevorarem no ódio. Tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele” (RUBIÃO, 2010, p. 101). Aqui, observamos que o autor utiliza a palavra “entredevorar” para demonstrar a ação entre os homens em seu ambiente social. Esse vocábulo é usado para descrever atitudes de animais, e quando Rubião o usa no conto, parece nos sugerir que o homem perde seus atributos humanos, vira fera e se comporta como tal nos seus relacionamentos, não há espaço para o amor, prevalecendo sempre o ódio.

Assim, quando Alfredo transforma-se em bicho, o mundo em que vivia antes torna-se insólito, sendo um absurdo viver nele. Ao virar porco, o narrador afirma que Alfredo “perdeu o sossego. Levava o tempo fossando o chão lamacento. E ainda tinha que lutar com os companheiros, sem que, para isso, houvesse um motivo relevante” (RUBIÃO, 2010, p. 101). Ao analisarmos as duas situações vividas por Alfredo, percebemos, portanto, que não houve mudanças, pois o mundo humano comporta-se igual ao mundo dos seres irracionais, no qual não há um verdadeiro sentido nas atitudes de divergências entre as pessoas. Vivemos em um espaço sem paz, onde prevalece o ódio. Quantas pessoas inocentes estão morrendo devido às guerras sem verdadeiros fundamentos. Tudo está baseado nas mais variadas diferenças, sendo: diversidades religiosas, raciais, étnicas, econômicas, territoriais, ideológicas, entre outras. Sem levarmos em consideração que somos todos da raça humana e vivemos em um único território, o planeta Terra.

Então, decepcionado com as experiências que obteve, Alfredo pensa em se transformar em uma nuvem imaginando que toda a sua angústia poderia ser resolvida. “Resolver

o quê? Tinha que resolver algo. Foi neste instante que lhe ocorreu transmudar-se no verbo *resolver*” (RUBIÃO, 2010, p. 101, grifo do autor).

Com o objetivo de saber por que o personagem queria fundir-se em nuvem, em meio a um universo de outros objetos, analisamos a origem desse vocábulo e nos deparamos com a seguinte explicação:

[...] nuvens – em Latim, diz-se *nubes*. Como na antiga Roma já havia o costume de a noiva usar véus cobrindo o rosto durante a cerimônia de casamento, e estes eram meio transparentes como as nuvens, formou-se o verbo *nubere*, “contrair matrimônio, casar”.

Dessa palavra se formaram *núpcias*, “casamento”; *núbil*, “apto para casar” (em geral usado para a mulher); *nubente*, “pessoa que está por casar”.¹³

Sendo assim, sugerimos que Alfredo pensou em se casar, seguindo a tradição popular, na qual o casamento sempre foi visto como o remédio para todos os males, inclusive para a solidão; assim como a honra de uma família; problemas financeiros etc. Porém o conto ressalta a fragilidade dessa instituição, juntamente com o convívio familiar, pois, no início do texto, Joaquim afirma que sua “primeira desavença conjugal surgiu quando a fera ameaçou descer ao vale” (RUBIÃO, 2010, p. 98). E durante a narrativa faz as seguintes afirmações:

Esperei, por algum tempo, que a fera abandonasse o seu refúgio e viesse ao nosso encontro. Como tardasse, saí à sua procura, ignorando os protestos de minha esposa e as ameaças de romper definitivamente comigo, caso eu persistisse nos meus propósitos (RUBIÃO, 2010, p. 98).

Entretanto, o verbo *resolver* é, obviamente, a solução dos problemas, o remédio dos males. Nessa condição, não teve descanso, resolvendo assuntos, deixando de solucionar a maioria deles. Mas, quando lhe pediram que desse um jeito em *mais uma briga familiar*, recusou-se (RUBIÃO, 2010, p. 101, grifo nosso).

Mediante tais citações, observamos que o casamento – que, tradicionalmente, é o primeiro passo para a instituição da família – de Joaquim e Joaquina apresenta-se como uma instituição frágil, pois, no primeiro atrito, desencadeia uma sequência de desavenças, chegando ao seu fim devido a um motivo banal. O convívio familiar é apresentado como de difícil convivência e demonstra dificuldades em resolver os problemas que nele se configuram, sendo muitas vezes superficiais. Dessa forma, quando o autor demonstra que o casamento – instituição que deveria permanecer sólida diante dos desafios da vida – é destruído por um motivo fútil,

¹³ Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/nuvens/>>. Acesso em: 17 mar. 2016. Grifos do autor.

deixando de lado o sentimento mais nobre – o amor –, perante um acontecimento insólito, ocorre o que Oliveira e Cardoso denominaram de Insólito Banalizado nas narrativas de Murilo Rubião.

Outra leitura que podemos fazer do elemento nuvem é em relação à sua simbologia. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, esse vocábulo “reveste-se simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento das hipóteses e das epifanias [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 648). Nesse caso do conto, a palavra referida pode simbolizar essa forma indefinida e indecisa, como também no aspecto diáfano, porque a qualquer momento pode uma corrente de vento passar e desfazê-la. “A nuvem é símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 648). Assim, ela se configura frágil e instável, não será capaz de resolver os problemas do personagem.

Os nomes, Joaquim e Joaquina, aparentemente representam uma harmonia entre o casal, pois o que os faz diferentes é apenas a desinência de gênero, porém são díspares em relação à convivência familiar, tornando esse meio insuportável de viver.

Assim como a personagem Tereza, Joaquina também encontra-se no aspecto diabólico. Ela aparece em poucos episódios do conto, porém, em todos, sua presença sempre é associada a cenas de conflito, nas quais a agressão se faz presente, como xingamentos e até mesmo agressão física. Em nenhum momento da narrativa, Joaquina demonstra um ato de afeto, diz uma palavra amiga, sempre é apresentada como aquela que promove a discórdia. Isso contraria o que seus olhos poderiam representar, por apresentarem a rara presença de heterocromia, sendo um olho azul e o outro verde, como se representasse o equilíbrio entre o céu e a terra, fazendo analogia entre o equilíbrio entre a serra e a planície.

Retornando às metamorfoses do protagonista, Joaquim narra que Alfredo, após perceber que se tornar nuvem não iria resolver nada, transmudou-se no verbo *resolver*, em “um pequenino verbo, inconjugável”. Segundo a gramática, o referido verbo pertence à classe dos verbos regulares, ou seja, é conjugável em todos tempos e modos verbais. Portanto, ao adjetivar o verbo em questão, o narrador demonstra a dificuldade de usar esse vocábulo para nossos problemas cotidianos, porque, na maioria das vezes, quando esse verbo tem que ser flexionado, as coisas se resolvem com um *jeitinho brasileiro*, tornando as atribulações diárias não possíveis de serem resolvidos, pois, diferentemente do verbo *solucionar*, aquele não consegue eliminar as situações conflituosas, apenas tenta amenizá-las. Então, quando Alfredo teve que ajeitar mais um conflito familiar, decidiu metamorfosear-se novamente, pois de fato sabia que nada mudaria na vida das pessoas, e o personagem não pretendia viver naquela

situação absurda de falta de solução. Foi nesse momento que se transformou “em dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

O dromedário é um animal que consegue viver com uma pequena quantidade de comida e água, consegue percorrer até 160 km por dia e pode viver sozinho; tais características desse animal representam muito bem os atributos do personagem Alfredo, pois a solidão parece ser algo que Alfredo almeja. Nesse aspecto, Murilo Rubião mais uma vez se assemelha a esse personagem, pois, em uma entrevista, o escritor mineiro diz que vive só, mas não sente solidão, seus personagens é que sentem, pois ele a transfere para seus personagens.¹⁴ Ele diz que não se importa de viver só, que não segue a maioria, segue a sua própria cabeça. Interessante que, no *Dicionário de jornalismo Juarez Bahia* (BAHIA, 2015), o vocábulo *dromedário* é conceituado como uma gíria para velho repórter.

Diante das metamorfoses de Alfredo, Schwartz (1981) reflete que as transformações desse personagem implica a vontade de afastar-se do bicho homem, mas, em nenhum aspecto que se transmudou, Alfredo conseguiu alienar-se da condição humana (SWHWARTZ, 1981, p. 45). Segundo Chevalier, Gheerbrant (1997), as metamorfoses

[...] revelam uma certa crença na unidade central do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 608).

É nesse contexto que ocorrem as metamorfoses em Alfredo. Em alguns momentos poderíamos considerar que as suas transformações em fera expressariam uma perda de identidade, visto que seu estado físico é transformado, assemelhando-se ao animal no seu modo de se alimentar, locomover, ou seja, está ligado totalmente ao modo animal de viver. Entretanto, sua consciência e sua voz permanecem humanas, assim, ambas configuram uma forma de identidade do personagem. A exemplo disso, citamos o fragmento que é narrado por Joaquim, quando ainda estava em sua casa:

Com o passar dos dias, os gemidos do animal tornaram-se mais nítidos e minha mulher, indignada com o meu ceticismo, praguejava.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

Silencioso eu refletia. Procurava desvendar a origem dos ruídos. Neles vinha uma mensagem uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas.

Esperei, por algum tempo, que a fera abandonasse o seu refúgio e viesse ao nosso encontro. Como tardasse, saí à sua procura [...] (RUBIÃO, 2010, p. 98).

