

JUCILENE DE LOURDES VIEIRA

**METAMORFOSES, METALINGUAGEM
E REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM
CONTOS DE MURILO RUBIÃO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
fevereiro/2011**

JUCILENE DE LOURDES VIEIRA

METAMORFOSES, METALINGUAGEM E REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO

Dissertação de mestrado 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

Orientador(a): Dra. Cláudia de Jesus Maia

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
fevereiro/2011

Vieira, Jucilene de Lourdes.

V657m

Metamorfoses, metalinguagem e representações femininas em contos de Murilo Rubião [manuscrito] / Jucilene de Lourdes Vieira. – 2011.

132 f. : il.

Bibliografia: f. 109-115.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/PPGL, 2011.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia de Jesus Maia.

1. Literatura brasileira. 2. Murilo Rubião, 1916 - 1991. 3. Metamorfose. 4. Metalinguagem. I. Maia, Cláudia de Jesus. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



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



Dissertação de Mestrado, intitulada **METAMORFOSES, METALINGUAGEM E RÉPRESENTAÇÕES FEMININAS EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários JUCILENE DE LOURDES VIEIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Cláudia de Jesus Maia – Orientadora

Prof. Dr. Márcio de Vasconcelos Serelle – PUCMinas

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – Uninontes

Prof.^a Dr.^a TELMA BORGES DA SILVA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da
Unimontes

Montes Claros, 16 de março de 2011.

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos da minha família, aos meus alunos – que muito me ensinam – ao Dr. Márcio Serelle, ao Dr. Osmar Oliva, a minha orientadora Dra. Cláudia de Jesus Maia e a todos os professores e colegas do curso de Mestrado em Letras. A Pedro, por ser poesia na minha vida. Dedico também a Marisa e Mariana, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, Luz constante em minha vida. A minha mãe, Júlia, agradeço as orações, a comidinha pronta e o zelo por mim. Ao meu pai, Dudu Vieira, sou grata pelas muitas histórias fantásticas contadas na infância. Aos meus irmãos e irmãs, agradeço o convívio e a força, em especial à Rita, as muitas impressões da Dissertação, à Rosinha, as diversas revisões e à Gegê, os momentos de descontração à frente da TV. Aos meus sobrinhos, alunos, amigos – em especial minha amiga Jeane, colegas de curso, todos do Colégio Professor Servelino Ribeiro, da UNIPAC – Bocaiuva, do ISEIB e da E. E. Dr. Odilon Loures, a minha gratidão pela amizade e companheirismo. A Leo Vieira, agradeço a tradução do *Abstract*. À Dra. Cláudia, agradeço a paciência e compreensão das minhas limitações e a generosidade em partilhar o conhecimento. Aos professores do Mestrado, todo o meu reconhecimento do quão importante foram as trocas e os ensinamentos, os livros emprestados e as bibliografias sugeridas. Um agradecimento aos participantes da banca de qualificação, que muito contribuíram para o amadurecimento da minha pesquisa. Agradeço a professora Loretta, que revisou todo o texto. A todos do Acervo dos Escritores de Minas Gerais da UFMG, um abraço especial. E, enfim, a Murilo Rubião, a quem sou grata pelas fantásticas histórias deixadas nas páginas da nossa Literatura.

“De boas palavras transborda o meu coração: Ao Rei consagro o que compus: A minha língua é como a pena de habilidoso escritor.” (Sl. 45: 2).

RESUMO

Murilo Rubião, escritor mineiro, é habitualmente apontado como um dos pioneiros do gênero fantástico no Brasil. Nossos estudos encaminham-nos para a aceitação da sua filiação ao fantástico, mas agregando a ele características advindas de outras tendências literárias. Na escrita desse autor, a tessitura de cada conto se dá por um processo contínuo de escrita e re-escrita. Ele mesmo afirmava que revisava seus textos exaustivamente, buscando perfeição e clareza. Diante dessa constatação, a nossa proposta consiste em discutir a relação entre a forma como Rubião dá “vida” a suas personagens e a maneira como ele concretiza o ato de escrever. Essa relação fica mais evidente na construção das personagens femininas – seres metamórficos, de natureza inconstante e fluidificante. Trabalhamos com a relação entre essas personagens e o sujeito feminino que, dentro das relações sociais, sofre diversas transformações. Seleccionamos quatro contos de Murilo Rubião: “Bárbara”, “Petúnia”, “Marina, a intangível” e “Epidólia”. Esta pesquisa pretende, dentro da atmosfera do fantástico – aqui considerado por nós como sendo um fantástico moderno – da literatura de Murilo Rubião, analisar a construção das representações femininas, suas constantes mutações, e o fazer literário do autor, partindo dos conceitos de “Metamorfose”, “Gênero” e “Metalinguagem”. Ao trabalhar com o gênero como uma categoria construída socialmente, criamos um caminho para entender como a literatura tradicional criou perfis femininos que se tornaram representativos da mulher, de uma maneira padronizada. Em Murilo Rubião, esse padrão feminino se encontra desconstruído, por meio de mulheres que se contra-colocam nas narrativas, numa somatória de características antitéticas. Fizemos um ligeiro percurso pela teoria do conto, a fim de gerar subsídios para a compreensão dos contos de Rubião.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Minas, Murilo Rubião, Feminino, Metamorfose, Metalinguagem.

ABSTRACT

Murilo Rubiao writer from Minas Gerais, is often described as one of the pioneers of the fantastic literature in Brazil. Our studies referred us to the acceptance of their membership to the fantastic, but adding features to it that come from other literal trends . In this author writting, the texture of each tale is given by a continuous process of writing and rewriting. He even claimed it was revising their texts thoroughly, seeking perfection and clarity. Considering this fact, our proposal is to discuss the relationship between how Rubiao gives "life" to their characters and how it implements the act of writing. This relationship is more evident in the construction of the female characters – beings metamorphic the changing nature and fluidizing. We work with the relationship between these characters and the female subject who, within relationships social, undergoes several transformations. We selected four tales Murilo Rubiao "Bárbara", "Petunia", "Marina, intangible and "Epidólia". This research intends, within the atmosphere of the fantastic – Here considered by us as being a fantastic modern – of Murilo Rubiao literature, analyzing the construction of representations women, their constant change, and the author's literary writing, building on the concepts of "Metamorphosis," "Gender" and "Metalanguage". When working with gender as a socially constructed category, create a path to understanding how the traditional literature created feminism that have become representative of women, a standardized way. In Murilo Rubiao, this female pattern is deconstructed by women who put in the counter-narratives, a sum of characteristics antithetical. We made a light path by the theory of the tale in order to provide subsidies for the understanding of the tales of Rubiao.

KEYWORDS: Minas Literature, Murilo Rubiao, Female, Metamorphosis, Metalanguage

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O CONTO COMO GÊNERO NARRATIVO E A ATMOSFERA DO FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO	15
1.1 A Teoria do Conto	16
1.2 O conto: conceituação, diferenciação e aproximação entre o Maravilhoso, o Realismo Mágico, o Estranho e o Fantástico	26
1.3 O Gênero Fantástico no Brasil.....	31
1.4 Murilo Rubião: a trajetória intelectual de um mágico das palavras.....	41
1.5 Rubião e as obras que se desdobram.....	45
CAPÍTULO 2 – MARINA, BÁRBARA, EPIDÓLIA E PETÚNIA – MULHERES FANTÁSTICAS DE PAPEL E PALAVRAS	49
2.1 Gênero e Representações.....	50
2.2 Personagens femininas na literatura – do texto ao paratexto.....	57
2.3 As personagens femininas e a escrita de Rubião.....	66
2.4 Metamorfose: modificações físicas, psicológicas e metafóricas.....	76
CAPÍTULO 3 – A RELAÇÃO “CRIADOR – CRIATURA”	82
3.1 No princípio, a palavra.....	83
3.2 “Marina, a intangível”: a palavra se fez mulher e habitou no cerne do conto.....	86
3.3 “Epidólia”: a mulher se fez inspiração e escapou da pena do escritor.....	91
3.4 “Bárbara” – a mulher se fez cobiça e converteu-se em mercadoria.....	94
3.5 “Petúnia”: a mulher-palavra se fez planta e fincou suas raízes.....	98
3.6 Metáforas e Hipérboles: figuras de retórica em função do fantástico em Murilo Rubião.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXOS	117

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve como objetivo geral analisar e compreender a construção das personagens femininas em contos do escritor mineiro Murilo Rubião, procurando entender a relação entre essas personagens e o fazer literário do escritor. Além disso, atentamos também para as características dessas personagens, a fim de compreender os sentidos sobre o feminino produzidos por elas. Buscamos enxergar, em suas metamorfoses, o espelhamento do sujeito que se modifica e, conseqüentemente, transforma o outro e o meio em que vive.

Para isso, selecionamos como *corpus* investigativo os seguintes contos: “Bárbara”, publicado pela primeira vez no jornal Folha de Minas de 12 de novembro de 1944. Em livro, a primeira publicação desse conto foi em *O Pirotécnico Zacarias*, de 1974. “Marina, a Intangível”, publicado pela primeira vez na Revista do Brasil, no Rio de Janeiro, em abril de 1944. Em livro, esse conto foi publicado em *A Casa do Girassol Vermelho*, no ano de 1978. “Petúnia” e “Epidólia” publicados pela primeira vez no livro *O Convidado* de 1974. Antes disso, porém, esses dois contos foram publicados no Suplemento Literário do Minas Gerais, sendo a publicação de “Petúnia” em setembro de 1969, e “Epidólia” em novembro de 1973¹.

Trabalhamos com a seguinte hipótese: as personagens femininas, identificadas nos contos selecionados, exercem um duplo papel: do próprio fazer literário de Murilo Rubião e, ao mesmo tempo, do sujeito feminino que não é fixo, mas que se modifica, tanto no físico quanto no psicológico. Essa suposição se baseia no fato de que essas personagens sofrem diversas metamorfoses, no desenrolar das narrativas, o que nos remete ao hábito que Murilo Rubião possuía de alterar seus contos, incansavelmente, e à forma como identificamos, nos contos, a retratação da condição feminina, nas relações sociais, ao construir personagens que são mulheres transgressoras e paradoxais, conforme discutimos.

O tema da metalinguagem, ou seja, da associação entre as personagens e a escrita de Murilo Rubião já foi assinalado por autores como Hermenegildo José Bastos, por exemplo, que afirma: “O que lemos em ‘Bárbara’ é a história da criação da história,

¹ Dados obtidos no Acervo dos Escritores Mineiros – UFMG, em 05/04/2010. Arquivo 02, gaveta 03, pasta 18, p. 22, 24, 32. Pasta 19, p. 32, 35.

como se lêssemos um depoimento de um escritor sobre os seus métodos de escrever.” (BASTOS, 2000, p. 32). Entretanto, a questão foi discutida, pela maioria dos estudiosos que a abordaram, de forma estanque: somente no aspecto da metalinguagem. Assim, nossa pesquisa procurou adentrar os contos selecionados, a fim de examiná-los a fundo e, ao mesmo tempo, evidenciar o sujeito feminino que, social e historicamente, não é estático e a forma como os contos de Rubião rompem com os padrões femininos estabelecidos, costumeiramente, na literatura, de uma maneira geral e, especificamente, no cânone literário brasileiro.

Além da assimilação do artifício de reescrita dos próprios textos e da evidente mudança na forma de traçar os perfis femininos, dentro de cada narrativa, percebemos ainda como ponto proeminente o emprego de intertextos, como recurso inventivo, o que acaba sendo uma ação de reescrita do texto alheio, criando uma ponte dialógica entre eles. Em Rubião, a intertextualidade mais presente é aquela que se dá por intermédio das epígrafes bíblicas, que também abordamos, durante a pesquisa. No entanto, como as epígrafes bíblicas são uma constante em seus contos, voltamos nossa atenção apenas para as que introduzem os contos selecionados para essa investigação e ainda abordamos outros intertextos, não nos limitando apenas às quatro epígrafes.

Este trabalho investigativo torna-se relevante na medida em que aborda o gênero fantástico sem, no entanto, tê-lo como foco principal, mas sim como a atmosfera que permite a criação de mulheres metamorfoseantes, tanto no aspecto físico quanto no psicológico, relacionando-as à metamorfose da própria escritura desse autor e às constantes modificações femininas, nas diversas esferas da sociedade.

Assim, nesta pesquisa, nosso propósito foi buscar um entendimento substancial – dentro da atmosfera do “fantástico moderno” da literatura de Rubião – da construção de personagens femininas e suas constantes mutações, relacionando-as ao fazer literário do escritor e aos diferentes papéis sociais que a mulher ocupa, bem como a ruptura com a forma da literatura tradicional conceber as personagens femininas, já que Rubião as constrói de forma paradoxal, não fixa e que acessa diversos sentidos associados ao feminino.

Dessa forma, é importante ressaltar que as figuras femininas, presentes nos contos selecionados, suas características físicas e comportamentais, foram nosso fio condutor de análise, a partir do “lugar” de destaque ocupado por Murilo Rubião, na literatura nacional: o lugar do conto fantástico. Partindo disso, direcionamos nossa

pesquisa para os aspectos híbridos dos textos analisados, detentores de características atribuídas ao Realismo Mágico, ao Estranho e ao Maravilhoso.

Pensando em todos esses aspectos, avaliamos como sendo de extraordinária relevância buscar uma investigação mais aprofundada acerca da relação entre a palavra – ingrediente principal da escrita – e as mulheres “geradas” por meio dessa mesma palavra, ou seja, os “seres de papel”.

Como metodologia, fizemos, em princípio, a seleção dos quatro contos a serem analisados, conforme expusemos anteriormente. Como o autor Murilo Rubião deixou uma pequena quantidade de contos publicados, foi possível lê-los, em sua totalidade, para depois escolher aqueles que seriam por nós pesquisados. A escolha se deu pela aproximação observada entre os perfis femininos presentes nessas quatro narrativas. Vários outros contos de Rubião abordam a metamorfose, em diversas personagens, tanto masculinas quanto femininas. Contudo, nessas quatro histórias escolhidas, enxergamos os caminhos para responder ao que suscitamos na hipótese.

Ainda como procedimento metodológico, fizemos uma revisão bibliográfica pertinente ao tema, bem como um estudo de algumas Teses de Doutorado e Dissertações de Mestrado acerca de Murilo Rubião. Também analisamos uma pequena amostra do material presente no Acervo dos Escritores Mineiros² pertencente à Biblioteca Universitária da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – a fim de conhecer um pouco mais sobre o escritor bem como o trabalho desenvolvido por ele, tanto no campo literário como em outras áreas.

A pesquisa realizada no Acervo de Murilo Rubião, em princípio, serviu para gerar uma proximidade maior com o homem por trás da obra. Depois do impacto e entusiasmo inicial, fizemos uma delimitação daquilo que seria relevante examinar. Inicialmente, consideramos proeminente conhecer as obras constantes da biblioteca de Rubião a fim de verificarmos as influências – sofridas ou buscadas – por ele, em outros autores. Sobre a biblioteca do autor, Vera Lúcia Andrade afirma:

Com cerca de 4.000 volumes, na maioria encadernados, a biblioteca de Murilo Rubião ainda conserva a mesma organização e disposição dadas pelo autor nas suas estantes, que também fazem parte do acervo, já se pressentindo nesta organização o homem cuidadoso, detalhista e minucioso que se revelará em sua ficção como o escritor preocupado com a estruturação de seus textos. (ANDRADE, 1995, p. 47).

² O Acervo do Escritor Murilo Rubião foi doado pela família do escritor à UFMG em 1991, constando de móveis, livros, periódicos, documentos pessoais, manuscritos e correspondência do escritor com amigos.

Chamou-nos a atenção a existência, por exemplo, de vários livros de Franz Kafka – com datas a partir de 1943, época em que Rubião começava a publicar os primeiros contos, efetivamente – um autor que a crítica aponta haver uma aproximação temática com a literatura de Rubião. Em seguida, fizemos um levantamento sobre as datas de publicação dos contos por nós selecionados, tanto em jornais e revistas como em coletâneas de Rubião. Por fim, analisamos alguns manuscritos dele – especificamente dos contos escolhidos – buscando os vestígios do hábito da reescrita, além de entrevistas e matérias de jornais arquivadas pelo autor.

A pesquisa no acervo de Rubião foi realizada em 02 (dois) momentos distintos: Em um primeiro momento, acompanhada pelo coordenador Wander Melo Miranda, iniciamos o processo de análise dos livros e documentos do acervo previamente relacionados como sendo do nosso interesse, como: pastas com os manuscritos dos contos, exemplares do Suplemento Literário do Minas Gerais – SLMG – exemplares da revista *Tentativa* e pastas com entrevistas concedidas por Murilo Rubião a alguns jornais e revistas. No segundo momento, registramos todos os dados analisados que foram, posteriormente, incorporados a esta pesquisa ou deixados para serem utilizados em futuros trabalhos.

A nossa pesquisa está organizada em três capítulos:

No Capítulo I, fizemos uma revisão de algumas teorias acerca do conto, em linhas gerais, criando subsídio para chegarmos à conceituação do Conto Fantástico, diferenciando-o ou aproximando-o do Maravilhoso, do Realismo Mágico e do Estranho. Em seguida, fizemos uma breve apresentação biográfica do autor, a fim de mostrarmos o percurso intelectual que o levou à literatura fantástica. Ao final do primeiro capítulo, apresentamos uma sinopse de cada conto selecionado para a pesquisa, para gerar uma fluência maior na compreensão das análises feitas sobre cada um.

No Capítulo II, trabalhamos com os conceitos de gênero – vendo-o como um aparato de construção cultural e histórica sobre o masculino e o feminino – e de metamorfose, relacionando-os à representação das personagens femininas, em cada conto analisado. Para isso, discutimos o papel dessas personagens femininas, em contextos sociais específicos, e a maneira como os contos de Rubião desconstroem os estereótipos femininos preconizados pela literatura tradicional. Nesse aspecto, analisamos alguns paratextos para gerar subsídio para a compreensão da construção de cada personagem. Depois, enfatizamos as metamorfoses vividas por essas mulheres,

relacionando essas mudanças tanto às conquistas e transformações sociais quanto à mudança a que será submetida a própria literatura de Rubião, por ele mesmo.

No Capítulo III, em princípio, trabalhamos com o conceito de metalinguagem, gerando uma ponte com o que foi discutido no capítulo anterior, no qual apresentamos o processo de relação entre as personagens femininas e o ofício de escritor. Também falamos um pouco a respeito das figuras de retórica: a metáfora e a hipérbole, que se tornam recursos de construção de uma narrativa poética e multifacetada. Abordamos ainda o recurso intertextual e o seu papel na construção da atmosfera do fantástico moderno. Por fim, retomamos os conceitos discutidos, aproximando-os dentro da relação “criador – criatura”, o que já nos aponta para a conclusão a que chegamos.

Esperamos que esta pesquisa contribua com quem pretende se debruçar sobre a arte literária de Murilo Rubião, em novas investigações e que possa também trazer uma nova abordagem dos contos desse escritor mineiro, indo além dos aspectos habitualmente discutidos sobre a atmosfera do fantástico, provocando discussões de assuntos que as histórias trazem em suas entrelinhas.

Capítulo 1

**O CONTO COMO GÊNERO NARRATIVO E A
ATMOSFERA DO FANTÁSTICO EM MURILO
RUBIÃO**

1.1 - A teoria do conto

A discussão sobre gêneros literários é bem antiga. Ainda hoje, a *Poética* de Aristóteles serve de referência, na qual encontramos a divisão de três gêneros distintos: épico, lírico e dramático. Também Platão aborda essa discussão, no Livro III da *República*. Todavia, à medida que os tempos mudam, também há mudança na força de expressão artística e novas teorias são necessárias para buscar um entendimento do novo. O épico aristotélico se desdobra em inúmeras formas de narrar, sendo uma delas o conto.

Os teóricos da Literatura consideram o conto um texto literário bastante difícil de especificar. Sendo assim, encontramos uma enorme gama de teorias de diversos escritores e críticos sobre esse tema. Essas teorias trazem uma grande complexidade, principalmente ao considerar as diferenças contextuais, ou seja, a existência de um processo evolutivo no decorrer do tempo, variando de acordo com a época, o país ou a cultura. Uma das principais células para a origem do conto são as histórias orais, comuns a quase todos os povos do mundo.

Na África, por exemplo, as comunidades e culturas tribais possuíam – e ainda possuem – seus contadores de histórias – na tradição eram homens; mas há também mulheres, embora raras. Para eles, ser contador de histórias era papel dado àquele que se dedicasse a conhecer as histórias do seu povo, dos antepassados, as histórias dos seres mitológicos, além de ter dons espirituais e o dom da oratória reconhecido pelos Anciões.

A arte de contar histórias é, portanto, muito antiga e é impossível apontar uma data com precisão. É uma arte anterior à escrita e, por isso, nasce como modalidade oral. Edil Silva Costa pontua:

Talvez não haja hábito mais antigo em qualquer ajuntamento humano que o de narrar, relatar fatos, sejam eles fictícios ou não. As narrativas imemoriais terminam sendo o eixo de ligação entre o homem primitivo e o da sociedade urbana ocidental. Seus dramas e necessidades não diferem essencialmente, embora sua cultura os diferencie muito. (COSTA, 2005, p. 16).

Luiz da Câmara Cascudo expõe que a literatura oral continua intimamente vinculada ao povo e continua existindo como uma expressão extensa e influente. Para ele, a arte de contar história se mantém como tradição e afirma: “Entende-se por

tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo.” (CASCUDO, 1984, p. 29). Nádía Battella Gotlib legitima a importância das narrativas orais e aponta os contos egípcios como os mais antigos – 4000 anos a.C. Saindo da modalidade oral e indo para a escrita, esta autora cita as histórias bíblicas, as muitas histórias contidas na *Ilíada* e na *Odisséia* de Homero. Em seguida, cita os contos orientais, as narrativas de Sherazade, em *As mil e uma noites*. (GOTLIB, 1995).

O surgimento da escrita traz um importante aspecto à arte de contar histórias, pois evidencia a necessidade de traçar uma categoria estética para o registro dessa arte. Delineia-se um contador-narrador que conserva as características da oralidade: há sempre alguém que conta algo a outro, seu interlocutor.

O filósofo grego Platão, na sua obra *Fedro*, exprime uma grande apreensão diante das transformações que a chegada da escrita pode ocasionar na cultura grega. Para ele, há uma oposição entre escrita e memória, lembrando que a tradição oral é mantida pela memória. Isso o faz refletir sobre a função da escrita como acólito da reminiscência, ou seja, seria a fonte de esquecimento.

No entanto, hoje, sabemos que a escrita, ao invés de gerar esse esquecimento temido por Platão, vem garantir o registro de histórias que poderiam ter se perdido com o tempo, se continuassem existindo apenas na oralidade. Notoriamente, a escrita traz um acréscimo à memória, ao invés de prejudicá-la. É o que nos afirma Luzia de Maria R. Reis: “Mas compete ao homem guardar o passado em páginas de livro, simulacro de situações que já não voltam mais. Faz parte da cultura de um povo recompor a memória das épocas que se foram...” (REIS, 2004, p. 15).

Percebemos que as narrativas não servem apenas para guardar as histórias do passado, conforme salienta Reis, mas também surgem para antecipar acontecimentos, criar uma imagem ficcional do futuro ou ainda, servem para modificar o olhar, tanto aquele que tem como foco o que já passou como o que se projeta para o “vir a ser”.

As narrativas de Rubião surgem com essa característica antecipadora, instigando o leitor a vislumbrar o novo ou, simplesmente, a mudar o jeito de olhar o mundo que o cerca. Não encontramos, nas narrativas de Rubião, os traços específicos da oralidade. Contudo, após ler os contos, percebemos que a fluidez da linguagem, o vocabulário sucinto e direto, aproxima suas narrativas da fala cotidiana, do homem apressado que não tem mais tempo para tantos detalhes. Outra marca que se evidencia e que

discutimos no decorrer da pesquisa é o constante diálogo com a Bíblia, com as histórias da mitologia Greco-latina e das “mil e uma noites”, todas com um ponto comum: a oralidade.

E, partindo dessas ressalvas, para termos subsídios para compreender a narrativa fantástica de Rubião, fez-se necessário o delineamento dos aspectos próprios da estrutura da narrativa para, a partir desses aspectos, traçarmos um panorama acerca do seu surgimento e das suas principais transformações no tempo e no espaço.

Roland Barthes, em seu texto *Introdução à análise estrutural da narrativa*, assegura:

(...) a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas. (BARTHES, 2008, p. 19).

Isso vem reafirmar o que apontamos aqui, anteriormente, sobre as raízes da narrativa escrita estarem nas diversas narrativas orais. A escrita traz, na verdade, outra modalidade de narrativa, que não anula a beleza ou a tradição das histórias orais. A fim de demonstrar o percurso histórico do conto como gênero literário, já na modalidade escrita, Gotlib faz os seguintes apontamentos: os contos eróticos de Bocaccio, em *Decameron* (1350), *Héptameron*, de Marguerite de Navarre (1558), *Novelas ejemplares*, de Cervantes (1613), *Histoires ou contes du temps passe*, de Charles Perrault, editado já no final do século XVII. No século XVIII, surgem as fábulas de La Fontaine, cujas características principais são as “lições de moral” ao final de cada história. Chegando já no século XIX, na Alemanha, são publicadas as obras dos irmãos Grimm (1812), reconhecidas como adaptações de relatos folclóricos. Ainda neste mesmo século, Hans Christian Andersen, na Dinamarca, publica os contos *O Patinho Feio* e *A roupa nova do imperador* (1835-1842). Em seguida, temos *As histórias fantásticas*, como em *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol (1863); e *Cinco Semanas num balão*, de Jules Verne (1863). (GOTLIB, 1995, p. 7).

Para essa autora, é preciso que analisemos o conto como algo que vai além de “um relato”. Primeiro porque esse relato evolui da modalidade oral para a escrita, conforme já assinalamos. Ela lembra que esse ato “implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: re (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por

vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido.” (GOTLIB, 1995, p 12). Porém, na sequência de sua análise, ela adverte que o conto não tem compromisso com o real, já que tem como ingrediente principal a ficção e certa preocupação estética.

Na concepção de Walter Benjamin, vemos a experiência com a oralidade sendo reforçada, quando ele reconhece que:

A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos, aliás, há dois grupos que certamente se cruzam de maneiras diversas. Só para quem faz idéia de ambos é que a figura do narrador adquire plena materialidade. Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. Se se quer presentificar esses dois grupos nos seus representantes arcaicos, então um está encarnado no lavrador sedentário e o outro no marinheiro mercante. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Para ele, não é fácil encontrar pessoas que tenham a habilidade de narrar uma história, tanto na oralidade quanto na escrita. Dialeticamente, as relações humanas vão mudando e as pessoas vão perdendo o hábito da experiência, da troca e, em decorrência disso, perdem a desenvoltura do ato de narrar.

Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências. (BENJAMIN, 1994, p. 57)

O ato de contar histórias, para Benjamin, é coletivo, não solitário como a leitura de um Romance e, por esse caráter, solicita tempo, tanto do narrador como das pessoas dispostas a ouvi-lo. A dificuldade identificada por ele de encontrar bons contadores de história está diretamente ligada às transformações nas relações de trabalho. A Revolução Industrial individualiza o homem, antes acostumado ao trabalho artesanal, lento, em grupo, em cujo ambiente podia-se conversar livremente, empurrando-o para um ritmo acelerado que, embora em grupo, não mais há tempo para as conversas e histórias.

Conseguimos identificar, nos contos de Rubião, narradores e personagens engolidos pelo serviço burocrático, absorvidos por atividades e situações próprias da sociedade capitalista que, de certa forma, transforma-os em peça de uma engrenagem social que precisa funcionar, mas que não tem mais espaço para a criação artística, como acontece com o narrador do conto “Marina, a Intangível”. Identificamos, na angústia desse narrador-personagem diante da página em branco, a angústia do próprio Rubião, frente ao seu ofício de escritor e redator do Suplemento Literário de Minas Gerais³. Fundem-se criador e criatura, provando que o espaço em que vivem os mecaniza e, dentro desse espaço, não há tempo para o devaneio das histórias orais, não há os interlocutores que permitem o contar. É o homem urbano, massificado, que tenta delinear a sua arte poética da única maneira que lhe é possível: pela escrita.

Após perpassarmos diversas teorias sobre o conto, notamos o quanto o narrador aparece em papel de destaque em todas as análises. Enquanto a modalidade do narrar era a oral, o narrador assumia um papel proeminente, seja numa comunidade africana, ou de índios na Amazônia ou nos rincões sertanejos do Brasil. Passando à forma escrita, o narrador mantém sua cátedra. A diferença agora é que ele não é mais uma pessoa, ele passa a ser uma entidade literária. Benjamin sentencia:

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos nos nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 195).

Encerrando seu texto dessa forma, Benjamin confirma: o conto escrito realmente nasce dos diversos fios da tradição oral. Porém, é necessário, agora, depois da estabilização desse gênero, mostrar que, mesmo sendo uma modalidade mais curta, ainda há narrações sobrepostas em camadas e que não foi abandonado o fio da oralidade que, para os autores contemporâneos, funciona como o “fio de Ariadne” da mitologia, aquele que não os deixará perdidos nos labirintos da criação ficcional, mostrando-os

³ O Suplemento Literário de Minas Gerais – SLMG – foi criado em 03 de setembro de 1966, data em que Murilo Rubião assumiu como redator responsável, ficando no cargo até 1969. É um caderno de cunho cultural em que se discute literatura, música, artes plásticas, teatro e cinema, além de entrevistas e crônicas e está em circulação até a atualidade.

tanto a importância de se saber o caminho por onde passa como a vantagem de se conhecer de onde veio o primeiro passo.

Para entendermos os passos de Murilo Rubião, na sua trajetória como escritor, é fundamental que tenhamos um claro entendimento do conceito de conto fantástico, modalidade a que se filia pela temática da sua literatura.

Antes, porém, dessa conceituação, vamos considerar o que nos diz Julio Cortázar sobre a conceituação do conto, ainda de maneira geral:

É preciso chegar à idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas, se não possuímos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1974, p. 147).

É isso que nos traz Rubião: uma batalha da vida real com a ficcional, como nos aponta Cortázar. A angústia que identificamos nas personagens de Rubião, diante de tanta situação inexplicável, é a mesma angústia vivida pelo homem real, em seu cotidiano. O conto de Rubião nasce da própria realidade, mas não se propõe a ser um conto realista. Abre-se como o espaço da desconstrução do que é tido como real, instigando o leitor que enxerga, refletido no insólito, o absurdo da sua própria existência.

Cortázar também nos chama a atenção para o fato do conto ser uma modalidade narrativa que se desloca e que não se pode apontá-lo como categoria fixa, ao tentar conceituá-lo. Não será esse o nosso intento. Ao contrário, desejamos que, ao elucidarmos a complexidade e variedade de conceitos a que chegaram alguns estudiosos desse gênero, possamos reafirmar a sua importância como categoria maleável, mutável, partidário de todos os temas, atendendo às exigências da inspiração e da intenção que o levaram a ser escrito.

Gilberto Mendonça Teles, em texto publicado na Revista de Filologia Românica, fala da importância de se considerar a etimologia da palavra conto. Segundo ele, esse estudo etimológico aponta para duas vertentes, dentro da Língua Portuguesa, sendo a primeira ligada à questão da oralidade – oralitura ou oratura – e a outra ligada à escrita –

Literatura. E ainda lembra que, em outras línguas, essa diferença se torna mais evidente e cita alguns exemplos como: no alemão, aparecem *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*, no espanhol, *Novela-corta* e *Cuento*. Em Português, segundo ele, a palavra conto serve tanto para o oral quanto para o literário, servindo para designar tanto aquilo que aconteceu realmente, como para o ficcional. (TELES, 2002, p. 161-182).

Para Teles, a teoria do conto oral provém dos escritores alemães do século XVIII e a teoria do conto escrito seria mais nova, datando de 1843, com a resenha de Edgar Allan Poe, sobre o livro de *Hawthorne – Twice Told Tales*. Além dessa contribuição analítica, no livro *A Filosofia da Composição* de Poe, encontramos o seguinte comentário:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade da impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1987, p. 111).