A citação acima, menciona que há uma mensagem no gemido da fera, a qual, no entanto, o narrador não consegue decifrar, então decidiu ir ao seu encontro. Ao se deparar com o animal, Joaquim não viu nada de familiar naquele bicho, porém, quando ouviu a fera falar, sentiu a presença de seu irmão no corpo do dromedário. A sensibilidade de ouvir o animal fez com que Joaquim entendesse toda a mensagem: era seu irmão, Alfredo, que veio buscá-lo. A voz de Alfredo permanece como forma da identidade humana.

Dessa forma, as metamorfoses do personagem só ocorreram no seu aspecto físico, nada mudou em sua forma humana – sua alma permanece a mesma –, nem conseguiram mudar o espaço que o cerca, pois seu meio social continuou sem sentido e sem paz. Assim, Alfredo continuou a peregrinar em uma busca infinita por uma explicação dos fatos absurdos e insólitos deste mundo.

2.2.3 O ex-mágico: metamorfose que nada transforma

As metamorfoses que ocorrem na narrativa do ex-mágico estão mais relacionadas com seu aspecto interno. O protagonista não se transmuda em outro ser, como ocorre com Teleco e Alfredo; seu aspecto humano permanece.¹⁵ Nem mesmo ocorrem nele as mudanças naturais das etapas da vida humana, como infância e adolescência. O narrador personagem tem o poder de transformar os objetos que estão ao seu redor, mas, depois que se tornou funcionário público, esse dom é aniquilado da sua vida.

O conto o “Ex-mágico da Taberna Minhota” é uma das quinze narrativas publicadas no livro *O ex-mágico* (1947), com o qual o escritor Murilo Rubião estreou sua carreira tardia. Depois, esse conto foi reescrito nas obras *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O homem de boné cinzento e outras histórias* (1990). Este é um dos contos mais reescritos pelo autor, ou seja, a metamorfose ocorre, também, na suas palavras.

¹⁵ Discorreremos melhor sobre as metamorfoses internas do personagem ex-mágico no terceiro capítulo.

Logo no início do texto, o leitor se depara com um acontecimento insólito: um homem que declara que nasceu na fase adulta e sem pais, contrariando a lógica natural do ciclo humano. E assim ele continua narrando algo impossível de acontecer:

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me emprego e passei daquele momento em diante a divertir a freguesia da casa com os meus passes mágicos (RUBIÃO, 2010, p. 21).

Notamos que o autor é consciente da literatura estranha que apresenta, pois, ao colocar um personagem indagando como seriam possíveis aqueles acontecimentos insólitos, o narrador logo diz que não há explicação para esses acontecimentos. Dessa forma, parece-nos que o narrador-personagem, já sabendo dos questionamentos que seus leitores irão fazer diante da sua obra estranha, logo já adianta que não saberá o que nos responder e quer que aceitemos o seu texto sem mais questionamentos, visto que o mundo do leitor também não é tão normal quanto parece ser. Ele desenvolve, então, o conto oferecendo uma leitura insólita, que não terá respostas ao final, mas sim, uma narrativa que mexe com as nossas acomodações enquanto leitores.

Esse é mais um dos contos de Murilo Rubião a nos oferecer uma reflexão inquietante ao fecharmos o livro; nunca conseguiremos obter as respostas para nossas dúvidas diante de tantas informações aparentemente estranhas. A única certeza que temos é que jamais seremos os mesmos depois de uma leitura profunda da sua obra, pois suas metáforas, metamorfoses e reflexões aguçam em nós um desejo de transformação.

Nesse conto, observamos a pequenez do ser humano, já que personagens não têm nomes próprios, estão no anonimato, ao contrário das instituições em que o protagonista trabalhou, as quais são identificadas pelas suas denominações – restaurante Taberna Minhota, Circo-Parque Andaluz e Secretaria do Estado. Dessa forma, o homem é coisificado, como se não houvesse valor na figura humana, enfatizando a valorização das coisas mercantis em uma sociedade em que o que importa é o dinheiro, caracterizando, assim, a literatura da invisibilidade. Ao nomear as repartições, parece-nos que Murilo Rubião sugere uma literatura direcionada ao entretenimento – pão e circo, que é fadada às questões burocráticas ou à falta de dinamismo deste mundo administrado.

Assim, observamos que a adequação do ex-mágico ao meio que o cerca é puramente comercial, não há nenhuma cena que demonstre uma relação de amizade, cumplicidade e amor.

Nesse aspecto, iniciemos pela passagem do restaurante Taberna Minhota, onde o ex-mágico não foi bem recebido, porque, durante suas mágicas espetaculares, retirava comida de dentro do paletó e dava para os fregueses. Isso, em nenhuma hipótese, é uma atitude aceita por estabelecimento comercial. Assim, o dono do restaurante, chateado com os prejuízos causados, apresentou o narrador ao empresário do circo. Porém, contrariando as previsões pessimistas do primeiro patrão, os donos da companhia empolgaram-se com o comportamento exemplar do ex-mágico, pois animava o público e deu fabulosos lucros ao negócio. Entretanto, o interesse pelo profissional era exatamente financeiro, eles não se importavam com a sua situação enquanto pessoa, sendo que o ex-mágico sempre demonstrava tristeza e tédio. Assim, o bem-estar dos funcionários não é algo relevante para o mundo burguês, o que sempre está em jogo são os lucros, as pessoas são máquinas que quando dão defeito logo são substituídas por uma outra.

É com muita musicalidade que o ex-mágico narra sua apresentação no circo. A presença das aliteraões dos fonemas oclusivos /k/, /t/, /d/, /p/ e /b/, juntamente com os constrictivos /z/, /s/ e /r/, bem como a alternância entre os grupos de fonemas soam como um ritmo musical levando o leitor a conseguir sentir a vibração das palmas vindo da plateia, como podemos observar no fragmento abaixo:

A plateia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante (RUBIÃO, 2010, p. 22).

O processo de metamorfose é apresentado em forma de música, como constatamos com as presenças das aliteraões. Julgamos que essa musicalidade é intencional por parte do narrador, pois, no último número apresentado, o ex-mágico transmuda um jacaré em um instrumento musical – a sanfona – para encerrar o seu *show*, tocando-a e, assim, animando a plateia. Porém, o espetáculo só agrada ao público, não muda nada na vida do ex-mágico, ele permanece entediado, triste e melancólico. Interessante é a significação do vocábulo jacaré, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), é conceituado como crocodilo:

“[...] Na mitologia chinesa, o crocodilo é o inventor do tambor e do canto. Tem, então, certo papel no ritmo e na harmonia do mundo [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 306). Dessa forma, parece-nos que realmente esse animal consegue harmonizar a plateia, todos estão felizes, menos o ex-mágico; porém essa harmonia é falsa, ela é realizada em um espaço ilusionista, no qual a verdade é mascarada pela simulação. Todos são enganados pela falsa aparência.

O ex-mágico afirma que o ano do seu maior sofrimento é 1930. É nesse período que o personagem muda a sua vida de forma drástica. Ele deixa de viver no mundo mágico e passa a sobreviver no mundo administrado, onde a burocracia nulifica a capacidade de criação. Entretanto, esse momento é marcado pela transformação que também ocorreu, não somente na ficção, mas no mundo todo. É uma época de colapso mundial, na qual o insólito se configura na vida cotidiana das pessoas. Assim como menciona Morin (2003):

Os anos 1930 são dramáticos. Novas tempestades irrompem no planeta. O exército japonês invade a China, onde começa uma guerra que irá até 1945, prolongando-se a seguir em guerra civil até 1949. Por toda parte, no centro da crise, as investidas fascistas e as investidas revolucionárias se chocam, provocando conflitos, combates de rua e, na Espanha, guerra civil. [...] A economia mundial é agitada de sobressaltos no início dos anos 1920, até que, em meio a uma prosperidade redescoberta, a grande crise de 1929 revele no desastre a solidariedade econômica planetária: um craque em que Wall Street espalha a depressão econômica por todos os continentes. Após dois anos de crise, a quarta parte da mão-de-obra dos países industrializados se encontra sem trabalho (MORIN, 2003, p. 29).

Como podemos observar, a forma de o filósofo abordar sua análise para descrever a década de 1930 é muito parecida com a afirmativa do narrador, ao mencionar “1930, ano amargo” (RUBIÃO, 2010, p. 24); desse modo, o texto do contista se torna muito mais real, por trazer aspectos vivenciados pela humanidade. Há uma amargura em todos os mundos, seja no universo ficcional ou real. Esse é um momento de degradação mundial, também caracterizado como o ano das incertezas. A falta de emprego torna-se uma realidade, o homem convive com o fantasma do desemprego, existe um sentimento de tédio em um mundo das desesperanças, sendo o ano de 1931 um período em que o mundo desabona a falta de trabalho, como foi abordado por Morin (2003).

Assim, Murilo Rubião traz para sua literatura informações reais, entrelaçando ficção com realidade para tornar seu texto muito mais realista, porém sem obrigação com a verdade propriamente dita. Seu texto aproxima-se do real mas sem descrevê-lo na íntegra, como podemos observar no episódio que o ex-mágico afirma que o ano de 1931 iniciou-se

com ameaças de demissões coletivas na Secretaria de Estado, onde o personagem trabalhava, nesse momento o personagem afirma que tem estabilidade no serviço público, pois tinha 10 anos de casa. Aqui o autor respalda no art. 169 da Constituição de 1934, assim, como podemos notar, o direito de estabilidade só foi garantido aos servidores públicos no ano de 1934 e não na data referida pelo conto. O artigo mencionado, que atualmente não está mais em vigência, passou a ser regido pelo seguinte texto:

Art. 169 - Os funcionários públicos, depois de dois anos, quando nomeados em virtude de concurso de provas, e, em geral, depois de dez anos de efetivo exercício, só poderão ser destituídos em virtude de sentença judiciária ou mediante processo administrativo, regulado por lei, e, no qual lhes será assegurada plena defesa.

Parágrafo único - Os funcionários que contarem menos de dez anos de serviço efetivo não poderão ser destituídos dos seus cargos, senão por justa causa ou motivo de interesse público (BRASIL, 1988).

Portanto, o ano específico não é o mesmo, porém abrange o mesmo cenário vivenciado pela humanidade na década de 1930.

Ao defender o direito que tinha para o chefe da seção, o ex-mágico narra: “Fitou-me por algum tempo em silêncio. Depois, fechando a cara, disse que estava atônito com meu cinismo. Jamais poderia esperar de alguém, com um ano de trabalho, ter a ousadia de afirmar que tinha dez” (RUBIÃO, 2010, p. 25). Foi nesse momento que o personagem, confiante nos seus poderes mágicos, procurou em seus bolsos os documentos para provar a lisura do seu questionamento, porém, apenas retirou “um papel amarrotado – fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa” (RUBIÃO, 2010, p. 25). E, assim, descobriu que perdera o poder da metamorfose, da magia, devido à burocratização do mundo totalmente comercial.

De modo geral, observamos que todas as transformações que ocorrem no conto não modificam os sofrimentos do personagem, ele sempre está cansado e entediado, pois, na verdade, as mudanças que ocorrem nesse mundo são puramente artificiais, tentando mascarar a falta de sentido que há nele. Como afirma o próprio Murilo Rubião, “é, contudo, uma forma de esterilidade, já que a realidade não se altera nem com as metamorfoses”.¹⁶

¹⁶ Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

CAPÍTULO 3 – A METAMORFOSE (DES)MASCARADA PELOS SENTIDOS

Prefiro ser
 Essa metamorfose ambulante
 Eu prefiro ser
 Essa metamorfose ambulante
 Do que ter aquela velha opinião
 Formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha opinião
 Formada sobre tudo [...].
 (SEIXAS, 1973)

Essa epígrafe compõe a primeira parte da música “Metamorfose Ambulante”,¹⁷ do cantor e compositor Raul Santos Seixas (1945-1989). Nessa canção, o artista propõe à sociedade ter uma visão mais crítica e pessoal sobre as verdades impostas, de forma a acompanhar os processos de transformação que ocorrem a cada instante no mundo. Dessa forma, o texto parece propor a reflexão sobre o processo de metamorfose que seria necessário para que a humanidade consiga acompanhar as mudanças do meio em que a cerca, seja para adaptar-se ou como forma de distanciar-se desse universo.

O processo de metamorfose não ocorre somente no indivíduo em relação à sua forma física, como abordamos no segundo capítulo. A transformação é constante no ritmo natural da vida. E é por meio dos sentidos que o ser consegue perceber as mudanças que ocorrem no universo que o cerca. Nesse aspecto, Le Breton (2007) argumenta que:

A configuração dos sentidos, a tonalidade e contorno de seu desenvolvimento são de natureza não somente fisiológica, mas também social. A cada instante decodificamos sensorialmente o mundo transformando-o em informações visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas. [...] Cada comunidade humana elabora seu próprio repertório de acordo com a sensibilidade e os acontecimentos que marcaram sua história pessoal (LE BRETON, 2007, p. 7).

Nessa interação do ser com o meio no qual está inserido, o homem utiliza o corpo como instrumento de comunicação por meio dos sentidos. Observamos o quanto os sentidos são expressivos nos textos de Murilo Rubião, pois em várias cenas de conflito seus personagens mudam suas atitudes por meio da metamorfose dos sentidos. Essas atitudes são responsáveis por passar para o leitor toda mensagem que os personagens querem transmitir. Assim, usando um ato no lugar da fala.

Muitas vezes a metamorfose não ocorreu no aspecto físico dos personagens, esse elemento se fez presente no olhar, no tocar, no ouvir. Os mesmos olhos, ouvidos e as mesmas mãos que veem, ouvem e tocam os sentimentos puros, em outras situações percebem

¹⁷ A canção “Metamorfose ambulante” foi lançada em 1973, no álbum Kring-há, Bandolo.

sentimentos que machucam, que amedrontam, que angustiam os personagens murilianos. Há também uma transformação no comportamento dos personagens.

É preciso saber viver em sociedade sem desrespeitar a individualidade de cada um, porém é necessário tocar, ouvir, olhar quem está ao nosso lado para compreendermos as suas necessidades, angústias, sofrimentos. Vivemos em um mundo robótico, da automação, onde os sentimentos foram substituídos pela mercadoria. Estamos fechados no nosso individualismo, preocupados somente com as nossas vidas. Há um grito social na literatura de Murilo Rubião que nos sugere refletir sobre o convívio em sociedade.

Dessa forma, como apresentamos no capítulo anterior, a metamorfose é um elemento muito estudado nos contos de Murilo Rubião, mas esse processo não está relacionado somente com o aspecto físico dos personagens, ele também está presente nos comportamentos e na forma de sentir o meio em que os personagens se encontram.

Assim, nos três contos estudados, Teleco e Alfredo são os personagens que se metamorfoseiam durante a narrativa em relação ao seu aspecto físico, mas o processo de metamorfose acontece, também, o tempo todo com os demais personagens – como Tereza e o narrador, Joaquim e o ex-mágico –, em relação às suas reações para com o meio em que estão inseridos.

3.1 O olhar que transmuda

O que nos chamou mais atenção no conto “Teleco, o coelhinho” foi a forte presença da palavra *olho* e seu semantismo, como o verbos *olhar*, *mirar*, *ver* e respectivas conjugações. Dentre os sentidos que estão presentes na narrativa, a visão torna-se mais o mais expressivo. Por meio dos olhos dos personagens, observamos como a metamorfose do comportamento deles se torna mais presente.

Há quem diga que “os olhos são a janela da alma”, pois eles são uns dos caminhos que permitem à alma dialogar com o meio exterior, os amores, as angústias, a aprovação e a desaprovação das atitudes dela mesma ou em relação ao outro, ou seja, representam de forma significativa o estado da alma das pessoas.

No ensaio intitulado “Machado de Assis: o enigma do olhar”, Alfredo Bosi faz uma descrição ímpar do olhar na perspectiva machadiana.

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora

cognitivo e, no limite definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento (BOSI, 2007, p. 10).

Desse modo, Bosi (2007) descreve o olhar de Machado de Assis por meio dos personagens machadianos e assim aborda as várias transformações ou várias representações que um olhar pode apresentar. Nesse universo de forma de representar o olhar, encontramos no conto de Teleco essas representações.

Observamos que desde o início Teleco procurava uma forma de conversar com o narrador, mas suas tentativas a princípio foram inúteis. Somente depois que o narrador teve compaixão daquele, deu-lhe um cigarro e afastou-se para o lado para que o coelhinho pudesse ver o mar melhor. Eles conversavam como velhos amigos, ou melhor, como cita o narrador, “somente o coelhinho falava” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

O narrador afirma que o que o levou a ter compaixão daquele ser que o importunava à beira do mar foi a forma delicada do coelho em falar. Porém há uma contradição nessa afirmação, o que pode ser comprovado pelos relatos descritos no início do conto, pois, na segunda linha do texto, o narrador afirma que a voz de Teleco “era sumida; quase um sussurro”, quando ele pronunciou a seguinte frase: “– Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2010, p. 52). Essa descrição feita da voz de Teleco, juntamente com a sentença dita por ele, permite ao leitor imaginar a angústia de um ser que está em um meio que não lhe dá ouvidos, meio em que as pessoas estão preocupadas com as futilidades da própria vida sem se preocuparem com o outro. Assim foi a atitude do narrador personagem após ouvir aquela voz que sussurrava, permaneceu na mesma posição em que se encontrava, “frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

Ao perceber que o homem não o atendia, Teleco é mais exclamativo ao dizer: “– Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2010, p. 52). A repetição do vocativo [moço], juntamente com a interjeição de apelo [oh!] e com o uso da aliteração do fonema [s], sugere um grito que sussurra por meio de uma musicalidade de clamor melancólico, fantasmagórico, por aquele que quer ser visto e ouvido. Mas, mesmo com toda musicalidade que ressoou na fala de Teleco, o narrador não se comoveu com sua voz clamativa, ao contrário, pensou em “escorraçá-lo com um pontapé”. Portanto, ao virar para Teleco com o intuito de bater nele, o narrador fica desarmado, pois diante dele “estava um coelhinho cinzento” (RUBIÃO, 2010, p. 52). Mediante tais argumentações, afirmamos que não foi o jeito de falar de Teleco que comoveu o narrador, como ele afirmou, mas sim, seu olhar para

aquele ser de aparência tão frágil e dócil, pois, enquanto não o olhava, somente o ouvia, o narrador apenas o desprezava. Dessa forma, o narrador utilizou a visão como forma de sentir a necessidade de Teleco.