Embora essa obra de Poe seja sobre o seu poema *O Corvo*, que é um texto em verso, sua afirmação traz considerações aplicáveis à narrativa curta em prosa: o conto. Gotlib assegura que, para Poe, a analogia entre efeito e extensão é um dos alicerces do conto, já que esse tipo de narrativa não pode ser abusivamente longo, nem forçadamente curto, trazendo um equilíbrio capaz de provocar uma inquietação no leitor.

Cortázar partilha da mesma opinião de Poe, quando assegura: “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse (...)” (CORTÁZAR, 1974, p. 122-3). Seguindo essa linha de raciocínio, Cortázar faz uma analogia entre o conto e a máquina fotográfica, relacionando, assim, o olhar do contista ao do fotógrafo, diante da escolha do seu foco para a fotografia:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1974, p. 151-2).

Podemos entender essa relação sugerida por Cortázar entre o fotógrafo e o contista como sendo o recorte feito no momento de delinear o tempo e o espaço da narrativa. Esse esquema determina até onde a narrativa poderá ser levada, colocando-a dentro de certo enquadramento ou foco, como o garantido ao fotógrafo pelos ajustes do visor da câmera. Isso se torna relevante para nossa compreensão dos “recortes” feitos por Rubião em suas narrativas. Há, nele, uma evidente preocupação com a delimitação da área de abrangência do conto. É como se ele, no processo de criação – sejam cidades fictícias como Natécia e Pirópolis, presentes no conto “Epidólia”, ou a casa em que moram Petúnia, Éolo e as filhas, ou o ambiente de trabalho do narrador-personagem do conto “Marina, a Intangível”, ou a casa interiorana onde vivem Bárbara e o marido, no conto “Bárbara” – fotografasse cada um desses ambientes para mostrá-los ao leitor. Porém, há no tipo de “lente” usada por Rubião, algo de distorcido, de desfocado que, propositalmente, gera o ambiente fantástico, diferenciando-o, deslocando-o da mera reprodução do real.

Ao observamos uma foto, notamos que há algo que foi focado em primeiro plano e aquilo que vem no entorno da fotografia, sendo complementar desta. Isso é perceptível nos ambientes e personagens descritos por Rubião. Para compreendermos esse entorno, vamos utilizar a análise feita por Ricardo Piglia. Ele nos garante que um conto bem escrito possui um segredo, a saber: todo conto traz, concomitantemente, duas histórias; estando uma em primeiro plano e a outra, implícita, que vai se delineando, em segredo. Para ele, ao contista, caberia a habilidade de entrelaçar as duas histórias e, por meio do elemento surpresa, deixar que a história que se construiu nas entrelinhas se manifeste. (PIGLIA, 2001).

A tessitura das duas histórias, segundo ele, dá-se pelos pontos de entrecruzamentos que, paulatinamente, vão criando um “corpo” para ambas, tornando o que seria supérfluo para uma o elemento indispensável na estruturação da outra. A história visível e a secreta, para Piglia, são tratadas de diferentes maneiras no conto clássico e no conto moderno. No primeiro, a história explícita é contada anunciando a outra; já nos contos modernos, as duas histórias se fundem em uma só.

Essa mesma ideia foi proposta por Ernest Hemingway, em entrevista concedida a Georg Plimpton na *Paris Review*, quando ele propõe o chamado “Princípio do *iceberg*”: “Se é que isso pode ter algum interesse, sempre escrevo seguindo o princípio do *iceberg*. Só se vê um oitavo. Os outros sete estão debaixo d’água. Tudo o que você sabe

e pode eliminar só fortalece o *iceberg*. É a parte que não aparece.” (HEMINGWAY, 1988, p. 67). Foi essa uma das maiores preocupações de Murilo Rubião: lapidar, eliminar os excessos, deixar oculto aquilo que vai fortalecer a sua história, descrever apenas aquilo que deverá ser vislumbrado pelo leitor, mas sem escancarar o que é descrito. Percebemos uma aura de nebulosidade proposital que ajuda a ocultar o *iceberg*, que provoca no leitor o desejo de enxergar além das linhas escritas, quiçá, além das entrelinhas.

Horácio Quiroga, em seu “Decálogo do perfeito contista”, publicado pela primeira vez na revista *Babel*, de Buenos Aires, em julho de 1927, propôs os 10 preceitos para se organizar o conto, a fim de produzir resultados mais positivos. São:

1. Crê num mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchkhov – como na própria divindade.
2. Crê que tua arte é um cume inacessível. Não sonha dominá-la. Quando puderes fazê-lo, conseguirás sem que tu mesmo o saibas.
3. Resiste quanto possível à imitação, mas imita se o impulso for muito forte. Mais do que qualquer coisa, o desenvolvimento da personalidade é uma longa paciência.
4. Nutre uma fé cega não na tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama tua arte como amas tua amada, dando-lhe todo o coração.
5. Não começa a escrever sem saber, desde a primeira palavra, aonde vais. Num conto bem feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas.
6. Se queres expressar com exatidão esta circunstância – “Desde o rio soprava um vento frio” – não há na língua dos homens mais palavras do que estas para expressá-la. Uma vez senhor de tuas palavras, não te preocupa em avaliar se são consoantes ou dissonantes.
7. Não adjetiva sem necessidade, pois serão inúteis as rendas coloridas que venhas a pendurar num substantivo débil. Se dizes o que é preciso, o substantivo, sozinho, terá uma cor incomparável. Mas é preciso achá-lo.
8. Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do leitor. Um conto é uma novela depurada de excessos. Considera isto uma verdade absoluta mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto.
9. Não escreve sob o império da emoção. Deixa-a morrer, depois a revive. Se és capaz de revivê-la tal como a viveste, chegaste, na arte, à metade do caminho.
10. Ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará. Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto. (QUIROGA, 2009, p. 15/16).

Ao analisar esse “decálogo”, percebemos que há, nele, um peso de verdade, como se fossem os “10 mandamentos” para a escrita de um bom conto. Pensando nisso,

procuramos identificar em Rubião a presença dessas “leis” e, mesmo que não tenha sido proposital, conseguimos identificar alguns pontos que merecem ser considerados.

1- Rubião segue a linha do fantástico. Os mestres apontados por Quiroga são representantes da narrativa fantástica. Então, podemos concluir que Rubião, mesmo que não afirme isso, creu nesses mestres. Além desses, é importante citarmos o escritor brasileiro Machado de Assis, visto por Rubião como um “verdadeiro mestre”. (RICCIARDI, 2008, p. 297).

2- O segundo “mandamento” parece ter sido o ponto nevrálgico para nosso autor, já que ele travou uma verdadeira luta com sua arte, tentando aprimorá-la, conforme mostraremos no decorrer da pesquisa.

3- O terceiro reforça o primeiro, pois, ao crer nos mestres, é inevitável que haja imitação. Rubião foi comparado a Kafka – embora ele negasse tê-lo lido antes de escrever os seus primeiros contos – mas é impossível não perceber as semelhanças, principalmente no uso constante das metamorfoses. Então, mesmo que tenha sido de forma inconsciente, há evidências da imitação. (FURUZATO, 2002, p. 6).

4- No quarto apontamento, Quiroga fala da necessidade de amar a arte como se ama uma mulher. Rubião não só demonstra amar sua arte, mas cria as suas personagens femininas de forma especial, colocando nelas a representação da própria palavra – conforme pretendemos mostrar – que é o ingrediente principal do fazer artístico dele. Além disso, chama-nos a atenção o fato de Rubião ter se declarado um solitário, sempre às voltas com sua escrita, sua única amada.

5- O quinto item é, sem dúvida, o mais perceptível, não só nos contos por nós selecionados, mas em todos os contos de Rubião: a primeira frase evidencia toda a “essência” da narrativa, que será captada no decorrer do enredo e reforçada em seu epílogo. Além disso, as próprias epígrafes, escolhidas por ele para cada conto, antecipam-nos o conflito, colaboram com a inquietação e o anseio do leitor.

6/7 – A sexta e a sétima regras também são notadas em Rubião, pela forma como ele escreve, tirando as palavras do lugar-comum, gerando novas significações, desde a criação dos nomes das personagens até a forma como elabora cada sentença.

8- A oitava “lei” é também bastante perceptível. No cerne de cada história, enxergamos a mão do autor a conduzir cada personagem. No entanto, essa mão é sutil, guia de forma a não deixar que a personagem se perca nos percalços da literatura

fantástica. É uma mão que aponta o caminho seguro para que a personagem mantenha a sua integridade ficcional.

9- No item nove, Quiroga salienta a importância do controle da emoção. Quando identificamos em Rubião a insistente luta com os textos, notamos que ele busca, pela mediação desse ofício incansável, apagar os traços de emoção que se evidenciaram no momento criativo.

10- Por fim, no último item quiroguiano, é como se notássemos o próprio Rubião sendo descrito. Ele escreveu sem o propósito da aprovação fácil, tanto é que seus contos demoraram a ser publicados e mais ainda a serem considerados “bons” pela crítica. Rubião se preocupava com a feitura de cada conto não para satisfazer quem viesse a lê-lo, mas para satisfazer a si mesmo. (RICCIARDI, 2008, p. 304).

1.2 – O conto: conceituação, diferenciação e aproximação entre o Maravilhoso, o Realismo Mágico, o Estranho e o Fantástico

É possível, após analisarmos os diversos conceitos e as discussões acerca do conto, fazermos uma síntese daquilo que é convergente entre teóricos, críticos e contistas: o conto é uma narrativa curta que contém a figura de um narrador, aquele que toma para si aquilo que o autor deseja contar.

A brevidade do conto, no entanto, é mais uma questão de tendência do que regra, pois há contos que são tão longos quanto uma novela ou até mesmo alguns romances. É preciso, então, considerar não a concisão da narrativa, mas a constituição do seu enredo: um número restrito de personagens, de tempo limitado e de apenas um núcleo de ação, diferente do romance e da novela, que podem trazer vários centros de ação análogos, no arranjo da trama. Gotlib ressalta que a ação do conto costuma ser fechada e desenvolver um só conflito e que essas características aparecem também na parábola e na fábula.

Em se tratando da presença do narrador, Benjamin nos lembra que “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva.” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Ainda assim, é a sua voz que conduz a história ao leitor. A forma como esse narrador a transmite pode dar ao conto características próprias, encaixando-o, segundo alguns estudiosos, na categoria do Maravilhoso, do Realismo Mágico, do Estranho ou do Fantástico.

Márcia Romero Marçal, em artigo publicado na Revista *Fronteiras* da PUC – SP traz a seguinte afirmação:

O tema do sobrenatural perpassa diferentes textos literários, mas sua presença não é suficiente para definir a classificação dos gêneros a ele ligados. Gêneros como o Maravilhoso, o Estranho, o Realismo maravilhoso e o Fantástico apresentam motivos, personagens e acontecimentos que se referem a uma fenomenologia meta-empírica. (MARÇAL, 2009, p. 2).

Para compreendermos melhor essa assertiva de Marçal, recorreremos a Wladimir Propp que, em seu livro *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, propõe o estudo das partes constituintes desse tipo de história, sendo um estudo realizado dentro das tendências teóricas do Formalismo Russo. Propp procura identificar unidades narrativas menores, considerando-as como fixas. Ele apontou 31 funções como constantes e 7 personagens possuidoras das esferas de ação. Gotlib, partindo das análises de Propp, diz:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma mafeitoria ou de uma falta (...), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho. (GOTLIB, 1995, p. 22).

Partindo dessas considerações, reconhecemos, nas características apontadas por Gotlib, os contos de fadas, possuidores dessa estrutura morfológica: a falta, a presença dos malfeitores e o desfecho do “foram felizes para sempre”. A narrativa do Maravilhoso não traz uma separação ou divisão do real com o imaginário, já que não tem preocupação com o verossímil. O conto maravilhoso expõe episódios que não possuem nenhuma probabilidade de se concretizar no plano real e, apesar disso, não gera qualquer tipo de questionamento no leitor. Segundo Tzvetan Todorov,

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono dos cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (...) (TODOROV, 2007, p. 60).

Sendo assim, podemos concluir que o Maravilhoso se fecha em si mesmo e serve para reforçar a esfera do real em detrimento do irreal ou imaginário. O Realismo Mágico, por sua vez, surge como forma de reação ao Realismo/Naturalismo do século XIX até início do século XX. A expressão Realismo Mágico foi introduzida em 1925,

na Alemanha, pelo historiador Franz Roh, no livro *O Realismo Mágico*. É um termo geralmente relacionado à literatura hispano-americana, devido ao grande número de textos publicados nesse gênero. Para Irlemar Chiampi, a proposta do Realismo Mágico

[...] era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de anteguerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam. (CHIAMPI, 1980, p.21).

De acordo com os teóricos do assunto, é muito comum haver uma confusão ou uma “fusão” entre os termos Realismo Mágico, o Estranho e o Fantástico, devido ao fato de existir uma proximidade de conceitos. A principal característica do Estranho é o esclarecimento do extraordinário por meio da razão, pois o insólito pode, depois, instituir uma intranquilidade entre o real e o sobrenatural, que passa a ser explicada pelas leis da realidade.

É justamente esse aspecto que o diferencia do Fantástico, já que os principais teóricos acerca desse gênero afirmam que o Fantástico não admite nem traz qualquer explicação, nem na realidade, nem fora dela, gerando uma grande inquietação, seja no leitor ou nas personagens. Para falarmos sobre a literatura de Murilo Rubião, é importante a compreensão do conceito de “Fantástico”, ancorando-nos em alguns teóricos e críticos que discutiram o assunto e também que apresentemos o surgimento desse estilo de escrita aqui no Brasil, a fim de compreendermos o percurso escolhido por ele.

O termo Fantástico pode significar: “1. aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. caráter caprichoso, extravagante; 3. o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” (HOUAISS, 2001). Nos domínios da Literatura, mantém-se essa raiz conceitual do dicionário, mas vários embasamentos científicos são buscados para analisá-lo, a fim de sair de uma visão empírica do termo.

Um dos primeiros teóricos a abordar questões relacionadas ao Fantástico foi Horácio Quintiliano Flaco, em *Epistola ad Pisones*, criando bases para a literatura do sobrenatural. Considerando a época de Flaco, século XIV a.C., percebemos que ele não intencionava falar do Fantástico, gênero não existente naquela época, mas é possível afirmar que ele lançou as bases para a compreensão desse gênero. Selma Calasans Rodrigues, em *O Fantástico*, conceitua-o como sendo aquilo que se refere “ao que é

criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso” (RODRIGUES, 1998, p. 9). Ela destaca a casualidade mágica e a hesitação como elementos definidores do Fantástico. Segundo Rodrigues, a hesitação

(...) mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade. (RODRIGUES, 1998, p. 11).

Para essa autora, o Fantástico resulta da intensa racionalidade difundida pelos pensadores no chamado Século das Luzes, tornando-se o recurso recorrente para a fragmentação do real.

Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, afirma que a literatura fantástica é um “gênero literário” que situa o leitor diante de uma ambiguidade: realidade ou ficção, verdade ou sonho. Para ele, o Fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2007, p. 31). Assim, a hesitação do leitor se torna, para Todorov, elemento indispensável ao Fantástico já que, segundo ele, é esse o diferencial entre o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso.

Para Todorov, a característica principal do Maravilhoso é a presença natural do insólito, sendo que essas situações ou seres sobrenaturais não provocam reações nem nas personagens, nem no narrador, nem no leitor, já que tais elementos se inserem em um universo específico, no qual tudo é possível. O Estranho, para ele, trata-se da explicação racional do sobrenatural.

Havendo a crença absoluta ou a total incredulidade, sairemos do Fantástico, que Todorov delinea sobre duas categorias distintas – uma pertencente ao leitor e a outra pertencente à personagem. Esse autor defende ainda que é necessário o leitor ter conhecimento do seu papel como receptor, buscando fugir às interpretações alegóricas, a fim de integrar o universo no qual transitam as personagens. Segundo ele,

Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real

se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita (TODOROV, 2007, p. 39).