Outra passagem que confirma que a visão é a forma de o narrador sentir – de forma concreta – Teleco como o outro, é narrada pelo seguinte fragmento:

Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava. Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que deparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho – acrescentei (RUBIÃO, 2010, p. 51-52).

Fica evidente, na citação, como Teleco representa o ser que quer ser ouvido, pois, durante toda a tarde, somente ele falava sobre a sua vida, o narrador apenas o ouvia, assim, o animal faz ecoar sua história que aparentemente não era despercebida a todos que o cercavam. Esse episódio também evidencia que foi a sensibilidade da visão do narrador em fazer uma leitura do olhar expressivo de Teleco que o levou a tomar uma decisão humana de acolhê-lo em sua casa. Enquanto Teleco falava, o narrador somente o ouvia e, apenas, refletia sobre suas falas, mas foi necessário o narrador olhar para os olhos daquele animal para entender toda a mensagem de solidão que havia naquele ser. Nesse momento, ocorre, também, a revelação de dois seres por meio da transmutação do olhar, assim como referido por Chevalier e Gheerbrant (1997):

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como o observador. É com efeito curioso observar as reações do *fitado* sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 653).

Nesse sentido, o narrador se espelha no olhar compassivo de Teleco, tornando-se um ser mais piedoso. Surge, então, uma manifestação de dois seres, a qual, no primeiro contanto entre eles, não era possível encontrar, pois o narrador demonstrava ser um homem duro, intolérável com a situação de quem estava ao seu lado, porque não o olhava.

Há outro episódio que igualmente demonstra que o modo de Teleco falar não faz com que o narrador tenha compaixão dele, que é a cena em que Teleco retorna à casa do amigo sem a companhia de Tereza e, ao entrar a casa pela janela, em forma de cachorro, afirmou: “– Sou Teleco, seu amigo”. O narrador disse que essas palavras foram ditas por meio de uma “voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 57). Pode-se imaginar que Teleco teria sido muito explorado quando esteve longe e, naquele momento, encontrava-se muito fragilizado. Isso pode ser notado por meio da forma como o narrador descreve a voz do animal. Novamente a voz é relatada como um sussurro. As palavras [trêmula] e [triste] acompanhadas pelo advérbio de intensidade [excessivamente] enfatiza uma fala fantasmagórica de Teleco, na tentativa de comover o narrador. Porém, este, com simulada displicência, apenas pergunta por Tereza e, só depois de presenciar por alguns dias o sofrimento de Teleco, que se transforma descontroladamente em vários animais, demonstra solidariedade com o velho amigo. “Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede” (RUBIÃO, 2010, p. 58).

Observamos, desse modo, que a forma de narrar o episódio, com uma sequência de palavras usando o fonema /tr/ – trêmula, triste e transformando –, muito próxima de um trava-língua, faz com que o som acentue a ideia de ruína, destruição, demonstrando, por meio da aliteração, o processo de metamorfose que o personagem está sofrendo até se tornar um outro ser, a cotia.

Nas citações acima, analisamos que o narrador, ao se deparar com outro personagem, sente piedade dentro de si, por meio da penetração em seus olhos da condição em que seu próximo se encontra. No entanto, essa mesma porta de entrada de sentimentos tão sublimes permite que o pior das emoções possa ser experimentado – a ira, como é demonstrado na passagem em que o narrador encontra, em sua sala de visitas, Tereza e Teleco de mãos dadas, e este, na pele de um canguru, afirma que é Teleco. Nesse momento, o narrador diz que já estava mal-humorado, devido a uma discussão com a sua cunhada Emi, e, a partir de então, sua raiva aumenta, pois não reconhece Teleco pelo seu aspecto físico e seu modo de se vestir. Assim, ele se vira para Teleco e afirma: “Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pelos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho” (RUBIÃO, 2010, p. 55). E, também: “seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário” (RUBIÃO, 2010, p. 54).

Inferimos nesse contexto, assim como já foi abordado no segundo capítulo, que o que realmente atrapalhou ao narrador reconhecer Teleco na pele de canguru foi a

impossibilidade de ver o seus olhos, pois “seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário”. O narrador olha fixamente para o animal, na tentativa de reconhecer o seu velho amigo, mas há um obstáculo que o impede de ver dentro daqueles seus olhos. Essa citação sugere que, metaforicamente, Tereza é os óculos de metal que funciona como obstáculo entre Teleco e o narrador. Pois ela não permitiu que ele olhasse para dentro dos olhos do animal para que assim o reconhecesse e, talvez, entendesse ou compreendesse o que estava acontecendo com seu amigo. Enquanto Tereza esteve ao lado de Teleco, os velhos amigos não mais tiveram um bom relacionamento. O narrador deixa de lado o sentimento que tinha pelo amigo; devido a uma paixão repentina deste pela bela mulher, inicia-se, então, uma disputa entre os machos para a conquista da fêmea.

Os excertos abaixo exemplificam a relação conturbada entre Teleco, Tereza e o narrador:

Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru (RUBIÃO, 2010, p. 54).

Sem dúvida, linda. Durante a noite, na qual me faltou o sono, meus sentimentos giravam em torno dela e da cretinice de Teleco em afirmar-se homem (RUBIÃO, 2010, p. 55).

Embora encarasse com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru, seu pranto me demoveu da decisão anterior, ou, para dizer a verdade toda, fui persuadido pelo olhar súplime de Tereza, que, apreensiva, acompanhava o nosso diálogo (RUBIÃO, 2010, p. 56).

Talvez por ter me abandonado aos encantos de Tereza, ou para não desagradá-la, o certo é que aceitava, sem protesto, a presença incômoda de Barbosa (RUBIÃO, 2010, p. 56).

O canguru percebeu o meu interesse pela sua companheira e, confundindo a minha tolerância como possível fraqueza, tornou-se atrevido e zombava de mim quando o recriminava por vestir minhas roupas, fumar dos meus cigarros ou subtrair dinheiro do meu bolso (RUBIÃO, 2010, p. 56).

Foi a última vez que os vi. Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes (RUBIÃO, 2010, p. 56).

Em todas as cenas citadas, encontramos as seguintes situações: Teleco se encontra como canguru, afirmando sua condição humana; de certa forma, Tereza sempre está ao lado do animal; o narrador se nega a ver o amigo como homem; o conflito na relação que envolve

os três personagens. Antes o narrador olhava para Teleco e sentia compaixão, mas, após a metamorfose de Teleco em canguru, os olhos do narrador também se metamorfosearam. Seu olhar, agora, transmite desprezo, inveja e fúria. Aqui abrimos um parêntese para mencionar o texto de Rubem Alves, *A pipa e a flor*, no qual se encontra a seguinte reflexão sobre os olhos, que aparentemente são estáveis:

Quem não entende pensa que todos os olhos são parecidos, só diferentes na cor. Mas não é assim. Há olhos que agradam e acariciam a gente como se fossem mãos. Outros dão medo, ameaçam, acusam, e quando a gente se percebe encarados por ele, dá um arrepio ruim pelo corpo. Tem também os olhos que colam, hipnotizam, enfeitiçam... (ALVES, 2006, p. 15).

Mas, na verdade, os olhos de uma única pessoa podem transmitir todas as características que foram abordadas acima pelo narrador, dependerá de cada situação para que o corpo, por meio dos olhos, possa demonstrar tudo o que alma quer dizer, como observamos nas diferentes reações do narrador-personagem do conto em análise. Tudo dependeu das ações que estavam ao seu redor para que o olhar se tornasse o responsável pela comunicação entre os dois mundos. Nesse conto, notamos como Murilo Rubião aborda a falta dos sentidos em relação às pessoas que se encontram em um mesmo convívio social. A sociedade moderna, a cada instante, perde valores; não olhamos para os outros, nem mesmo para cumprimentarmos; quando temos a intenção de fazer uso dessa gentileza, passamos pelas pessoas e apenas fazemos um gesto de inclinar a cabeça um pouco para baixo e a retornamos para o lugar inicial. Se um desconhecido aproxima-se de outra pessoa, essa já fica desconfiada, com receio que lhe faça algum mal. Não temos tempo mais para olhar para o outro na tentativa de cuidar dos seus tormentos.

Como apresentamos aqui, a visão é o sentido mais expressivo na perspectiva do narrador. Por meio da visão, o personagem consegue sentir, de forma mais expressiva, as situações que o cercam. Isso pode ser confirmado com o fato de ele ser um colecionador de selos, *hobby* que requer um olhar especial nos mínimos detalhes da arte colecionada. Ele precisa da visão, não apenas para enamorar-se pelos selos, mas para perscrutá-los meticulosamente com o objetivo de avaliá-los.

A mudança no olhar de Tereza também é um elemento notório e essencial na compreensão da mensagem que essa personagem transmite, como pode ser analisado no primeiro encontro dela com o narrador, no qual ele, chateado com a insistência do canguru em confirmar que era o seu velho amigo, ironicamente vira para Tereza e pergunta: “– É uma lagartixa ou um filhote de salamandra? Ela me olhou com raiva. Quis retrucar [...]”

(RUBIÃO, 2010, p. 55). Outra cena do conto que também demonstra a expressividade do olhar de Tereza é a aquela em que o narrador, em outra discussão com Teleco, manda-o sair de casa. “Desceram-lhe as lágrimas pelo rosto e, ajoelhado, na minha frente, acariciava minhas pernas, pedindo-me que não o expulsasse de casa, pelo menos, enquanto procurava emprego” (RUBIÃO, 2010, p. 56). Mesmo duvidando da possibilidade de Teleco trabalhar, o narrador voltou atrás da sua decisão, porém afirmou que o que realmente o fizera mudar de ideia foi a suplicidade transmitida pelos olhos da linda mulher, que estava presente no diálogo dos amigos.

Na primeira cena, Tereza demonstra raiva por ser estar chateada com o narrador; na segunda, ela, com medo ser expulsa da casa, por meio do olhar demonstra humildade em suplicar ao narrador que voltasse atrás na sua decisão. Em ambas as passagens, Tereza não precisou dizer nada para demonstrar os seus sentimentos, suas vontades foram transmitidas por meio das mensagens enviadas pelos seus olhos, que se transformaram em cada situação.

3.2 O grito que não se ouve

Observamos que, assim como Teleco, o ex-mágico quer ser ouvido, ele clama para ser visto, mas as pessoas que estão ao seu redor não conseguem atender às suas ansiedades. É perceptível essa necessidade do personagem logo na epígrafe que abre o conto, sendo esta retirada do livro dos Salmos: “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre” (RUBIÃO, 2010, p. 21). Diante dessa citação, notamos a necessidade do personagem em ser ouvido, ele demonstra sua pequenez diante de Deus e clama por sua atenção, pedindo socorro contra o mundo desagradável em que vive, da mesma forma que o Rei Davi suplicou misericórdia a Deus contra os inimigos quando cantou o Salmo mencionado na epígrafe do conto.

Portanto, há uma voz no conto que não é ouvida pelos personagens, talvez eles não queiram ouvi-la. Sendo ela dita, de forma concreta, somente no diálogo entre o narrador-personagem e os leões, quando aquele, no intuito de acabar com sua própria vida, tem o seguinte propósito:

Urgia encontrar solução para meu desespero. Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo.
Firme no propósito, tirei dos bolsos uma dúzia de leões e, cruzando os braços, aguardei o momento em que seria devorado por ele. Nenhum mal me fizeram. Rodearam-me, farejaram minhas roupas, olharam a paisagem, e se foram.

Na manhã seguinte regressaram e se puseram, acintosos, diante de mim.
 – O que desejam, estúpidos animais?! – gritei, indignado.
 Sacudiram com tristeza as jубas e imploraram-me que os fizesse desaparecer:
 – *Este mundo é tremendamente tedioso* – concluíram.
 Não consegui refrear a raiva. Matei-os todos e me pus a devorá-los.
 Esperava morrer, vítima de fatal indigestão (RUBIÃO, 2010, p. 23-24, grifo nosso).

Notamos, na frase dita pelos leões, o uso da aliteração das consoantes [t] e [d] acompanhadas da assonância dos fonemas [e] e [o]. Essas figuras dão um tom musical na frase, a qual se apresenta como refrão de todo o conto, como se fosse um grito, um clamor do narrador-personagem que, porém, não é compreendido por ninguém em nenhum momento. Durante toda a narrativa, essa frase parece estar presente como um refrão que justifica o tédio de viver no mundo do narrador – um universo de solidão, ambições, decepções, sem encantos, portanto, sem sentido. É a conclusão realizada por meio de um fato insólito, a fala dos leões, mas que, de certa forma, é a frase mais realista do conto.

Ao voltarmos ao conto, perceberemos que há uma voz fantasmagórica, sem ser a voz do narrador, que a todo tempo sussurra esse grito, é um eco, [...] 5 aquele que foi dito por outrem. (HOUAISS, 2001, p.1096), e essa voz, em forma de refrão, permanece o tempo todo sem mudar, durante todos os episódios, seja em momentos de transformação ou não dos personagens na esperança de dias melhores. Ela não muda seu clamor, entoa afirmando que o mundo dos personagens murilianos não têm salvação. A última palavra da frase (“tedioso”) tem a terminação [-oso], que enfatiza melhor um sussurro que ecoa de forma espectral.

Para exemplificar tal argumentação, fizemos alguns recortes do conto, onde julgamos que a audição é mais forte nas duas vozes:

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, 2010, p. 21).

Esse mundo é tremendamente tedioso (RUBIÃO, 2010, p. 23, grifo nosso).¹⁸

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado (RUBIÃO, 2010, p. 21).

¹⁸ Este trecho representaria o refrão a que aludimos acima.

E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante (RUBIÃO, 2010, p. 22).

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, 2010, p. 22).

Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência (RUBIÃO, 2010, p. 24).

O pior é que, sendo diminuto meu serviço, via-me na contingência de permanecer à toa horas a fio. E o ócio levou-me à revolta contra a falta de um passado (RUBIÃO, 2010, p. 25).

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, 2010, p. 26).

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico (RUBIÃO, 2010, p. 26).

A segunda voz, a voz de sussurro, a todo tempo pode ser ouvida afirmando toda a falta de sentido do mundo vivido pelo narrador, um mundo aparentemente real, e nada muda essa realidade. Ao mesmo tempo que essa voz parece ser dita pelo narrador, como se fosse o seu subconsciente, também, parece ser falada por alguém que não vemos, mas sabe dos tormentos vividos pelo ex-mágico. Porém, na parte final do conto, o narrador-personagem afirma que tudo poderia ser diferente, lamenta isso e pensa como poderia ter realizado um mundo melhor, pois ele tinha o poder da transformação e deixou tudo ser anulado pela burocracia.

Nesse sentido, analisamos que a rotina, a burocracia, tira todo o significado, a beleza e o encanto da vida, tornando tudo banal, como pode ser confirmado pela fala do próprio ex-mágico: “Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (RUBIÃO, 2010, p. 25). Ele consegue mudar tudo, mas, no final, quando perdeu o poder mágico, lamenta não ter criado um mundo diferente.

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico. Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 2010, p. 26).

Nessa citação, há uma mensagem em forma de epitáfio, que nos sugere fazer uma reflexão sobre o mundo moderno, onde o homem-mercadoria dedica-se, de forma excessiva, ao trabalho para manter o consumismo, desprezando o que é realmente essencial à vida. Não há tempo para cultivar o amor, os amigos, a família, tempo para apreciar a natureza, cuidar da dor do próximo. O ser humano tornou-se cada vez mais insensível e egocêntrico. Para que complicar, se o essencial da vida está nas coisas mais simples, como o sorriso de uma criança e o colorido do céu com os fogos de artifício ou com o surgimento do arco-íris? E ainda argumenta que o mundo que queremos ter, depende da vontade de cada um, pois a varinha mágica das transformações está na nossa mão, dando-nos o poder de criador nossa própria felicidade. Se não fizermos isso, vamos nos arrepender tarde demais, pois o tempo não volta para fazermos o que deixamos para trás e depois não adianta lamentar a falta de cor nesse mundo negro, sem sabor, e querer contrastar a escuridão, que há nele, com as cores dos fogos de artifício, que já se apagaram. Assim, se não cumprirmos o nosso projeto de felicidade, o refrão ecoará diariamente até o último dia das nossas vidas. E, para que esse lamento não aconteça, é preciso refletir sobre a bela mensagem de Rubem Alves, que se encontra no livro *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*, no qual o autor nos relata o tempo da alegria:

[...] a gente fica esperando que a alegria haverá de chegar depois da formatura, do casamento, do nascimento, da viagem, da promoção, da loteria, da eleição, da casa nova, da separação, da morte do marido, da morte da mulher, da aposentadoria... E ela não chega porque a alegria não mora no futuro, mas só no agora (ALVES, 2001, p. 157).

Outra passagem que confirma com exatidão essa ideia que o narrador quer nos passar – de que somos os responsáveis pelas nossas vidas – pode ser observada no seguinte fragmento:

Se distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar (RUBIÃO, 2010, p. 22).

Porém, o ex-mágico afirma que não sabia o que fazer e nada fez. “Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma (RUBIÃO, 2010, p. 22). Dessa forma, o personagem, estagnado perante a melancolia da sua

vida, clamava ao próximo pelas respostas para os seus males, porém sabia que somente ele poderia criar o caminho da sua própria felicidade.

Assim, fica evidente que não adianta lamentarmos para os outros os nossos problemas na inútil esperança de que a resposta virá deles; esse é um pensamento errado, segundo o narrador e o significado da lâmina “O mago”, pois somente o indivíduo pode resolver os problemas da sua própria vida, já que isso é intangível para os outros. Os nossos destinos dependem unicamente de nós. Somos condutores da nossa própria felicidade.