O leitor de Rubião se comporta, em princípio, dessa forma que nos aponta Todorov. Ele se encontra diante de personagens que ocupam um espaço comum, pertencente ao mundo real – nenhum deles se encontra em reinos distantes, ou em terras imaginárias – todos são moradores de cidades normais, casas normais. No entanto, o insólito surge dentro desse espaço e gera a estranheza e a hesitação nesse leitor que não encontra uma justificativa, no plano da narrativa, para tais fatos. Assim, partindo da análise de Todorov, podemos encaixar as narrativas de Rubião, seguramente, dentro do Fantástico.

Em *A construção do fantástico na narrativa*, Filipe Furtado procura preencher os vazios deixados por Todorov, definindo o Fantástico a partir de elementos internos que o constituem. Seu estudo traz um diferencial ao demonstrar preocupação pela descrição dos elementos intra-fantástico. Ele propõe a existência de uma organização dinâmica capaz de conduzir à construção do equilíbrio, de cuja manutenção depende o Fantástico. (FURTADO, 1980, p. 15).

Irène Bessière, em uma análise mais contemporânea, traz o Fantástico como um gênero evolutivo, o que o faz se enquadrar a cada época na qual ele é construído. (BERRIÈRE, 1984). Diante dessa consideração, percebemos que Berrière desloca o Fantástico do seu conceito estanque e o confronta com questões históricas, sociais e antropológicas, aspectos estes que percebemos nos contos de Murilo Rubião, nos quais apreendemos a inquietação do ser humano frente às mazelas do mundo contemporâneo.

Bastos afirma que o conto Fantástico não se propõe a nos apresentar a realidade de forma alegórica, mas sim, trazer-nos os mecanismos daquilo que entendemos como realidade. (BASTOS, 2000).

Essa concepção mais contemporânea do Fantástico muito nos interessa neste trabalho, já que o aponta como uma reação a um mundo que, racionalmente, não se explica, e parte para uma absurda irracionalidade, trazendo-nos uma maneira insólita de se olhar a realidade que se afigura diante de nós.

Nessa abordagem, o Fantástico subverte os conceitos aristotélicos de mimeses e verossimilhança⁴, trazendo à tona o que não pode ser, o improvável, dentro de um mundo racional. Ou seja, a narrativa fantástica não se propõe a ser uma mera representação da realidade, mas provoca no leitor a inquietação do que vem a ser a realidade em si. De acordo com Todorov, para ponderarmos acerca do verossímil devemos considerar a implicação dos fatos históricos, já que aquilo que era verossímil em uma determinada época pode passar a ser apenas convenção em outro momento. (TODOROV, 2007).

As considerações de Bastos a seguir reforçam essa ideia da problematização histórica do homem, dotado de racionalidade, pertencente a uma sociedade confusa e caótica, perdida na dualidade real/fantasia:

O fantástico problematiza, sem desfazer, os parâmetros e códigos culturais do real e do imaginário, desestabiliza os critérios da operação que estabelece as fronteiras. Como tal, encena uma incongruência, uma dualidade. A incongruência é um terceiro elemento, que já não é nem o comum nem o insólito, mas a impossibilidade de solução, a coexistência problemática, o desacordo, a desavença, ou ainda, a intriga, a narrativa. (BASTOS, 2000, p. 25).

Nesse sentido é que enxergamos o gênero Fantástico adotado por Rubião que, com uma narrativa intrigante e instigante, coloca o leitor em presença de uma complexa encruzilhada, na qual tangenciam realidade e ficção, narrador e escritor, leitor e personagens. O absurdo por ele afigurado ultrapassa a fronteira da simples imitação do real – embora seja possível identificar isso, conforme tentaremos mostrar no decorrer deste trabalho – não fazendo disso um fim em si mesmo.

1.3 – O Gênero Fantástico no Brasil

A literatura hispano-americana tem vários representantes de destaque, dentro do gênero Fantástico. Dentre eles, podemos citar Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Gabriel

⁴ Mimeses: imitação, representação ou verossimilhança; é a relação entre o mundo e a sua representação artística ou poética. (ARISTÓTELIS, 1981).

García Márquez e muitos outros. Na segunda metade da década de 1960, de acordo com Humberto Werneck, acontece o que ele chama de “cacofônico ‘boom’ da literatura hispano-americana.” (WERNECK, 2006, p. 7).

Entretanto, no Brasil, a Literatura Fantástica é pouco difundida e vai surgir de forma mais ordenada somente a partir do século XX. Anteriormente, o Fantástico trabalhava com elementos causadores de espanto no leitor como: monstros, criaturas fantasmagóricas e ambientes funestos. O século XX, no entanto, traz-nos uma nova roupagem, repleta de elementos sobrenaturais compostos não mais de criaturas estranhas, mas de eventos inquietantes que fazem parte da realidade vivida pelas personagens.

Assim, a narrativa fantástica passa a abordar assuntos relevantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as eternas angústias, a opressão social, a burocracia, a desigualdade, dentre outros, deixando de ser apenas “narrativa de entretenimento”, pois, segundo Karin Volobuef, “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia” (VOLOBUEF, 2000, p. 110).

No julgamento de Rodrigues, esse surgimento se deu nos anos 1940, entretanto, ressalta que Machado de Assis já havia utilizado elementos sobrenaturais – portanto, do Fantástico – ainda no século XIX: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cuja narrativa traz um narrador que é um defunto lembrando fatos de sua vida. Outros autores também utilizaram o sobrenatural como recurso criativo, entre eles temos Aluísio Azevedo, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Raul Bopp.

Fábio Lucas, no livro *O caráter social da literatura brasileira*, no capítulo “Ficção brasileira contemporânea” chama a atenção para a situação do conto brasileiro, destacando que a valorização dessa forma de narrativa, no Brasil, ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, impulsionada pela crise do Romance, crise percebida, nesse período, em todo o mundo. Os autores de ficção, de acordo com Lucas,

(...) preferem, modernamente, situações dramáticas de curta duração e psicológicas adaptadas às contingências do momento de intensidade emocional. Além do mais, aprimorou-se o gosto das soluções no plano verbal; a arte da ficção se tornou mais ‘literária’ (LUCAS, 1976, p.122).

Lucas aponta Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião, dentre outros ficcionistas, como os principais renovadores da tradição literária, no Brasil. E destaca:

“não se limita apenas à mudança de ponto de vista em relação à sociedade, ao indivíduo, à natureza e às situações dramáticas da vida” (LUCAS, 1976: p. 105), mas também em relação à mudança do ponto de vista acerca da realidade que se cria por meio da literatura. Esse pesquisador chama a atenção também para a dificuldade de se compreender, na época, a literatura de Rubião. Isso, segundo ele, justifica-se por se tratar de uma literatura que trazia uma nova roupagem ao “Fantástico tradicional”, modernizando-o.

Esse se torna um apontamento interessante, pois é possível perceber que a dificuldade não recaía apenas no leitor desavisado e com pouco conhecimento teórico. Mário de Andrade, em carta escrita a Rubião em 27 de dezembro de 1943 sobre os contos “Alfredo”, “Marina, a Intangível” e “Eunice e as flores amarelas” confessa essa dificuldade:

É que eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa que estou denominando aqui de baseado na fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que freqüentemente me deixa numa insatisfação danada. (...) não raro **me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística**⁵ (não é bem isso) que ela pressupõe, para atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica muito modesta e honesta. (ANDRADE, 1943. In: SCHWARTZ, 1981).

Nesse trecho da carta, Andrade declara sentir-se diante de uma “insatisfação danada”, ao ler tanto os contos de Rubião como o próprio Kafka. Porém, ao admitir esse desconforto, deixa pistas de que os contos de Rubião não se contentam em apreender a dialética “realística” e, por isso, ultrapassa as fronteiras da fantasia.

Sacudidos pelo impacto inicial da obra *Ex-Mágico* de Rubião, lançado em 1947, alguns críticos o apontaram como seguidor de Franz Kafka, autor de *A Metamorfose*. Fábio Dobashi Furuzato, em sua Dissertação de Mestrado, destaca a análise de Álvaro Lins, que esclarece não apontar uma influência direta de Kafka sobre Rubião, mas fazer uma aproximação temática. Isso é pertinente, pois Rubião admite que só foi ler Kafka muitos anos depois da publicação da maioria dos seus contos. Mas é importante considerar que, ao escolher um estilo de escrita, consciente ou inconscientemente, o escritor se filia às obras e aos autores que são precursores dessa literatura.

⁵ Grifos nossos.

Dessa maneira, quando Rubião escolheu o Fantástico como roupagem para sua criação, filiou-se não só a Kafka, mas também a Edgar Allan Poe, Ítalo Calvino, Jorge Luís Borges, Gabriel Garcia Márquez, Julio Cortázar e muitos outros sem, necessariamente, ser leitor ou conhecedor das obras de todos eles. Porém, descobrimos a existência das obras de Kafka em meios aos livros componentes da biblioteca de Rubião.

Lins, em ensaio publicado em 1948, foi capaz de perceber o caráter inovador na literatura de Murilo Rubião, de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector. Ele afirma:

Bem raro o livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo certa maneira única de tratar os seus temas como a forma de construção, lançada sempre com as mesmas bases e objetivos. Esta é sem dúvida a primeira qualidade de *O Ex-Mágico*, livro de contos do Sr. Murilo Rubião, escritor mineiro. (LINS, 1948. In: SLMG, 1987).

É importante destacarmos que essa qualidade inicial apontada por Lins na obra de Rubião mantém-se nas demais obras que foram publicadas posteriormente.

Sobre o posicionamento do crítico de literatura diante de uma obra, Antonio Candido postula:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a tentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. (CANDIDO, 2007, p. 35).

Avaliando esses pontos, torna-se compreensível a inquietação revelada por Mário de Andrade diante dos contos de Rubião. Ele estava diante de narrativas que haviam sido arremessadas para além do tempo em que surgiram, pertencentes a um autor que buscava ofuscar a si mesmo, nas névoas da irrealidade. Jorge Schwartz reconhece que Rubião surge na contramão dos movimentos literários engajados no país. E, dentro dos trabalhos que realizou sobre Rubião, Schwartz publica a seguinte carta, enviada por Carlos Drummond de Andrade a Murilo Rubião, na qual Drummond escreve:

Meu caro Murilo,
O Ex-mágico é uma delícia. Ele nos transporta para além dos 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 do 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. Meu abraço pelo belo livro e que ele seja compreendido em todas as suas perspectivas e planos superpostos. Com afetuosa admiração do seu Carlos Drummond.

Rio de Janeiro, 09 de novembro de 1947. (DRUMMOND, 1947, In: SCHWARTZ, 1981, p. 102).

A carta nos chama a atenção porque ela já assinala, em princípio, o caráter de Fantástico Moderno da obra, ao dizer que ela traz um absurdo que se funde à contradição própria da vida cotidiana. Além disso, percebemos uma preocupação de Drummond, em relação ao entendimento, por parte dos leitores, dessa nova obra lançada no mercado literário.

Anos depois, Candido também envia uma carta a Rubião, publicada por Schwartz, sobre a leitura do novo livro de Rubião, na qual ele admite, depois de relatar a leitura: “(...) E tudo isto dá ao seu livro uma tão atualidade, que só agora vejo como você estava desde há muitos anos, e sem que eu percebesse devidamente instalado de pleno direito no cerne das melhores experiências da ficção contemporânea.” (CANDIDO, 1967, In: SCHWARTZ, 1981, p. 102/103).

Sobre a escrita de Rubião, Temístocles Linhares, comparando-o a J. J. Veiga, atesta:

O fantástico de Murilo Rubião talvez seja mais intelectual. Os seus fantasmas são mais concebidos pelo espírito... Ao passo que os de Veiga são fornecidos pelo real, pelo folclore nacional, pelas crenças populares, já que as suas personagens são construídas de gente simples e humilde de nosso *hinterland*. (LINHARES, 1973, p. 95).

Essa diferenciação retira os contos de Rubião da esfera do regionalismo, como os de J. J. Veiga, e os situa no universalismo. De acordo com Bastos, houve, em relação à obra de Rubião, um determinado equívoco: “Identificado como o realismo maravilhoso e, como tal, valorizado, o autor brasileiro não foi percebido no que tinha exatamente de brasileiro.” (BASTOS, 2006, p. 1). Para ele, como a época de lançamento do livro de Rubião era da efervescência dos romances hispano-americanos, isso tanto ofuscou como confundiu a crítica. Para Lins, o que há de mais inquietante em Rubião é o aspecto de inconclusão nos seus contos:

Entre os dois mundos, o real e o supra-real, ficou sempre, em *O Ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que

permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no caso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral. (LINS, 1948).

De fato, esse aspecto de não concluída, não finalizada, assinalado por Lins dentro da obra de Rubião, é facilmente identificado, não como algo negativo, mas sim como um emblema defendido, propositalmente, na obra do escritor mineiro, que via a literatura como a única capaz de dizer o incompreensível, diante dos absurdos da vida moderna. Numa tentativa de entender a escolha de Rubião pelo Fantástico, Ana Cristina da Costa Val, em sua Dissertação de Mestrado, comenta o seguinte:

Roger Bastide sustenta que a geração de Murilo Rubião conviveu com o surrealismo, possível fator que determina a maestria do escritor mineiro em unir o fantástico ao cotidiano [...] Alphonsus de Guimaraens Filho também acredita que Murilo Rubião concilia real e fantástico, afirmando que a atmosfera onírica e flutuante, na qual os contos se desenvolvem, não obscurece a realidade maior sobre o igual de todos os dias (VAL, 2001, p. 35-36).

Realmente, o período de ebulição do Surrealismo no Brasil coincide com a produção de Rubião e se torna uma influência notória para a estruturação da sua obra que acaba gerando certo conflito entre aqueles que, além de lê-la, tentaram analisá-la e compreendê-la.

Assim, Rubião passa a ser considerado por muitos críticos como sendo o precursor do “Fantástico Moderno” no Brasil. É o que postula Valdemir Boranelli, em sua Dissertação de Mestrado, em 2008, na qual ele discute as diferenças entre o Fantástico Tradicional – que seria o concebido por Todorov – e o Fantástico Moderno conceituado por Furtado que, ao invés da hesitação, aponta a ambiguidade como fundamental para esse “neofantástico” (FURTADO, 1980. In: BORANELLI, 2008) e Erdal Jordan, que destaca a “naturalização do Fantástico” (JORDAN, 1998. In: BORANELLI, 2008).

Boranelli, partindo desses conceitos, conclui que:

Saltando para o século XX, onde se encontra a narrativa muriliana (...) o fantástico se configura pela naturalização do fenômeno sobrenatural, o que resulta no abandono da hesitação. O acontecimento sobrenatural não causa espanto na personagem e, conseqüentemente, é aceito com naturalidade. Essa concepção garante a definição de que o fantástico moderno exclui qualquer teor de nominalismo ou mera figuração representativa de mundos díspares, criando uma nova realidade, já que o fantástico moderno não representa uma evasão imaginativa do real, mas um aprofundamento da realidade por meio de nossa apreensão racionalista do real. (BORANELLI, 2008, p. 91).

Entretanto, embora concordemos com o abandono da hesitação por parte das personagens nos contos de Rubião, salientamos que essa hesitação se mantém no que tange o leitor. Sendo assim, afirmamos que ocorre, em Rubião, uma fusão entre o tradicional e o moderno, criando uma nova forma de narrar.

Pedro Carlos Louzada Fonseca, além de reconhecer Rubião como pertencente à literatura fantástica, ainda aponta os nomes de Moacyr Scliar, citando *O Carnaval dos Animais* (1968) e de José J. Veiga, com *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959). No entanto, ele ressalta que, apesar desses autores publicarem contos fantásticos, Murilo Rubião é quem vai utilizá-lo mais sistematicamente, dedicando-se a ele, exclusivamente. (FONSECA, 1987, p. 165-199).

É importante destacarmos que o reconhecimento da literatura de Murilo Rubião como pertencente ao gênero Fantástico não é uma unanimidade. Flávio Garcia afirma que há um equívoco em dizer isso. Segundo ele, “A produção literária do brasileiro Murilo Rubião – iniciada em 1947, ano da publicação de seu primeiro livro, *O Ex-Mágico* – [...] tem sido equivocadamente interpretada pela tradição crítico-teórica como representante do gênero Fantástico.” (GARCIA, 2007, s/p).

Para ele, as narrativas de Rubião destroem a forma como o mundo exterior se apresenta, negando-o, dentro de um universo narrativo capaz de gerar uma nova realidade, ou uma irrealidade. Dessa forma, Garcia pondera que Rubião se alinha a uma nova estética, incorporando em suas narrativas o mágico, o estranho, o sobrenatural, o maravilhoso, sem serem regidos pela dúvida. Há uma negação da verdade, sendo que nada é colocado no lugar, revelando um profundo mal-estar diante do mundo, gerando uma “banalização da estranheza”. Diante dessas constatações, ele conclui que Murilo Rubião traz uma nova forma de narrar e reforça:

Esses textos não referenciam uma “verdade” aceita e incorporada ao universo narrativo por fazer parte do imaginário da época, como acontece no Maravilhoso; não apresentam a “verdade” dividida entre racional e irracional, prisioneira do embate entre a lógica e o sobrenatural, como se dá no Fantástico; não revitalizam a “verdade” lógica, dando explicações racionais para acontecimentos aparentemente sobrenaturais, como é o caso do Estranho; nem desentronizam a “verdade” única e una, apresentando-a como plural e multifacetada, conforme acontece no Realismo-Maravilhoso. Eles incorporam o mal-estar da humanidade, o sentimento melancólico frente a um mundo inexplicável. (...) Representam a negativa frente ao estatuído e a busca de outros sentidos que não estão, não se encontram e talvez nem existam. Problematizam o fim dos tempos, dos valores, das “verdades”. Banalizam os acontecimentos, banalizam o estranho, banalizam o “real”. São modelos paradigmáticos que possibilitam circunscrever e

classificar um novo gênero, (...) seguindo na esteira do Maravilhoso, do Fantástico, do Estranho e do Realismo-Maravilhoso, mas deles distinto, a partir de mecanismos de construção narrativa que dão singularidade e propriedade ao novo gênero literário.

Que nome terá? Ainda não se propôs algum. (GARCIA, 2007, s/p).

Ponderamos como sendo relevantes os apontamentos de Garcia e, levando-os em conta, vamos trabalhar a obra de Rubião sob a perspectiva do Fantástico, classificando-o como “Fantástico Moderno”, procurando entendê-lo não como a negação do “Fantástico Tradicional”, mas como uma narrativa híbrida, que incorpora em si várias características, conforme nos afirma Garcia. E, ao criar uma literatura que é plural, em termos de incorporação de múltiplas estéticas, Rubião cria uma narrativa “singular”, por meio da uniformidade temática e da estruturação da linguagem que, de forma alguma, deixa de pertencer ao Fantástico. Em entrevista concedida a Elizabeth Lowe, Rubião discute tanto a sua filiação a esse gênero como o problema da conceituação do que seja o Fantástico, como demonstra o seguinte trecho da entrevista⁶:

P- Por que a sua opção pelo fantástico?

R- Evidentemente a presença do fantástico é capital na minha obra. Todo escritor, depois de certa época, vive plenamente a literatura que faz, a ponto de não saber se ele está sendo influenciado pelo que escreve ou se está fazendo um tipo de literatura de acordo com a sua tradição, com o meio ambiente, com a realidade em que ele vive. A minha maior convivência foi sempre, desde a infância, com o fantástico. Talvez tenha sido a leitura dos contos infantis, dos contos de fada, a leitura do D. Quixote, uma leitura em que eu acredito plenamente. Dom Quixote e Sancho Panza eram para mim figuras absolutamente reais, aliás o Dom Quixote era sempre para mim muito mais real do que o Sancho Panza, se bem que ele também tenha alguma coisa de fantástico. Mais tarde li uma série de pensadores que levam a gente a pensar em outra realidade, que não é essa em que nós vivemos. Isto também foi um convite para o fantástico.

P- Você chegou a uma definição literária do fantástico?

R- Acho que a definição estruturalista de Todorov do fantástico é muito precária. O fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é muito diferente daquele do século dezenove. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffman. Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irrealidade completa. No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os

⁶ Como forma de diferenciação, utilizamos negrito nas perguntas, com a abreviatura “p” e deixamos as respostas sem negrito, com a abreviatura “R”.

tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. Não caberiam mais os contos de fadas, o fantástico sombrio, porque o leitor moderno não os aceitaria, se bem que os contos de fadas ainda sejam obras do melhor realismo fantástico, no sentido moderno ou antigo da expressão. (RUBIÃO in: LOWE, 1979)⁷.

O que percebemos, nessa fala anterior, é que o próprio Rubião considera a existência de um “Fantástico Moderno” e considera a presença do jogo ambíguo entre a realidade e a ficção, entre o que é real e o que se concebe como real. E é importante reforçar a consideração que ele faz do contexto histórico que exige dos escritores uma postura diferente daqueles que escreveram em outras épocas.

Ainda nessa entrevista, Rubião fala do espaço urbano como indispensável à existência do fantástico. E é assim que Bastos nos apresenta a literatura de Rubião, “como discurso próprio da cidade”. Para ele, “a cidade, nos contos de Murilo Rubião, é uma forma de organização humana, compreendendo isso no sentido físico, topográfico mas também, e sobretudo, político. Cidade é, então, *polis*.” (BASTOS, 2000; p. 37/38). E completa, em seu artigo “Aglomerações dos Espaços Urbanos”: “O espaço onde se narram as histórias é reconhecível, é o das pequenas cidades mineiras, o mundo interiorano por onde passa o trem fantasma. O espaço está imobilizado, retirado do mundo e congelado.” (BASTOS, 2006, p. 10).

Abordamos, portanto, narrativas que trazem personagens cidadinas, marcadas pelo não-lugar das cidades fictícias que podem ser nominadas, como Natércia e Pirópolis do conto “Epidólia”, ou inominadas como tantas outras, mesmo sendo possível visualizar nelas os traços das cidades mineiras, como assevera Bastos. Essas cidades se tornam o lugar do interdito, das relações problemáticas, sejam elas fechadas nas delimitações do espaço familiar, onde encontramos as personagens Petúnia e Bárbara; ou abertas para a esfera do social onde desaparece a personagem Epidólia e é celebrada a personagem Marina, lembrando ainda o que Bastos deixa claro: “Relações humanas cidadinas. Por um lado, o indivíduo, por outro, a massa, mas permanece a incomunicação, como entre os personagens de Murilo Rubião.” (BASTOS, 2000, p. 37).

São vários os escritores – sejam eles brasileiros ou não, de contos ou de romances – que optaram pelo espaço urbano, não sendo isso uma novidade em Rubião. Encontramos, como nos relata Bastos, o Rio de Janeiro, nos contos de Machado;

⁷ Entrevista consultada no AEM – UFMG – em 05/04/2010, na Série Entrevistas, Arquivo 2, Gaveta 2, Pasta 04, pág. 25.

Maceió em Graciliano Ramos; Buenos Aires, em Borges. Em Rubião, esse espaço se dilui na ficção, torna-se parte de uma representação da *polis*.

Para Hannah Arendt, a estrutura cidadina reside justamente na capacidade humana de ação e de fala, gerando a condição humana da multiplicidade, na medida em que vem diretamente ligada à necessidade de respeito às particularidades dos agentes inseridos nos comandos dessa *polis*. Pois, segundo ela, é preciso lembrar “que não um homem, mas homens, no plural, habitam a Terra e de uma maneira ou de outra vivem juntos” (ARENDR, 2005, p. 362). Assim, é na *urbe* que se encontra a pluralidade, condição primeira da ação e do discurso. E, nesse espaço da coletividade, encontramos o ser humano da contemporaneidade, individualizado em seus problemas, entre os muros e grades que construiu para se proteger do outro e, às vezes, até de si mesmo.

Então, o espaço da linguagem surge como o campo aberto às muitas possibilidades. Por intermédio da linguagem, um novo mundo pode ser criado, análogo a esse que todos nós conhecemos, mas onde é possível “mascarar” a realidade ou desconstruir o que chamamos e concebemos como sendo a realidade. A criação ficcional de Rubião brota como esse ambiente isomorfo, amalgamado pelas representações – da “ir-realidade” em que afloram suas personagens, das personagens que habitam essa supra-realidade e da realidade em si mesma – provocando no leitor muito mais do que a hesitação prevista por Todorov, fazendo brotar uma inquietação existencial, um querer ser, um transformar-se.

Considerando tais aspectos, chegamos ao âmago daquilo que os contos de Rubião nos apresentam e, antes de analisá-los, vamos conhecer o homem por trás da sua arte, ou seja, conhecer um pouco do escritor Rubião para chegarmos, enfim, a sua obra. Não que isso seja totalmente relevante, como nos mostra Barthes em sua teoria sobre a morte do autor, publicado no livro *O Rumor da Língua*, quando defende que “lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve” (BARTHES, 2004, p. 67). Porém, sabemos que é possível encontrar no texto a inscrição do traço de quem o produziu, sem ser necessário, é claro, reduzir a análise ao simples biografismo.

1.4 – Murilo Rubião: a trajetória intelectual de um mágico das palavras

Murilo Eugênio Rubião nasceu em Carmo de Minas, em 1º de junho de 1916. Estudou em Conceição do Rio Verde e Passa Quatro, terminando o curso primário em Belo Horizonte, em 1928. Em 1935, concluiu o bacharelado em Humanidades, também em Belo Horizonte. Ingressou no curso de Direito, na Universidade de Minas Gerais e, nesse período, fundou a revista *Tentativa*, juntamente com um grupo de estudantes, em 1939.

No acervo dos Escritores Mineiros da UFMG, encontram-se catalogados 07 números dessa revista⁸, mas há registros de que foram publicados 12 exemplares. Os números que se encontram no arquivo estão organizados em dois volumes encadernados: o primeiro, que contém do nº2 ao 05, e o segundo que contém os números 06, 07 e 08. É estranha a ausência dos demais números, pois o professor Reinaldo Marques destaca:

Murilo Rubião é talvez o escritor mais atacado pela prática arquivística, marcada pelo rigor na ordenação e classificação dos materiais, pelo cuidado com a sua conservação e preservação, como indica seu hábito de colocar capa dura em todos os livros. (MARQUES, 2003, p. 148).

Se havia no escritor esse hábito de arquivar, não encontramos justificativa, ou qualquer registro, dentro do acervo, que explicasse a ausência dos números 01, 09, 10, 11 e 12 da referida revista, da qual apresentamos, a seguir, a imagem do exemplar de nº 04, cujo sumário nos ajuda a entender o tipo de publicação que era aceita pelos editores:

⁸ Os exemplares da Revista *Tentativa* estão organizados na Estante V, Pastas 037 e 038.

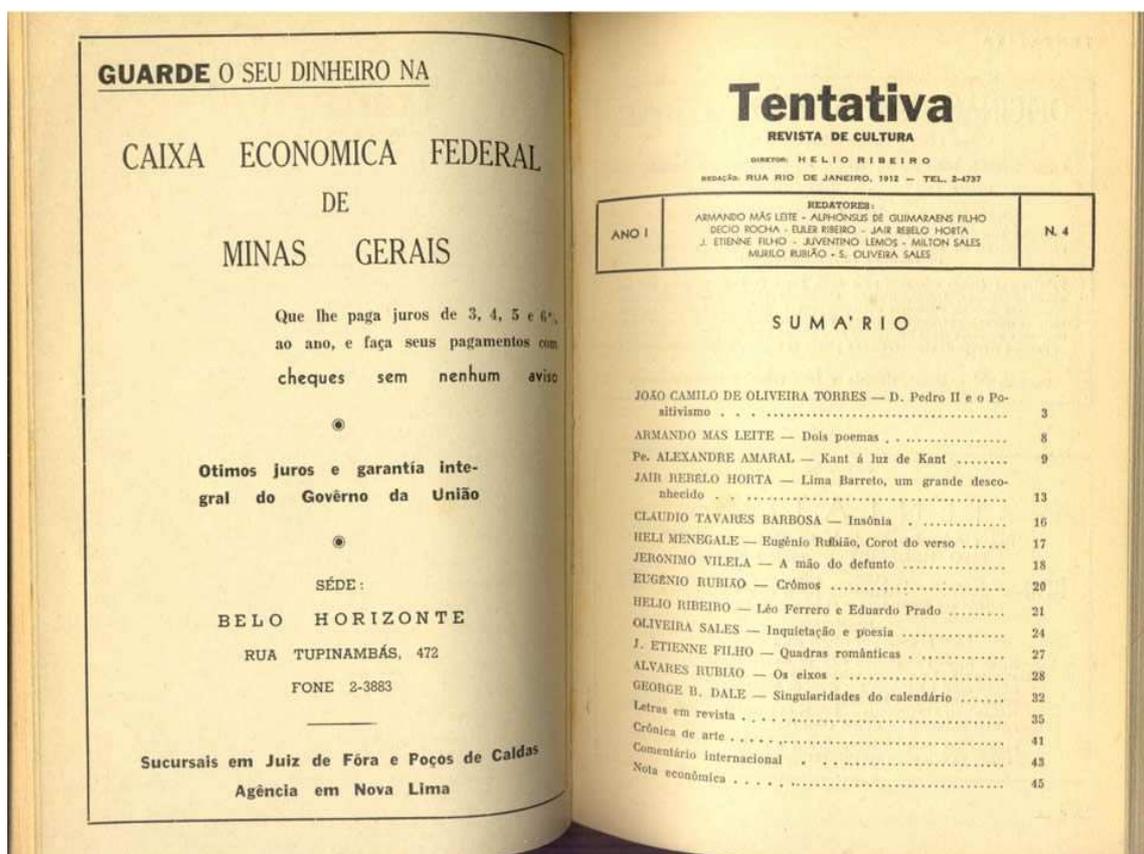


Figura 1: exemplar da Revista *Tentativa*. Ano 1. N°4

Fonte: www.letras.ufmg.br/murilorubiao/suplit.htm. Acesso em 04/08/2009.

Conforme observamos na imagem, a revista aceitava desde textos literários como poemas, contos e crônicas como textos críticos e teóricos. Isso revela a sua importância para os escritores da época em questão, principalmente para os iniciantes, que ainda não tinham a aceitação do mercado de editoras.

Em 1943, Rubião assume a diretoria da Rádio Inconfidência de Minas Gerais. Já em 1945, é eleito o Presidente da Associação Brasileira de Escritores. Consideramos necessário ressaltar esses dados biográficos, já que eles evidenciam o constante envolvimento de Rubião com o universo da intelectualidade e da escrita. Esse envolvimento, principalmente no meio jornalístico, impulsiona-o a se tornar o organizador do *Suplemento Literário* do Minas Gerais – SLMG – de 1966 até 1969, quando assume o seu lugar Rui Mourão.

É praticamente unânime entre os conhecedores do SLMG a opinião de que a época de Murilo Rubião à frente da sua edição representou uma “época áurea”, pois este suplemento trazia o “melhor”, tanto no campo da literatura como no das artes plásticas.

Outro fator de destaque é que o suplemento não se limitava à arte mineira, tornou-se espaço de divulgação e interação dos artistas nacionais, como atesta Andrade:

O Suplemento Literário do Minas Gerais, na verdade, conheceu seus melhores momentos justamente quando esteve nas mãos de Murilo. Com uma linha editorial de vanguarda em seu jornal, Murilo foi o responsável pela divulgação de trabalhos críticos não só de iniciantes ligados ao meio universitário, mas também de críticos consagrados nacionalmente, além de ter lançado jovens poetas e escritores mineiros que depois se projetaram nacionalmente, como Luiz Vilela, Jaime Prado Gouvêa, Henry Corrêa de Araújo, Ângelo Oswaldo, Adão Ventura e outros. (ANDRADE, 1995, p. 48).

O SLMG é, hoje, reconhecido como o mais antigo ainda em circulação no país. O lançamento desse caderno literário provocou uma efervescência no meio intelectual mineiro e muitos escritores emitiram a sua opinião. Carlos Drummond de Andrade foi um deles, cujo comentário transcrevemos a seguir:

Suplementos Literários: até dá enjôo falar neles. Que retrato falso costumam oferecer da literatura! Entretanto, têm função importante a executar, no quadro cultural do país. Se não a executam, a culpa é de quem os faz, não da fórmula jornalística. O SL do Minas Gerais põe o jornal a serviço da literatura e das artes, mediador entre a criação e o consumidor, e o faz com dignidade e imaginação. Merece ser lido. (ANDRADE, s/d).