Mais uma vez Murilo Rubião apresenta uma literatura para demonstrar que o mundo real é que está invertido, e não a sua literatura, como aparenta ser. Vivemos em uma sociedade na qual nos são dados pão e circo, fazendo-nos acreditar que esse é um país mágico, mas, na verdade, vivemos sob um olhar ilusionista, tudo é resolvido com a varinha de condão do “jeitinho brasileiro”, que nada mais é do que a própria corrupção. Cada vez mais estamos mergulhados no mundo do absurdo.

O legado deixado pelo ex-mágico no final do conto, de certa forma, é exercido por Teleco na tentativa de transformar o mundo sem graça em um verdadeiro espetáculo, porém o animal tinha o intuito de mudar o seu meio para agradar as pessoas, como é narrado pelo amigo: “Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2010, p. 53). Em outra passagem, o narrador acrescenta:

No mais era animal dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas. Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.
 – Não existe pássaro assim!
 – Sei. Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos (RUBIÃO, 2010, p. 54).

Quando Teleco se transformou em canguru, sua vontade de agradar ao próximo continuava, porém o narrador não encontrava mais beleza e graça nas tentativas do animal em querer agradá-lo. “[...] Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios da minha pessoa” (RUBIÃO, 2010, p. 56). Fazemos aqui um questionamento: por que, quando Teleco era um coelhinho, o narrador sempre o aceitou, mas, quando este se tornou um canguru, até o esforço do animal de ser divertido era considerado algo banal? Em relação a essa questão, Oliveira (2009) argumenta que o comportamento do narrador-personagem com relação a Teleco é transmutado de acordo com a classe social que este ocupa. Quando Teleco é um moleque de rua, trazendo toda a caracterização social desse

meio, seu amigo é um senhor que tem um lugar determinado na praia, ocupando uma posição social mais elevado do que o outro. A figura do narrador é vista de forma paternalista, ele é zeloso com o animal, dando-lhe um lugar em frente ao mar, um cigarro e, até mesmo, um lar. Porém, Teleco ainda é o que está abaixo na pirâmide social. Quando Teleco assume a posição de homem e quer ocupar o mesmo nível social que o amigo – representado pelo ato de vestir as mesmas roupas, escovar os dentes, usar o aparelho de barbear do narrador –, isso o incomoda, pois agora lutam no mesmo nível, são rivais, lutam pelo amor da mesma mulher. Ao ter certeza de que Teleco era igual a ele, o narrador bate em seu amigo, como forma de finalizar aquela situação. Em outras passagens anteriores, o narrador quis bater em Teleco, mas tinha compaixão pelo amigo, pois estava em uma situação de conforto, mas quando perdeu a *batalha* do amor de Tereza para o animal, o narrador decide pôr fim à situação com Teleco.

A voz fantasmagórica sussurrando o *refrão*, a que nos referimos em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, também pode ser ouvida em “Alfredo”, pois, como o ex-mágico, o mundo para os personagens Alfredo e Joaquim é hostil. Ambos vivem em uma inútil busca por espaço de paz, em busca da terra prometida. Porém, já no início do conto, o narrador afirma que essa busca é infinita, repetitiva e sem êxito – “De novo, teria que peregrinar por terras estranhas. Atravessaria outras cordilheiras, azuis como todas elas. [...] E agora sem a esperança de um paradeiro” (RUBIÃO, 2010, p. 101-102) –, pois é uma busca cíclica, em forma de pêndulo – “Cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, p. 98) –, em um eixo de subir e descer – “Alcançaria vales e planícies, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. [...] Levantando-me, puxei-o pela corda e fomos descendo lentamente a serra. Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, p. 102). Assim, a narrativa é marcada pela presença de antíteses, como: ir/vir; subir/descer; chão/nuvem; racional/sobrenatural; serra/planície; homem/mulher, o que parece reforçar a ideia do desencontro. O desencontro do homem com seus semelhantes e consigo mesmo.

A frase que inicia o conto, “Cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2010, p. 98), também soa como um refrão, pois, ao final do texto, essa mesma sentença é repetida com o acréscimo do vocábulo “sim”, de forma a anuir ao sofrimento daqueles que não conseguem se encontrar no mundo considerado real, mas apenas naquele com características puramente insólitas. Essa sentença também enfatiza que, apesar das várias metamorfoses que ocorreram no conto, nada mudou na vida de Alfredo; é um processo de idas e vindas sem ao menos encontrar um lugar de paz. E o refrão parece ecoar que: “Esse mundo é tremendamente tedioso” (RUBIÃO, 2010, p. 23).

Os personagens Alfredo e o ex-mágico têm muitos aspectos em comum, ambos vivem cansados e entediados, procuram outros lugares para se afastarem dos seus semelhantes em busca de algo inatingível. Em algumas situações, temos a impressão de que eles são o mesmo personagem. Assim como argumenta Bastos (2001a), em “Aglomerações – o espaço do fantástico muriliano”, “Os personagens migram de um para o outro conto – o que também é um tipo de metamorfose [...]” (BASTOS, 2001a, p. 11).

Pode-se notar, também, que alguns personagens murilianos são metamorfoses de outros que pertencem à grande literatura, como podemos citar o mito “Ésaco e Hespéria”, no qual o personagem principal, Ésaco, preferia se isolar dos seus pares e “nos montes se escondia, amava os campos” (OVÍDIO, 2006, p. 97), procurava distanciar-se de todos. Ele era irmão do guerreiro Heitor e ambos eram filhos de Príamo, porém, talvez por Ésaco ser filho de Alexíroe, primeira esposa de seu pai, e seu irmão, filho de Hécuba, o primeiro não recebia todas as honrarias que eram dadas a Heitor. Por isso escolheu viver distante da cidade. Um dia encontrou a ninfa Hespéria banhando-se no Cebrena e quis se aproximar dela, pois se apaixonou por aquela linda mulher; infelizmente ela, apavorada. Correu para a floresta e foi picada por uma serpente. Agonizou nos braços de Ésaco e logo morreu. Ele sentiu-se culpado pela morte de amada e tentou suicidar-se pulando do topo de um precipício, mas a deusa Téstis o acolhe, transformando-o em ave marinha. Seu triste destino é menear-se sobre as águas do mar. Aqui fazemos um paralelo entre essa narrativa mitológica e o episódio de mais uma tentativa de suicídio do ex-mágico:

O fracasso da tentativa multiplicou minha frustração. Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar o seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço. Senti uma leve sensação da vizinhança da morte: logo me vi amparado por um paraquedas (RUBIÃO, 2010, p. 24).

Por meio das semelhanças encontradas e da riqueza de detalhes narrados nos dois textos, inferimos que Ésaco é transformado no ex-mágico e a ninfa Téstis, em um paraquedas.

O ex-mágico não tem uma relação de amizade, de amor, com nenhum outro personagem, seu convívio com as pessoas só estão ligados a questões comerciais. Ele até se apaixona por uma colega de serviço, mas esse amor não é correspondido. Até em “Teleco, o coelho”, as relações familiares são extremamente comerciais. O narrador personagem discutiu com sua cunhada Emi “asperamente sobre negócios de família” (RUBIÃO, 2010, p. 54). Tereza supostamente se interessa por Teleco devido a seus dons mágicos. Nesse contexto,

a família perde seu princípio original – o amor – para seguir uma tendência mundial, após a revolução industrial, que é a valorização da mercadoria.

3.3 O comportamento que é invertido

Outro aspecto, que analisamos no já mencionado episódio em que há o diálogo entre o ex-mágico e os leões, é o processo da inversão, no qual o homem é animalizado e o animal, humanizado. O narrador-personagem – com atos de agressividade, bem característicos dos seres irracionais – no descontrole das suas emoções, mata e devora todos os leões, sendo que esses se encontram personificados, uma vez que é dado a eles o poder de raciocínio, pois, após pouco tempo de existência neste mundo, imploram para desaparecerem.

Nessa citação, há um diálogo, o único diálogo direito de todo o conto, que ocorre entre o homem e o animal – os leões. Nas demais cenas, as conversas entre as pessoas sempre são narradas por meio de um discurso indireto, o que nos sugere a dificuldade do relacionamento entre os seres humanos, como se a fala direta não fosse possível de ser realizada entre seus semelhantes. Essa dificuldade de conviver com seus pares é abordada pelo próprio protagonista, quando ele decide ser funcionário público e afirma: “Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam” (RUBIÃO, 2010, p. 25).

Em outro momento, o ex-mágico teve uma reação diferente da que demonstrou perante os leões. Ao amarrar o cordão do sapato, saíram serpentes das suas calças, assustando mulheres e crianças; isso gerou um escândalo e ele teve que comparecer à delegacia para ouvir sermões do delegado. E, perante a autoridade, o ex-mágico relatou: “Não protestava. *Tímido e humilde* mencionava a minha condição de mágico, reafirmando o propósito de não molestar ninguém” (RUBIÃO, 2010, p. 23, grifo nosso).

Entre as duas situações relatadas, existe uma diferença acentuada no comportamento do personagem. Na primeira, o ex-mágico cruza os braços, em sinal de entrega, e aguarda ser comido pelos leões, mas o esperado não acontece: os animais – que poderiam acabar com a vida dele –, saindo da posição do dominador e passando para a do dominado, imploram para aquele, que tem o poder da vida e da morte, que os faça desaparecerem. Nesse momento, o narrador-personagem, de forma insólita, passa a ter o controle da situação; ele grita e acaba com os animais. Na segunda situação, o ex-mágico está diante de uma autoridade policial e apresenta-se subordinado; então, não protesta, mostra sua

situação de obediência, conformismo. O mesmo homem que mata e devora seu subalterno é o que cala e demonstra submissão ao seu dominador.

Nesse aspecto, Murilo Rubião parece nos sugerir uma reflexão sobre a questão que estrutura o funcionamento das relações entre as pessoas em um convívio social, onde a sociedade é apresentada de forma dual, conduzida pelas extremidades, em que de um lado está o dominador e de outro, o dominado. Como se a sociedade fosse uma máquina de dois eixos, a qual, para funcionar, é preciso que estes estejam em posições opostas, pois, se estiverem na mesma posição, haverá um equilíbrio, e este não é o objetivo de um sistema capital, em que sempre o déspota coage o seu subalterno.

Em “Teleco, o coelhinho”, o comportamento do narrador personagem também é transmutado em relação à linda Tereza e ao amigo Teleco, e assim há uma inversão no modo de lidar com as situações que o cercam. Isso pode ser exemplificado pelo episódio em que, depois que Tereza negou o noivado com o narrador-personagem, este afirmou:

Frustrada a tentativa do noivado, não podia vê-los juntos e íntimos, sem assumir uma atitude agressiva.

O canguru notou a mudança no meu comportamento e evitava os lugares onde me pudesse encontrar (RUBIÃO, 2010, p. 57).

Assim, o narrador afirma a transformação no seu comportamento depois da desilusão amorosa. Essa afirmativa também demonstra uma mudança no comportamento de Teleco, pois, em uma fala anterior, o narrador afirmou que o animal, ao perceber o interesse do seu amigo por Tereza, começou a ser atrevido e zombava do narrador quando este lhe chamava a atenção ao usar os seus pertences, “confundindo tolerância como possível fraqueza” (RUBIÃO, 2010, p. 57). Assim, Teleco vale-se da paixão do amigo para tirar proveito da situação. Dessa forma, também há metamorfose no comportamento de Teleco perante ações que o cercam. Mais uma vez percebemos que a instabilidade do animal está relacionada com as mudanças que ocorrem com o próximo.

Esse processo de inversão, também, está presente no conto “Alfredo”. Após uma longa caminhada, Joaquim encontra o animal que tanto o incomodava. Ele não teve medo da fera, porque esta transmitia um bom sentimento por meio dos seus olhos infantis e não fazia nenhum movimento agressivo. Joaquim aproximou-se do animal e perguntou-lhe o que desejava: “– De onde veio? Por que não desceu ao povoado?” (RUBIÃO 2010, p. 99). O animal, diante de todos os questionamentos, nada respondeu. Joaquim, indignado, disse:

– E o que faz aí, plantado como um *idiota* no cimo desta montanha?

Parou de gemer e fitou-me com indisfarçável curiosidade. Em seguida, *sem tirar o chapéu, murmurou:*
 – Bebo água (RUBIÃO, 2010, p. 99, grifo nosso).

Essa cena enfatiza mais uma vez a conduta humana sendo transformada em um ato animal e vice-versa. No primeiro contato entre os dois há uma relação de cumplicidade, pois a fera, que fala e usa chapéu, não demonstra agressividade, pelo contrário, é terna. Portanto, assim que o homem percebeu que o animal não representava nenhuma hostilidade, começou a debochá-lo, devido a suas características físicas, deixando de lado a beleza interna que, desde o início, aquele animal demonstrou ter. Joaquim, sem paciência com a atitude do próximo, transforma-se em bicho para atacá-lo com agressividade, na fala.

Outra cena desse conto que também ressalta a inversão de posição da fera com o homem, animalizando a pessoa e personificando o animal, é a que narra o momento em que Alfredo comenta sobre as cores dos olhos da sua cunhada: “Irritada com a observação, Joaquina deu-lhe um tapa no rosto, enquanto ele, humilhado, abaixa a cabeça” (RUBIÃO, 2010, p. 100). Tal citação menciona que a fera tem rosto, órgão destinado aos seres humanos, e, quando o personagem é agredido, sente-se humilhado – sentimento que é atribuído aos seres racionais. Assim, Alfredo não reage, como poderia se esperar de um animal quando é ofendido fisicamente, porém Joaquim, não aceitando tal ofensa, narra: “Tive ímpetos de espancar minha mulher, mas meu irmão se pôs a caminhar vagarosamente, arrastando-me pela corda que eu segurava nas mãos” (RUBIÃO, 2010, p. 100). Dessa forma, é enfatizado o espírito animal do casal – Joaquim e Joaquina – e Alfredo, ironicamente, é posto como o animal racional de todo o conflito, no qual ele, percebendo o ambiente hostil em que se encontrava, retira seu irmão daquela situação animalesca, em que não há respeito ao próximo. E agora é ele que puxa Joaquim, “o animal”, pela corda, conduzindo-o para a serra.

3.4. A transformação do toque ou a falta dele

A cena em que Alfredo puxa o irmão para sair do ambiente hostil em que se encontrava na casa do casal é oposta ao episódio do reencontro dos irmãos, pois, após Joaquim reconhecer Alfredo, o narrador diz: “Depois de beijar a sua face crespa, de ter abraçado o seu pescoço magro, enlacei-o com uma corda. Fomos descendo, a passos lentos, em direção à aldeia” (RUBIÃO, 2010, p. 99). Supomos que, ao passar um laço no pescoço de Alfredo e permanecer segurando a corda, Joaquim faz um pacto de união com seu irmão, sendo a corda um sinal de aliança entre os dois, o elo que os fez permanecerem próximos até

o final do conto. Ambos os irmãos andavam juntos, um puxando o outro pela corda. Ao encontro desse pensamento, encontra-se o significado desse vocábulo:

A corda está ligada, de maneira geral, ao simbolismo da ascensão, como a árvore, a escada de mão, o fio de teia de aranha. A corda representa o meio, bem como o desejo de *subir* (ELIT, 95). Atada em nós, simboliza qualquer espécie de vínculo e possui virtudes secretas ou mágicas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 701, grifos do autor).

Ao mesmo tempo, sugerimos que esse objeto também simboliza a mão, pois, como Alfredo está em forma de um animal quadrúpede – possuindo somente patas –, esse objeto permite, de certa forma, que Alfredo toque o irmão, ou seja, guiando-o pela “mão”. O toque entre os irmãos permite-lhes a troca de cumplicidade e carinho, como acabamos de relatar e, também, como podemos observar nas citações abaixo:

Alfredo pediu-me que descansássemos um pouco. Sentou-se sobre as pernas e deixou que eu lhe acariciasse a cabeça (RUBIÃO, 2010, p.101).

Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos, passou de leve na minha face a sua áspera língua (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Observamos, por meio da segunda citação, que Alfredo tem outra forma de tocar o seu irmão, com a língua, como fazem a maioria dos animais quando querem demonstrar carinho. Notamos que esse fragmento relata a sensibilidade de um animal tão grotesco, como descreve o narrador – cabeça pequena e ridícula, corpo desajeitado, face crespa, língua áspera e pescoço magro –, animal este que consegue ter compaixão pelo homem que sofre, sendo que sua própria esposa, por motivo banal, o deixara. Assim, mais uma vez, é demonstrada a identidade humana de Alfredo.

Como foi mencionado na citação anterior, quando Joaquina bate em Alfredo, Joaquim relata que ficou revoltado com a atitude da esposa e teve vontade de espancá-la. Isso só não ocorreu devido à intervenção de Alfredo. Assim, analisamos que há uma transformação no comportamento de Joaquim nos dois momentos, quando queria bater em sua esposa e quando sentiu piedade de Alfredo, e essa demonstração da mudança pode ser observada na forma de tocar o outro.

Na primeira citação acima, mais uma vez, notamos a musicalidade presente na narrativa muriliana. A sentença é constituída por uma repetição do fonema /s/, que reproduz, no campo sonoro, uma sensação de sussurro, um aspecto de sossego ou, talvez, um momento de paz, a paz que os personagens tanto procuravam e que possivelmente estava na serra e

pode ser percebida em uma simples troca de carinho entre os irmãos. Porém, no caminho dos desencontros, eles sempre a buscavam em outros lugares e em outras pessoas.

Em relação ao personagem Joaquina, diferentemente dos dois irmãos, ela usa o toque, assim como a fala, para agredir os que estão em seu meio. Antes de o personagem bater em Alfredo, já havia ocorrido uma agressão entre a esposa e Joaquim. Isso ocorreu quando os irmãos desceram a serra e Joaquina se encontrava no portão. Joaquim afastou-a com o braço, porém ela retornou ao mesmo lugar dando um empurrão no marido e não aceitando a presença de Alfredo, ou seja, do animal em sua casa (RUBIÃO, 2010, p. 100). Aqui, a personagem apresenta-se como uma sentinela, a que tem a função de zelar pela família – cumprindo o papel da mulher nessa instituição –; portanto, ao agredir Joaquim, Joaquina, que deveria ser o equilíbrio da relação familiar, é apresentada como a que destrói, humilhando e distanciando os que estão ao seu lado.