Em princípio, temos a impressão de que o poeta não vê com bons olhos o lançamento do suplemento. Todavia, aproveita a oportunidade para enfatizar a acuidade de quem responde por esse tipo de edição, dando a esse editor a responsabilidade de fazê-lo cumprir o papel ao qual se propõe: colocar-se a serviço da Literatura e das demais manifestações culturais do país.

Ao reconhecer no suplemento o papel de mediador entre o criador – escritor – e o leitor, legitima-se a sua função literária, destacando a sua importância como portador textual. Mesmo demonstrando certa preocupação em relação ao suplemento, diante do risco de criar uma falsa visão da literatura local ou nacional, Drummond exalta a contribuição deste no setor cultural. Fica enfatizado, conseqüentemente, o valor de Rubião à frente desse veículo de intelectualidade.

Na página de N° 1 do SLMG, no texto de apresentação, chama-nos a atenção o terceiro parágrafo, no qual encontramos descritas as modalidades textuais que seriam inseridas nas colunas do suplemento: poesia, ensaio, ficção em prosa e textos críticos, não só da Literatura, mas também das Artes Plásticas e da Música, evidenciando a abrangência do projeto que, apesar de ter o nome de “Suplemento Literário”, não se

restringiria apenas à Literatura. Ainda nesse texto de apresentação, notamos uma preocupação em “imprimir a estas colunas feição predominantemente mineira.”⁹

Vejamos essa página, na íntegra:

APRESENTAÇÃO

Cumprindo mais uma etapa de seu atual programa de renovação, o «Minas Gerais» lança hoje o «Suplemento Literário», de publicação semanal e que circulará regularmente com a edição de sábado. A função precípua de «Órgão Oficial dos Poderes do Estado» em nada contraria o propósito de apresentar este jornal caráter mais amplamente informativo como os outros. Essa foi a orientação mantida durante vários decênios da história do «Minas Gerais», tradição interrompida temporariamente e que ora se procura retomar. Melhor ainda se insere na presente fase renovadora o lançamento de um suplemento dedicado à literatura e à arte em geral, providência que se compreende também no plano cultural do governo. Justo, portanto, que neste primeiro número se faça menção dos nomes do Governador Israel Pinheiro e do seu digno auxiliar, o jornalista Raul Bernardo Nelson de Senna, ex-Diretor da Imprensa Oficial que, na

sua profícua gestão, teve a esclarecida iniciativa de criar o «Suplemento Literário».

Na sua simplicidade, o título escolhido para esta nova seção do «Minas Gerais» contém o essencial de um programa consciente. Delibéramos reivindicar a importância da literatura, frequentemente negada ou discutida. Para começar, tomamos o termo na acepção mais ampla.

Nessa ordem de idéias, o «Suplemento Literário» vai inserir não só poesia, ensaio e ficção em prosa, mas também a crítica literária, a de artes plásticas, a de música. Sem negligenciarmos os aspectos universais da cultura, queremos imprimir à estas colunas feição predominantemente mineira, assim no estilo de julgar e escrever, como na escolha da matéria publicável. A fidelidade à Província nos termos que a situamos, até conjura o perigo do provincianismo.

O anseio de atingir a esquiwa perfeição configura a chamada mineiridade, na opinião de

alguns. Por que cientes e conscientes dos laços negativo e positivo de semelhante intenção, permitimo-nos a coragem de aspirar ao melhor que nos seja possível. Para tanto, a Comissão de Redação dará o máximo de si mesmo, para poder exigir igual esforço dos demais escritores da equipe responsável. O trabalho solidário há de superar fraquezas e deficiências.

Esperamos reviver significativa tradição deste jornal, que a história das letras em Minas não deixou de registrar. Alguns entre os mais influentes escritores de hoje publicaram no «Minas Gerais» as primeiras manifestações de seu talento, em poesia e prosa. Ombreamos então com autores já consagrados pela crítica e pelo público. De maneira idêntica procederemos agora, em relação a novos e a colaboradores de conceito firmado.

Valham as intenções deste programa. Assim nos seja dado cumpri-lo.

MINAS GERAIS
suplemento literário

BELO HORIZONTE — SABADO, 3 DE SETEMBRO DE 1966
ANO I N. 1 — Preço Cr\$ 150

O PAÍS DOS LATICÍNIOS
Bueno de RIVERA

O país dos líberes,
região da paz bovina!

Aqui as árvores amamentam
aves, bichos e crianças.

A nossa lua é um seio branco
chove leite sobre os campos.

Verdes vales
longos pastos
onde os trilhos
vão no cêrrego.

Mansas casas
de varandas
agucenas
e quintais.

Muro de rosas
justiça
tarde de abóio
laranjaia.

Aguardas de sol e sombra,
portelas da solidão.

Neste descampado reina a vaca
mãe do touro
mãe do ouro
mãe dos homens.

Neste descampado sofre o boi
boi de carro
boi de corte
sonso boi.

ALVARO APOCALYPSE:
do folclore ao surrealismo

Depois de pesquisar muitos temas, principalmente folclóricos, Alvaro Apocalypse — primeiro prêmio de desenho no último Salão da Prefeitura e professor de desenho no Curso de Belas Artes da UFMG — dedica-se agora a uma fase surrealista, que é mais uma consequência de seus trabalhos anteriores de que propriamente uma descoberta de hoje.

Nos seus mais recentes trabalhos, notamos um artista participante, intelectual e inventivo; um profundo conhecedor da técnica do desenho que a domina e a usa para uma melhor comunicação. Em Alvaro Apocalypse, há o gênio pela fábula do futuro que se mescla com uma leve ironia e notações de grande sutileza.



Figura 2: Página do Suplemento Literário do Minas Gerais – N°1 – Ano 01, 1966.
Fonte: <http://www.letras.ufmg.br/murilorubiao/suplit.htm>. Acesso em 04/08/2009

⁹ Excerto abstraído do texto de apresentação do Suplemento Literário do Minas Gerais, a fim de destacá-lo, já que a imagem não aceitava o grifo dentro do próprio texto.

Em 1956, Rubião torna-se chefe do escritório de propaganda e expressão comercial do Brasil em Madri e Adido junto à Embaixada do Brasil na Espanha. Volta ao Brasil em 1960 e em 1961 assume a redação do jornal Minas Gerais.

1.5 - Rubião e as obras que se desdobram

Murilo Rubião é dono de uma obra pequena, não pejorativamente, mas no sentido de ter deixado pouca coisa publicada. Em seus livros, sem contar as reescrituras e as reedições, há apenas 33 contos – 34 se considerarmos a publicação do conto “A Diáspora” que foi feita após a morte dele. Não estamos contando os contos publicados em revistas e jornais – que foram considerados por Furuzato, em sua Tese de Doutorado, de 2009, como sendo “contos esparsos” – e sim os que foram selecionados por Rubião para serem publicados em livros.

Gilles Deleuze e Felix Guattari discutem o que seria uma “literatura menor” e afirmam:

Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma determinada forma, encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois. (...) A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Antecipar, adiantar a matéria.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 43.).

É possível, então, afirmarmos que Rubião coloca diante de nós essa literatura menor, porque predispõe ruptura, incomoda a crítica e desloca o olhar para seus contos, mesmo anos depois deles terem sido publicados. Ela não é menor por ser pequena, mas por trazer “ramificações novas”. Parte daquilo que já existe e consegue implementar o novo. Ao prefaciar a obra *O Pirotécnico Zacarias*, Wernek aborda essa questão:

O discreto Murilo Rubião foi uma prova de que não precisa escrever pelos cotovelos para ser um grande escritor. Em meio século de atividade literária, ele publicou, em jornais e revistas, cerca de 50 contos, e para figurar em livro selecionou apenas os 33 que a Companhia das Letras, quinze anos após a sua morte organizaria em três volumes (...).

Embora fisicamente magra, sua obra pára em pé na estante de nossa melhor literatura. E isso, em boa medida, pelo fato de Murilo ter sido um reescrevedor obsessivo. (WERNEK, 2006. In: RUBIÃO, 2006, p. 9/10).

É importante ressaltarmos o caráter de desdobramento existente na literatura de Rubião. Estamos chamando de “desdobramento” as diversas republicações dos contos, organizados nas seguintes obras¹⁰:

- . *O Ex-Mágico* – 1947 – Editora Universal, com quinze contos;
- . *A Estrela Vermelha* – 1953 – Editora Hipocampo, trazendo apenas quatro novos contos;
- . *Os Dragões e outros Contos* – 1965 – Editora Perspectiva. Nesse livro foram reagrupados os contos dos dois livros anteriores com mais quatro inéditos;
- . *O Convidado* – 1974 – Editora Quíron, que traz nove contos inéditos;
- . *O Pirotécnico Zacarias* – 1974 – Editora Ática, trazendo a reedição de oito contos das obras anteriores;
- . *A Casa do Girassol Vermelho* – 1978 – Editora Ática, que seleciona nove contos também das edições anteriores;
- . *O Pirotécnico Zacarias e A Casa do Girassol Vermelho*, publicados em edição dupla em 1988, pela Editora Clube do Livro, com onze contos cada um;
- . *O Homem do Boné Cinzento e Outras Histórias* – 1990 – Editora Ática, também com onze contos reeditados;
- . *Contos de Murilo Rubião* (Coleção O Encanto do Conto) – 2004 – Editora Difusão Cultural do Livro;
- . *Murilo Rubião: Obra Completa* – 2010 – Editora Companhia de Bolso, trazendo a compilação dos trinta e três contos que figuraram nas obras anteriores. Se cada livro contivesse contos diferentes, a somatória seria bem maior. Só que há esse desdobramento, com vários contos em mais de um livro, muitas vezes com outro título, outro final ou com algumas mudanças mais sutis.

O fato de Murilo Rubião ter, no cenário nacional, uma literatura tão reduzida, comparando-o com outros escritores de renome no meio intelectual, fez com que sua obra fosse analisada, com raras exceções, sob o mesmo enfoque: o Fantástico. Ao pesquisar no acervo desse escritor, entendemos um pouco melhor o minucioso trabalho dele. Realizamos a pesquisa no acervo com o intuito de buscar uma proximidade maior com o universo de criação do autor, a fim de entender, além de tudo, o aspecto

¹⁰ Material pesquisado no AEM, em 05/04/2010. Série Coleção Bibliográfica, Subsérie Livros – Letra R.

metamórfico da sua escrita – que sofria modificações constantes – que se casa à metamorfose das personagens.

Ao analisar o material das pastas de arquivo da escrita de Rubião, especificamente a Pasta Azul, da Série Diversos, Arquivo Rosa – Envelopes com manuscritos do autor, percebemos que ele escrevia a partir de um esquema prévio. De cada conto era montada uma sinopse, ou uma célula da história que seria desenvolvida. Já nessas anotações, evidencia o hábito de riscar, cortar, mudar, peculiar a Rubião. Nos manuscritos do conto “Marina, a Intangível”, encontramos referências a outros títulos, quando o autor grifava e escrevia: “título provisório”, entretanto, ele manteve o título desse conto.

Também identificamos vários contos inacabados, em meio aos manuscritos, o que reforça a ideia de que ele gastava mais tempo reescrevendo do que criando novos contos. É a *barbárie* enfrentada pelo artista e tão bem representada no conto “Bárbara”: A mãe abandona o filho diminuto, o escritor abandona o conto raquítico. É o desespero do escritor diante do poema que não nasce, como em “Marina, a Intangível”. É o trabalho incansável da revisão, reestruturação, que vem em “Petúnia”, sob a forma de flores negras que precisam ser arrancadas, filhas que precisam ser constantemente desenterradas. É ainda, a inspiração que escapa dos braços do escritor-amante, como notamos em “Epidólia”. Eis, portanto, o nosso *corpus* investigativo, do qual faremos uma breve sinopse, a fim de facilitar a compreensão dos pontos defendidos e/ou analisados nesta pesquisa:

“Petúnia” Publicado no livro *O Convidado*, traz a história de Éolo, personagem masculina que, para satisfazer os desejos da mãe Mineides, casa-se com Cacilda, a quem ele chama de Petúnia. Ele descobre que a ama, no momento em que percebe que ela consegue partilhar do seu mundo, vendo coisas que, até então, apenas ele via. Eles têm três filhas: Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica que são, no desenrolar da narrativa, estranguladas pela própria mãe. Éolo assume, no enredo, a repetitiva função de retocar o retrato da mãe que se desmancha na parede, desenterrar as filhas e tornar a enterrá-las no jardim e arrancar as estranhas flores que teimam em tomar conta da casa, após ele ter matado a esposa. Petúnia é uma mulher que se metamorfoseia em planta e tem estranhos hábitos de sair à noite sem dar explicações.

“Epidólia”, também do livro *O Convidado*, evoca uma atmosfera onírica, dentro da qual a personagem masculina Manfredo se vê em desespero, em busca da amada que desapareceu dos seus braços. Os elementos descritivos, presentes na narrativa, vão

construindo o cenário de um sonho: ele está de pijama, vê um menininho perto da grade dos animais – que na verdade é ele mesmo quando criança – a cidade que nunca teve mar, de repente passa a ser litorânea, um homem que tirava moedas da barba, além de toda a descrição do ambiente que vai sobrepondo lugares, como se as imagens confluíssem. Ao final, a cidade recua no tempo e no espaço, Manfredo se vê de volta ao velho parque da também envelhecida cidade.

“Bárbara”, publicado no livro *O Pirotécnico Zacarias*, conta a história da personagem Bárbara que possuía o estranho hábito de pedir. O marido, embora resignado, atendia a todas as suas exigências e, quanto mais ela ganhava o que pedia, mais ela engordava. A personagem gera um filho miúdo e raquítico que é ignorado por ela, sendo criado pelo pai. Ao final da história, o narrador-personagem – que é o marido – descobre que todos os seus esforços para fazê-la perder o hábito de querer sempre mais fora em vão e ele decide sair em busca do seu último pedido: uma minúscula estrela.

“Marina, a Intangível”, do livro *A Casa do Girassol Vermelho*, traz a história de José Ambrósio, um rapaz que trabalha em um jornal e sofre diante da tarefa de redigir um texto para o qual não tem inspiração. Ele ouve o toque de um relógio inexistente na torre de uma igreja e vai tentando se concentrar na escrita. Tudo em vão. Ele faz uma oração para Marina, a intangível. Ele resigna diante do fato de que, escrevendo ou não o texto, jamais o publicarão. Ocupa-se da leitura da Bíblia e, de repente, chega um desconhecido que o chama pelo nome e afirma ter vindo ajudá-lo e que trazia o poema à Marina. Eles discutem sobre como publicariam esse texto e José Ambrósio descobre que, na verdade, ainda não existe texto algum e que cabe a ele escrevê-lo. Estranhamente, o homem vai exigindo coisas que deverão fazer parte do poema: flores, girassol, até então intocados. Surge uma misteriosa procissão carregando o andor de Marina, a intangível e o visitante, confuso, conclui que o poema a ela está irremediavelmente escrito.

A praxe da reescrita em Rubião será tratada nos capítulos ulteriores, nos quais discutimos a metamorfose, as representações femininas, as figuras de retórica e, por fim, a metalinguagem nos contos escolhidos, bem como a força das epígrafes bíblicas utilizadas por ele em cada conto.

Capítulo 2
MARINA, BÁRBARA, EPIDÓLIA, PETÚNIA –
MULHERES FANTÁSTICAS DE PAPEL E
PALAVRAS

2.1 – Gênero e Representações

Como ponto de partida para discutirmos gênero e representações sociais, vamos considerar o pensamento de Pierre Bourdieu. Ele nos chama a atenção para um ponto nevrálgico, quando afirma que a dominação de gênero, estando calcada na realidade, cristalizada nas trocas simbólicas, dá-se numa via de mão dupla, pois atinge tanto a mulher quanto o homem. Bourdieu afirma que:

Quando tentamos pensar a dominação masculina, corremos o risco de recorrer ou nos submeter a modos de pensamento que são, eles próprios, produtos de milênios de dominação masculina. Queiramos ou não, o analista, homem ou mulher, é parte e parcela do objeto que tenta compreender. Pois ele ou ela interiorizou, na forma de esquemas inconscientes de percepção ou apreciação, as estruturas sociais históricas da lei masculina. (BOURDIEU, 1998, p. 13).

A partir desse pensamento, é possível entender o corpo como possuidor de marcas das lutas pela dominação, pela conquista do poder, além de ser esse mesmo corpo o definidor da identidade, não só no decorrer da vida, mas desde que se nasce. Há, em cada ser humano, as inscrições do meio em que vive, advindas de todas as esferas sócio-culturais. Assim, tanto o sujeito masculino quanto o feminino se encontra impregnado de valores que foram interiorizados e, segundo Bourdieu, esses resquícios podem impedir um real entendimento acerca das relações sociais inter-gêneros.

As edificações simbólicas engendram as representações sociais e, dessa forma, várias sociedades reafirmam o binarismo masculino/feminino, legitimando-o como a única realidade possível, sob o escudo do patriarcalismo. E este se firma por meio dos papéis sociais que são pré-estabelecidos e, nesse caminho, valida a dominação. Diante desses apontamentos, é possível entender que não há um fator biológico que determina a passividade feminina e a dominação masculina, mas sim, uma construção cultural que dissemina essas dicotomias e isso “exerce uma ação psicossomática que leva à somatização da diferença sexual...” (BOURDIEU, 1998, p. 18).

O gênero se torna, então, uma constituição ideológica de uma sociedade que impõe, a cada sexo, um modelo comportamental. Alejandro Carson defende que:

Os indivíduos não nascem biologicamente predeterminados a viver um tipo de vínculo com quaisquer sistemas sociais, estrutura de privilégios, distribuição de poder ou possibilidades de desenvolvimento social, afetivo,

intelectual e psíquico. Pelo contrário, suas características biológicas são utilizadas como um instrumento ideológico para construir e justificar tais desigualdades. Deste modo, não é na sua constituição fisiológica que se encontrarão as grandes respostas para as grandes perguntas que explicam porque alguns sujeitos são “naturalmente mais aptos” do que outros. Os argumentos dessa iniquidade se encontram na ordem dos âmbitos social, cultural, ideológico e simbólico (CARSON, 1995, p. 195).

Por meio desses argumentos apresentados por Carson, identificamos a forma como as sociedades legalizam os preconceitos, estereotipam os gêneros e fazem com que isso seja aceito como “processo natural” das relações sociais.

Já que, nesta pesquisa, utilizamos a palavra “gênero” para nos referir a áreas distintas, procuramos assinalar as suas diferentes acepções. Na área da Literatura, falamos de “gênero” como uma categoria narrativa. Gramaticalmente, usamos o termo como aquilo que diferencia nomes, pronomes e demais classes de palavras, distinguindo-os entre masculino e feminino. E, por fim, trabalhamos com o sentido de “gênero” como uma construção social, que é o sentido a que nos atemos neste capítulo.

O gênero, sendo uma categoria de análise, tem sido utilizado para teorizar a questão da diferença sexual e expressar relações sociais fundamentadas em desigualdades social e culturalmente construídas, rejeitando as explicações biológicas. Assim, para Joan Scott, o gênero pressupõe a percepção do modo como são construídos padrões referenciais do que se concebe como masculino e feminino, contribuindo para desmistificá-los como categorias naturais e imutáveis. Pressupõe compreender, ainda, que as identidades de gênero são historicamente construídas e constituintes do sujeito. (SCOTT, 1990). De acordo com Guacira Lopes Louro, (...) compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias. (LOURO, 1997, p. 24).

Os sujeitos femininos dos contos de Rubião, devido às metamorfoses sofridas, adquirem, em si mesmos, essa pluralidade identitária de que nos fala Louro. Apresentam transformações físicas e/ou atitudinais e, ao se transformarem, rompem, como veremos, com alguns padrões historicamente construídos em torno da natureza feminina. São personagens que, ao se modificarem – desaparecendo, feito Epidólia; engordando, feito Bárbara; gerando flores, feito Petúnia ou sendo estátua-mulher, feito Marina – produzem sentidos contraditórios que vão de encontro às representações culturais acerca da “natureza feminina”. Para Teresa de Lauretis, o sujeito feminino é

construído através de múltiplos discursos, posições e significados, frequentemente em conflito uns com os outros e historicamente contraditórios. (LAURETIS, 1994). Ou seja, ela partilha do mesmo entendimento de Louro, citada acima, que admite a existência da contradição identitária.

Lauretis assevera que gênero é tanto uma representação quanto auto-representação, é produto de várias tecnologias sociais, epistemologias, práticas críticas, símbolos e diversos discursos – dentre eles o literário. (LAURETIS, 1994). Sendo assim, ela tangencia os dois conceitos: gênero e representação. Nesse sentido, o texto literário surge como possibilidade de reconstrução/desconstrução e reinterpretação do mundo, produzindo uma supra-realidade que se funde à realidade propriamente dita, na qual se encontram inseridos tanto os sujeitos masculinos como os femininos.

Para Scott, quando falamos de gênero, referimos ao discurso da diferença dos sexos. “O discurso é um instrumento de ordenação do mundo, e mesmo não sendo anterior à organização social, ele é inseparável desta.” (SCOTT, 1998, p.115).

O gênero, portanto, é a organização social da diferença sexual. “Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói sentido dessa realidade”. Scott destaca dois elementos constitutivos do gênero importantes para esta pesquisa: Primeiro, “os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas” e frequentemente contraditórias – a exemplo de Eva e Maria como símbolo da mulher – “mas também os mitos da luz e da escuridão, da purificação e da poluição, da inocência e da corrupção”. Segundo ela, são os conceitos normativos “que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos” e se apresentam na forma típica de uma oposição binária, esforçando-se para limitar e conter suas possibilidades metafóricas”. (SCOTT, 1990, p.14).

Para entendermos melhor a conceituação apresentada por Scott, vamos recorrer à Bíblia – “livro de cabeceira” para Rubião – na qual Eva é a representação do pecado, aquela que nasce sob o jugo da obediência e da submissão, mas que se mostra fraca e se deixa seduzir pela serpente, criatura feminina de conotação demoníaca. Em contrapartida, a Bíblia nos traz a figura de Maria – detentora de todas as qualidades que geram o “ideal” de mulher: humilde, subserviente, virgem, cordata. Maria e Eva possuem, em seus caracteres, a representação da mulher santa e da pecadora, respectivamente, reafirmando o que diz Scott.

Todavia, consideramos interessante, nessa via de análise, trazer a essas páginas outra personagem bíblica: a prostituta Maria Madalena. Ela, como pecadora, busca o perdão. É o símbolo da humildade feminina, que deseja expurgar-se dos pecados, pela via do arrependimento. Saindo do texto bíblico, encontramos dois mitos femininos que nos chamam a atenção: *Lilith* e Pandora. O mito da *Lilith*, repleto de enigmas que se contradizem entre si, representante da mulher desafiadora, é apresentada como a primeira mulher de Adão, anterior a Eva. Roberto Sicuteri em seu livro *Lilith* traz o seguinte:

O mito de *Lilith* pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se colocada lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes (...) a lenda de *Lilith*, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos pais da Igreja. (SICUTERI, 1998, p23).

Para Sicuteri, *Lilith* foi criada “assim como Adão”, entretanto Deus utilizou na constituição dela fezes e lama. Assim, ela queria a igualdade junto ao homem, sem se submeter à dominação masculina, pois, apesar de ter nascido impura, adveio das mesmas mãos Divinas que criara Adão.

Na mitologia grega, Pandora é criada como a primeira de sua espécie, sendo diferente dos demais. Ela não surge como a figuração do mal em si, entretanto se torna a via de entrada dos males no mundo. Com isso, para o imaginário do Ocidente, Pandora é a mensageira da culpa e traz nos ombros a deterioração da humanidade. Para Carlinda Fragale Pate Nuñez, Pandora é:

Denominada *plastè guyné* – mulher toda artificial e projeto maquínico que subsume os principais elementos de identificação social e imagética do feminino no mundo arcaico, a descrição ficcional da criatura contém uma constelação semiótica do feminino que perseverou no acervo iconográfico e poético da mulher, por toda a tradição pós-clássica (NUÑEZ, 2006, p. 82).

E assim, seja nas escrituras sagradas ou nas criações mitológicas, encontramos elementos capazes de delinear os símbolos femininos que evocam representações contraditórias que, pela força atribuída a elas – principalmente a Maria e a Eva – passam a ser vistas como modelos estanques do sujeito feminino.

Ao voltarmos nosso olhar para os contos de Rubião, não é possível apontar a existência de um sujeito feminino possuidor apenas dos atributos de Maria, ou detentora

dos caracteres exclusivos de Eva, de Maria Madalena ou de *Lilith* e Pandora. A dicotomia “ser do bem” e “ser do mal” ou “atitudes femininas” e “atitudes masculinas” dilui-se quando identificamos personagens que rompem com essas estruturas e incorporam em si características que as aproximam dessas mulheres simbólicas, ao mesmo tempo, conforme discutimos no decorrer deste trabalho.

Em Rubião, deparamos com um jogo ambíguo: a representação de personagens femininas – Bárbara, Petúnia, Epidólia e Marina – mulheres aparentemente normais que, no decorrer da narrativa, parecem perder esse aspecto real, quando colocadas a serviço do “jogo” de meta-criação. Isso acontece no plano da linguagem, pois é o universo ficcional que permite a criação de mulheres com tais características.

É possível observar que essas mulheres fictícias, embora possuam papéis sociais distintos: mães, esposas, amantes; têm um trabalho, uma função doméstica, atitudes que as aproximam do universo real feminino, provocam uma ruptura dentro dos contos, nos quais vemos desfeitas as dicotomias masculino/feminino. A primeira desconstrução – e talvez a mais importante – salta-nos aos olhos no que tange a maternidade, já que a gestação é um fator apontado, em grande parte das culturas, como o maior desejo feminino. Isso nos coloca diante da questão do chamado “instinto materno”. Há vários estudos acerca desse tema e encontramos em Elisabeth Badinter, no seu livro *Um amor conquistado – O mito do amor materno* a seguinte afirmação:

Ao percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo a cultura, ambições ou frustrações. (BADINTER, 1985, p. 367).

A ideia de que toda mulher nasce com o instinto para ser mãe coloca na berlinda aquelas mulheres que negam a maternidade ou que não possuem a capacidade biológica para gerar um filho. A sociedade, na qual esses valores foram incutidos, delineia um preconceito em torno dessas mulheres não-mães. Vejamos o poema de Cora Coralina que aborda claramente essa divinização da maternidade e a conseqüente acusação à mulher que se nega como mãe ou que nega ao filho os cuidados dos quais precisa:

Renovadora e reveladora do mundo
A humanidade se renova no teu ventre.
Cria teus filhos,
não os entregues à creche.
Creche é fria, impessoal.
Nunca será um lar

para teu filho.
 Ele, pequenino, precisa de ti.
 Não o desligues da tua força maternal.
 (CORALINA, 1987, p. 171).

Em Bárbara, deparamos com uma mãe que nega ao filho os cuidados de que ele precisa, nega-lhe o alimento, mesmo tendo os seios fartos em leite. Surge o egoísmo em oposição ao altruísmo tão associado às mães, como mostra o poema. Não há nela nenhuma demonstração de carinho ou de “instinto maternal”. Ao contrário disso, ela repele o filho e diz não tê-lo encomendado, ou seja, ele não foi desejado por ela.

A personagem Petúnia coloca diante de nós outra questão ainda mais complexa: o filicídio. Ela é acusada de estrangular as próprias filhas. Na linguagem forense, o filicídio é o crime em que a mãe mata o filho já um pouco maior, o que diferencia do infanticídio, que seria o assassinato do recém-nascido. Esse crime de Petúnia nos remete, mais uma vez, à literatura grega, lembrando-nos *Medéia*, tragédia de Eurípedes. Nessa tragédia, a personagem feminina afirma preferir a guerra ao parto e, para definir o seu próprio destino, opta por matar os filhos. Claudio de Souza Castro Filho, em texto publicado no Caderno Literatura e Filosofia *on line Dubito Ergo Sum*, afirma que:

Medéia é, por excelência, um modelo de afirmação feminina, já que toma as rédeas do próprio destino, não deixando a estranha lei masculina a ela imposta determinar seu futuro e suas ações. E é nesse sentido que o filicídio, crime tão terrível no plano real, assume um caráter afirmativo no plano ficcional, pois dá a dimensão de ruptura com a lei imposta à condição feminina, tradicionalmente submissa ao homem. Ao suportarem a responsabilidade jurídica a elas delegada pelo crime do filicídio, (...) possibilitam à modernidade questionamentos éticos e estéticos acerca da vigência do trágico em nossos dias, remetendo ainda à pergunta pelo lugar social da mulher em tempos modernos. (CASTRO FILHO, s/d. *Dubito Ergo Sum*).

Esses mesmos questionamentos sobre os papéis sociais femininos, suscitados por Castro Filho, por meio do filicídio de Medéia, também podem aflorar através das personagens Petúnia e Bárbara, pois derrubam o modelo de mãe bondosa preconizado por Maria, a Mãe de Jesus.

E há ainda outro aspecto que nos intriga: Petúnia mata as filhas e seu ventre passa a gerar estranhas flores negras. É como um tronco-mãe do qual brota o novo, mas não brota de forma positiva, nasce como “flor negra e viscosa”, podendo ser atribuída a um castigo pelo assassinato das filhas, frutos do mesmo ventre. Isso nos remete ao livro

bíblico de Mateus, em que é apresentada a “genealogia de Jesus Cristo”¹¹. Com inspiração nesse Evangelho, temos a canção de Domínio Público que diz:

De Jessé nasceu a Vara
 Da Vara nasceu a Flor
 Oiá meu Deus
 Da Vara nasceu a Flor
 Oiá
 E da Flor nasceu Maria
 De Maria o Salvador
 Oiá meu Deus
 De Maria o Salvador
 Oiá (DOMÍNIO PÚBLICO)¹².

Sob a mediação desses versos, podemos inferir que da “vara” boa brota o que é bom, ou seja, de Maria brota o Salvador; e da “vara” ruim só pode brotar o que é mau. É como se qualquer coisa que viesse a brotar de Petúnia já nascesse com o estigma da maldade atribuída à mãe assassina. E nem mesmo a morte – por meio do marido que a mata – consegue livrá-la dessa condenação. As estranhas flores negras continuam a germinar, impregnando a casa, escravizando o marido e provocando no leitor inúmeros questionamentos, como a história de Medéia.

Não queremos afirmar com isso que tais indagações tenham sido premeditadas pelo autor. O que nos interessa é possibilitar o entendimento de questões sociais, a partir das múltiplas leituras do texto ficcional. É notório que, muitas vezes, o engajamento do escritor frente à sociedade em que se encontra inserido, faz com que ele deixe isso aparecer na sua criação, mesmo sem a intencionalidade.

Em entrevista concedida a Lowe – já citada por nós no capítulo anterior – Rubião foi questionado sobre a “situação da mulher na sociedade brasileira”. Diante da pergunta, ele respondeu que:

Agora é que a mulher brasileira está se libertando. A mulher no Brasil, dada a tradição católica, a tradição portuguesa, sempre foi marginalizada. Era uma coisa a ser utilizada. Mas com a urbanização do país, hoje a mulher desempenha quase que 50% do papel que ela deveria exercer. Nos Estados Unidos, a competição dos sexos tornou a mulher independente do homem. Ela pode viver tranqüilamente sem obrigatoriamente de ser casada, ter filhos. Ela pode escolher a profissão, o marido, e se deve ter filhos ou não. Eu acho

¹¹ Mateus, capítulo 1, versículos de 1 a 17. Bíblia Sagrada, 1995 p. 948.

¹² Adaptada por Tavinho Moura para o disco “Canto Violeiro” de Pena Branca e Xavantino, 1988. Gravadora Continental.

que, no Brasil, essa conquista ainda está pela metade. Mas se chegará lá dentro das possibilidades de raça, das condições de país tropical, que levam às vezes a mulher a cair no exagero do sexo muito mais do que o homem. Mas a brasileira é ainda muito apegada à tradição, a vestígios da religião católica. (RUBIÃO in: LOWE, 1979).