Ao contrário de Alfredo, o ex-mágico tem as mãos, ele não precisa de nenhum objeto – como por exemplo a corda – para sentir o mundo. Suas mãos encantadas realizam as inúmeras mágicas do conto, tudo que ele toca é transformado. Porém o personagem achava que esse dom lhe trazia muitos tormentos e, na tentativa de acabar com esse talento, o ex-mágico mutila o órgão – suas mãos – capaz de mudar todas as coisas, mas elas reaparecem; assim, suas mãos são uma praga, uma maldição que o acompanha. Ironicamente, um ser que tudo pode mudar não consegue fazer as mudanças na sua própria vida. Suas mãos simbolizam uma danação. Não há nenhum episódio no conto que narre um momento em que as mãos representem um abraço, uma acolhida, um toque sentimental entre os personagens. Esse órgão é usado unicamente para exercer atividades comerciais, configurando, mais uma vez, a relação puramente mercantil entre as pessoas.

Em Teleco também há poucas cenas nas quais o toque se faz presente; o narrador é único personagem para o qual há uma mudança na forma de tocar os demais, pois as mãos que agarram o canguru pela gola e esmurram a sua boca, são as mesmas que acolhem Teleco e sentem seu corpo ardendo em febre e transpirando, após várias metamorfoses descontroladas do animal.

Assim, como relatamos, nas três narrativas aqui estudadas, há poucos momentos em que os personagens tocam os outros para demonstrar carinho, atenção, cumplicidade, união. Essa atitude não está escassa somente no mundo muriliano, ela foi retirada da vida cotidiana das pessoas no mundo que acreditamos ser real. Não apenas deixamos de tocar o outro, mas também não nos olhamos, nem ouvimos os sofrimentos e angústias do próximo.

Na verdade, não suportamos mais o outro, pois sentimos náuseas em relação aos nossos semelhantes.

Dessa forma, sobrevivemos em um mundo sem calor, onde sentimos o frio das manhãs sem sol; instável, no qual dormimos coelho e acordamos canguru; obscuro, em que o arco-íris não aparece mais; banal, no qual o amor foi trocado por uma coleção de selos; tedioso, pois a burocracia acabou com a magia. Esse é o mundo em que vivemos, sendo considerado real, mas com marcas insólitas e absurdas que nos fazem não saber onde mora a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tecnologia, as máquinas, a automação marcam a era moderna e, com isso, tornam o homem um ser alienado, assujeitando a essência humana em troca da mercadoria em uma sociedade puramente capitalista, onde a liberdade foi transmutada pelo mundo administrado. Desse modo, nos três contos estudados, verificamos que o convívio social é algo que atormenta os personagens; há uma falta de aceitação do próximo, até mesmo uma dificuldade em aceitar o próprio *eu*. A relação entre Teleco, o narrador-personagem e Tereza envolve uma série de sentimentos e ações desprezíveis no homem, como a inveja, o interesse, a ambição, o desprezo, a hipocrisia e a agressão. Em “Alfredo” também há um relacionamento conturbado envolvendo três personagens – Alfredo, seu irmão Joaquim e Joaquina –, o qual configura o conflito familiar (e nas duas narrativas). O ex-mágico não tem família, nunca conseguiu ter uma boa convivência com seus patrões; seu vínculo com em que o homem é tratado como mercadoria.

Observamos que a necessidade dos protagonistas dos contos citados de se metamorfosearem durante a narrativa, ocorrendo, assim, um assujeitamento da essência humana, aconteceu por pretensões opostas, haja vista que Teleco tinha o objetivo de se transformar naquilo que o faria ser mais aceito na sociedade em que vive, ao contrário de Alfredo e o ex-mágico que, de certa forma, queriam se isolar do meio em que estão inseridos.

Analisando as teorias que aqui apresentamos sobre o fantástico e suas vertentes, observamos que existe uma mesclagem de gêneros na obra de Murilo Rubião. Há um hibridismo em seus contos, sendo inconcebível engendrará-los em uma única teoria. Isso se justifica pelos seguintes aspectos: o escritor mineiro apresenta uma literatura que aborda temas vivenciados pela sociedade após o século XIX, principalmente pelo povo latino americano, como por exemplo, a segregação das classes sociais; ele insere a inversão, na qual homem é caracterizado como fera, ressaltando a monstruosidade da humanidade; apresenta uma narrativa na qual se encontra a metamorfose, sendo essa retratada diferentemente da apresentada nos contos de fadas e, como abordamos anteriormente, inserida em um contexto urbano, bem próximo do contexto real vivenciado pelo leitor, fazendo com que as transformações, muitas vezes absurdas e insólitas, sejam aceitas por meio de um cenário familiar.

A metamorfose faz parte da vida humana, está presente no nosso cotidiano, transformamo-nos diariamente mediante as situações – medo, tristeza, alegria, raiva, opressão – que fazem parte do nosso exterior. A narrativa de Rubião, por meio dos aspectos insólitos,

tematiza a interiorização do indivíduo contemporâneo e leva o leitor a fazer uma reflexão por meio das metamorfoses como metáforas da condição humana. Sendo assim, o autor constrói suas metamorfoses na linha do insólito para metaforizar – de forma profunda – a condição humana, nortando seus textos para um olhar voltado para o homem no contexto social.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*. São Paulo: Papirus, 2001.

_____. *A pipa e a flor*. 15ª ed. São Paulo: Loyola, 2006.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. Outros achados e perdidos. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAHIA, Juarez. *Dicionário de jornalismo – Século XX*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?isbn=8574787868>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

BASTOS, Hermenegildo José. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano. *Cerrados: Revista do Curso de Pós-graduação em Literatura*, Brasília, v. 11, p. 9-6, 2001a.

_____. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Plano Editora; Oficina Editorial do Instituto de Letras – UNB, 2001b.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: aproximações teóricas. In: _____. SENA, André (Org.). *Literatura fantástica e afins*. Recife: Universitária da UFPE, 2012. p. 10-23.

_____. Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 33-46.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis: o enigma do olhar. In: _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRASIL. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/ConstituicaoCompilado.htm>. Acesso em: 10 fev. 2016.

BUSTO, José Carlos da Silva; SANTOS, Jair F. dos. O que é pós moderno. *Rev. adm. empres.*, São Paulo, v. 26, n. 4, p. 65, dez. 1986. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901986000400009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 22 jun. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75901986000400009>.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.

CARDOSO, Eveline Coelho. Temas, títulos e epígrafes em Murilo Rubião: reflexões e leituras a partir de “Alfredo” e “Os dragões”. In: GARCIA, Flávio (Org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 37-45.

CARNEIRO, Flávio. Escrever é escrever de novo: a escrita infinita em Murilo Rubião. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 83-94.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. 2010. 158 f. Relatório Final (Pós-doutoramento em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Vol. 1. 2ª ed. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 11. ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

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

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e do conto breve e seus arredores. In: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Ditos e Escritos III)

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: _____. BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p.13-29.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro (Apresentação). *Literatura fundamental 35 – Metamorfoses*, de Ovídio. Programa do canal digital Univesp TV, da Fundação Padre Anchieta. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2znAMWHXzTI>>. Acesso em: 31 jun. 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LA TORRE, Emílio Suárez de. Medéia em Ovídio: a magia como metamorfose. In: _____; FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medéia*. Coimbra: Pombalina University Press, 2006. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32301/1/5-%20bajo%20el%20signo.pdf?ln=pt-pt>>. Acesso em: 26 jul. 2015.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LOPES, Reinaldo José. O assassino de Júlio César. In: *Guia do estudante*. Editora Abril, 2009. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/assassinato-julio-cesar-506898.shtml>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

LOWE, Elizabeth. A opção do fantástico. *Revista de Literatura Escrita*, São Paulo, ano IV, n. 29, p. 50-51, 1979.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1965.

_____. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed., rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar; KERN, Anne Brigitte. *Terra-pátria*. Trad. Paulo Azevedo Neves da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MURY, Viviane Guanabara. O duplo e algumas implicações para o fantástico em Murilo Rubião. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 107-124.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *Os descaminhos do mito: formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*. 2009. 142 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Michele de. O insólito como uma categoria constitutiva de gênero: um percurso do maravilhoso ao Insólito Banalizado. In: GARCIA, Flávio (Org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 98-106.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Manoel Maria Du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. Metamorfose: princípio funcional operativo em as *Metamorfoses* de Ovídio. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. *Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo*: homenagem a LÍlian Lopondo. São Paulo: Todas as musas, 2015. p. 35-45.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. *Nau Literária*, Porto Alegre, n. 2, jul./dez., p. 1-14, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 6-13.

SEBASTIÃO, Walter. Entrevista com Murilo Rubião. *Jornal Tribuna do Norte*, 1988.

SILVA, Fabíola Maceres. A estrutura do grotesco no conto “Petúnia”, de Murilo Rubião. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 675-687, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. *Por uma poética do conto brasileiro*. In: *Revista de Filologia Românica*, São Paulo, n. 19, p. 161-182, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.