Essa resposta nos interessa porque demonstra que o autor não se encontra alheio às questões que envolvem o sujeito feminino, tanto no Brasil como fora dele. Sendo assim, mais do que natural que ele traga, para seus enredos, mulheres que tomam para si as rédeas da própria vida.

Na sequência da entrevista, Rubião afirma que a presença da mulher nos seus contos se dá pelo fato da própria arte estar ligada ao universo feminino. Para ele, em um conto como “Bárbara”, por exemplo, a personagem poderia ser masculina, mas o próprio nome escolhido, segundo ele, por já ser um nome “gordo”, encaminhou para a construção da personagem feminina. Além disso, Rubião ressalta a questão da mulher ser a fada, a feiticeira, aquela que, mesmo não sendo uma deusa, como dentro da mitologia, subordinava os deuses, dominando-os. Percebemos, pelas opiniões expostas, que ele não estava indiferente à questão do sujeito feminino e isso pode ser percebido na forma como compõe as suas personagens femininas.

A re-significação do papel social-biológico da mulher, no nosso *corpus* investigativo – os quatro contos de Rubião – dá-se principalmente por meio da metamorfose psicofísica das mulheres. Essas personagens são seres que, no decorrer da narrativa, vão sofrendo transformações, ora físicas, ora psicológicas. Chama-nos a atenção o fato de, nessas narrativas, o processo metamórfico atingir apenas as mulheres, já que em outros contos desse mesmo autor esse aspecto atinge seres diversos, de homens a animais e plantas.

2.2 – Personagens femininas na literatura – do texto ao paratexto

É notório, ao observarmos o cenário da Literatura Mundial, o quanto as personagens femininas estão presentes, demonstrando uma grande força em suas caracterizações. Dentre elas, podemos citar: Penélope de Homero; Beatrice Portinari de Dante Alighieri; Julieta Capuleto de William Shakespeare; Dulcinea del Toboso de Miguel de Cervantes; Ema Bovary de Gustave Flaubert; Ana Karenina de Leon Tolstói;

Capitu de Machado de Assis; Clarissa Dalloway de Virginia Woolf; Úrsula Iguarán de Gabriel G. Márquez.

Sem dúvida, poderíamos fazer uma página inteira, só para destacar as mais conhecidas personagens femininas que, ao serem lidas, saltaram das páginas dos livros e passaram a habitar nossa realidade, como seres de carne e osso, servindo como ponto de referência e comparação. De certa forma, essas personagens e tantas outras serviram, e servem, em cada época histórica, como arquétipo social, tanto de fora para dentro da literatura, como de dentro da ficção para a realidade.

Ao ler romances ou contos, nos quais essas mulheres são descritas, passamos a conhecê-las e traçamos, para cada uma, um perfil imagético, de acordo com aquilo que abstraímos delas, dentro da ficção, e que pode ser transportado para a realidade. Antes, porém, transportamos para dentro do livro, os perfis femininos que conhecemos. E para que tenhamos material suficiente para visualizar a face da personagem, é necessário que haja a mão do autor que lhe dá forma, usando como matéria-prima o que colhe da sociedade em que vive.

Uma curiosa fonte para observarmos a forma como a personagem é vista pelo leitor são as capas de alguns livros que trazem, em sua maioria, uma imagem projetada por alguém que leu o romance e enxergou a personagem desta ou daquela forma. As capas são os paratextos – protocolos textuais que acompanham o texto. Para entendermos melhor essa transposição da personagem das páginas do livro para a capa, ou seja, da descrição em palavras para a representação em imagem, vamos observar algumas imagens de Capitu do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – considerado por Rubião como seu grande mestre, conforme já foi citado:

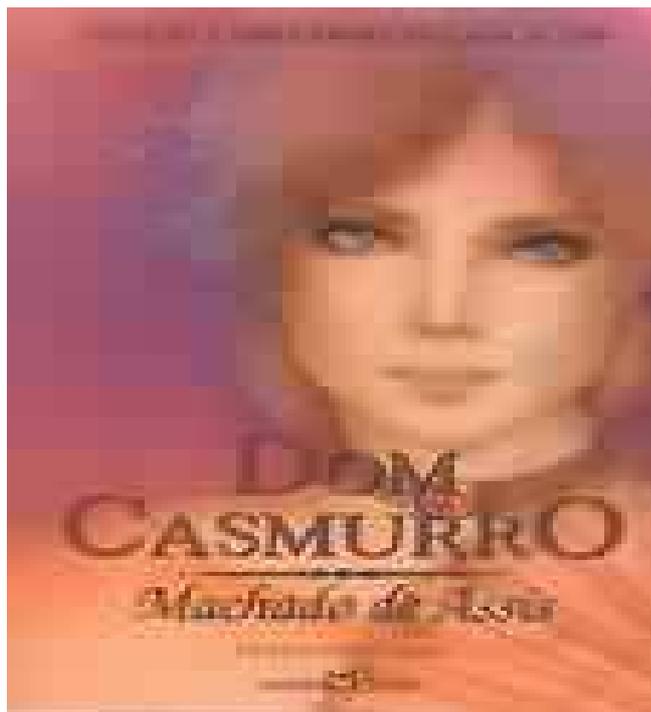


Figura 3: capa do livro Dom Camuro
 Fonte: Editora Martin Claret

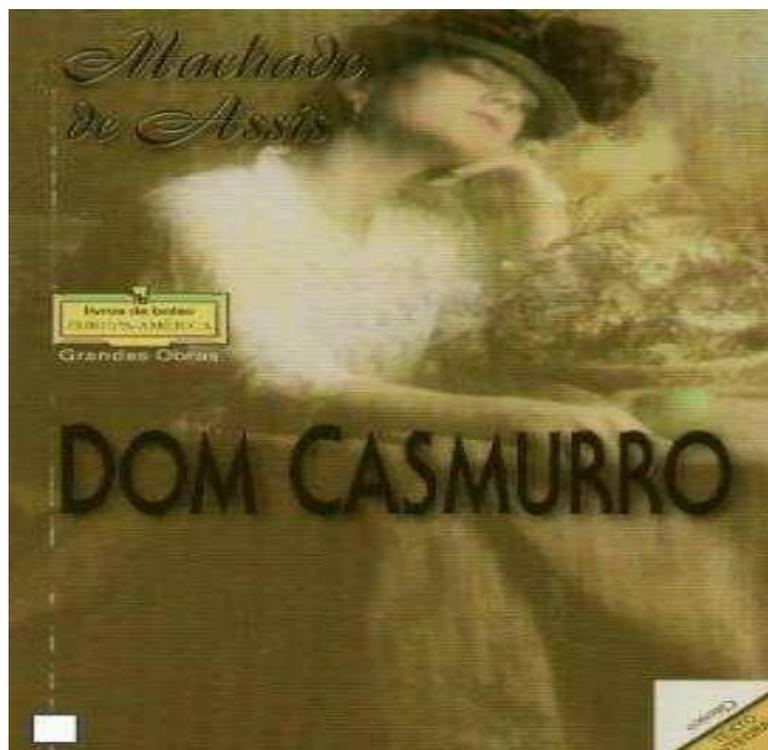


Figura 4: cartaz da peça *Capitu Memória Editada* do Grupo Delírio Cia de Teatro – Paraná – Direção: Édson Bueno
 Fonte: Acervo do grupo teatral digitalizado pela pesquisadora em 17/10/2009.

Usamos esses dois exemplos de paratextos a fim de confirmar aquilo a que nos referíamos: dentro do romance, a personagem é constituída de palavras. A sua materialização no papel, em forma de retrato, se dá a partir de conceitos pré-estabelecidos pelo leitor. Com certeza, nem todo leitor verá a Capitu machadiana personificada dessa forma. Há, inclusive, diferenças entre a forma como ela foi representada na capa do livro e no cartaz, pois foram dois leitores diferentes que a retrataram. Em ambos os casos, a imagem é encomendada a alguém que trabalha com arte gráfica ou *marketing*. Mas essas funções não os tiram da condição de leitor que deve interpretar a obra para retratá-la.

Embora a imagem física da personagem seja idealizada pelo leitor, não podemos esquecer que isso se dá por meio de um campo semântico criado pelo autor, capaz de gerar uma representação da personagem que ele cunha. Esses sentidos, somados, instituem uma verdade acerca dessa personagem. Ao colher, dentro da narrativa machadiana, adjetivos como sedutora, dissimulada, infiel, o leitor vai se acercando disso e caindo na armadilha do narrador/autor que, além de desejar criar essa figura de papel, deseja representar a forma como concebe a mulher, pela sua vivência cotidiana ou simplesmente romper com padrões pré-estabelecidos. O autor cria imagens sobre as mulheres, instituindo, no real, essa imagem. O leitor não está diante de uma personagem totalmente moldada pela mente inventiva do autor, ele tem diante de si a representação dos sentidos que são produzidos historicamente sobre o feminino.

Nos contos de Rubião, não encontramos uma descrição física muito clara das personagens. Elas vão sendo construídas a partir de pequenos detalhes que vão surgindo, na sequência narrativa. O leitor precisa montar as peças que vão sendo encontradas, tanto as pertencentes ao físico como ao psicológico, para delinear um rosto, um corpo, um ser. As capas dos livros de Rubião trazem desenhos abstratos, surreais, revelando essa ausência de traços definidores em seus personagens. São rostos que não têm contornos, ou traços de olhos e boca, às vezes esses se misturam a outros elementos como janelas, vãos, enfim, já na capa da obra é possível antever a metamorfose e a coisificação das personagens nela representadas. Sendo a capa outra forma de linguagem – a não-verbal – ela se estabelece como um novo texto, passível de leitura e de interpretação.

Tomemos como exemplo a seguinte capa de um dos livros de Rubião – lembrando de que a capa é criada por um funcionário da editora, que toma conhecimento da obra e não pelo autor:



Figura 5: capa da obra *O Pirotécnico Zacarias e outros contos*.

Fonte: Imagem: Rubião, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias e outros contos*. Companhia das Letras. 2006.

O rosto estampado na capa não é necessariamente de um ser humano, mas de uma imagem sobreposta, na qual coisa e homem se aglutinam, revelando a existência de uma personagem que não se coloca como humana, mas que se mostra metamorfoseada. Para Bastos:

Os seus personagens não têm rosto, enfeitados todos. Compõem uma galeria de deformação: autômatos, dementes, bruxas, mas também policiais e médicos, engenheiros e professores, gerentes de hotel, viajantes, funcionários de estado, de trem e de portarias, guardas, marinheiros, prostitutas e colecionadores. O texto é o lugar de onde brotam essas figuras, que são todos e ninguém. (BASTOS, 2000, p. 10).

E é assim que nossas personagens femininas ganham vida nas páginas de cada narrativa. Além de Rubião não fazer uma descrição detalhada das suas personagens, no plano físico, também nas características psicológicas ele é transgressor. Assim, vemos nascer mulheres que rompem não só com o modelo costumeiro de beleza, preconizado nas páginas da literatura tradicional, mas também que modificam os papéis definidos, no decorrer do tempo, para o sujeito feminino. Como exemplo de padrão de beleza na literatura brasileira, podemos citar *Iracema*, do Romance homônimo de José de Alencar.

A descrição minuciosa e poética da personagem delineia na mente do leitor a imagem da índia idealizada: “lábios de mel”, “cabelos negros como a asa da graúna”.

As personagens de Rubião são, como afirma Bastos, “todos e ninguém”, numa pluralidade proposital, geradora de perfis nebulosos, camuflados pela própria atmosfera fantástica, na qual brotam.

No conto “Epidólia” temos: “Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 2000, p. 40). Essa é a frase inicial do conto. Ele traz um elemento gramatical – o pronome oblíquo “a” – sem que haja um contexto anterior, para justificar a relação anafórica. O leitor começa a leitura do conto com esse “vazio” a ser preenchido. A personagem já surge no conto marcada pela ausência e não pela presença. E em todo o corpo da narrativa esse vazio descritivo se acentua. São deixadas algumas marcas sutis: uma calcinha manchada de sangue, um cheiro, um resto de calor do corpo que fora abraçado, que servem para comprovar a existência dela, mas nunca há a presença material, concreta.

Surpreendido pelo vazio, o leitor não encontra elementos capazes de servirem como construtores de um ser feminino: cor de pele, de cabelos, de olhos, altura, jeito de falar, jeito de vestir, de andar. O que se constrói na mente do leitor é um perfil fluido, sem contornos definidos, baseando-se no conhecimento que esse leitor possui a respeito de um corpo feminino. Diante dessa lacuna descritiva, no entanto, materializa-se um comportamento fugidio, uma mulher que prefere ficar num hotel – o espaço da não permanência – a ficar em uma casa, espaço da moradia fixa. Tudo o que o leitor consegue coletar sobre a personagem vem filtrado pelas informações obtidas por meio de outras personagens. Mesmo no trecho em que Manfredo localiza o pintor para quem Epidólia posava como modelo, não identificamos traços descritivos capazes de revelarem sua forma física. O pintor se lembrava do vestido que ela usara na última vez que ali estivera. O vestido é a evidência de que existia um corpo para vesti-lo, mas o corpo continua ausente. Em seu lugar, há apenas o retrato, ou seja, a representação daquilo que ela era, concretamente.

É perceptível o ambiente onírico do conto, no qual realidade e sonho se confluem. A personagem-fantasma ocupa o seu não-lugar como mulher. Ora é uma mulher pura, depois é “vaca ninfomaniaca”. Um espectro antevisto pelo protagonista, que a via como uma mulher “perfeita”. O fato dele não a encontrar suscita a dúvida: Epidólia era exatamente da forma como Manfredo a idealizara? Ou é justamente por isso que ele não

consegue localizá-la, já que ele a concebera de uma forma que não era a real? Tais questionamentos não encontram resposta ao final do conto. Toda a inquietação provocada no leitor, no início da narrativa, mantém-se ao final dela, deixando-o imerso numa dubiedade inquietante, na qual ele não consegue distinguir realidade e fantasia.

Em “Marina, a Intangível”, a personagem Marina também possui esse aspecto etéreo, impalpável. Em determinado trecho do conto, no entanto, o leitor se depara com a seguinte descrição:

(...) num andor forrado de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados, e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem-feitas. (RUBIÃO, 2006, p. 32).

Essa descrição possibilita que o leitor crie, em sua mente, uma imagem concreta de como seria essa personagem. Se for solicitado a alguém que faça um desenho para representar a personagem Marina, esse desenho será possível, pois ele possui elementos que constituem um perfil físico da mulher descrita. No entanto, cada leitor criaria um desenho diferente, pois a maneira como a personagem vem representada em palavras é, de certa forma, abstraída e transformada por quem lê, havendo assim, uma constante subjetividade na construção da imagem descrita. Retomamos essa descrição no terceiro capítulo, quando discutimos a relação intertextual das epígrafes bíblicas a que nos aludimos no primeiro capítulo.

No conto “Bárbara”, a primeira informação que o leitor tem é de que “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.” (RUBIÃO, 2006, p. 26). O verbo “engordava” permite que o leitor crie uma adjetivação: Bárbara era gorda e, se não o era, tornava-se gorda. Então, já no início do conto, a personagem ganha formas e contornos. Mais à frente, encontramos: “Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas.” (RUBIÃO, 2006, p. 26). Mesmo se tratando de informações antitéticas, o leitor vai conseguindo montar o contorno da personagem.

A personagem Bárbara vem desconstruir o padrão de beleza adotado pela literatura, em especial a literatura romântica, na qual as protagonistas eram detentoras de beleza inigualável, símbolos de perfeição. Em outros movimentos literários, até meados do século XX, o arquétipo de beleza utilizado nas narrativas vinha como reflexo

daquilo que a sociedade ditava – e dita – como belo: a mulher de formas arredondadas, rostos cheios e rosados ou, em outra vertente, a mulher magra, esguia, de tez macia e cabelos longos. As personagens femininas de Rubião surgem na contramão desses modelos, rompendo-o, paradoxalmente.

Ao criar uma personagem como Bárbara, nasce, nas entrelinhas do texto, o tema da estética feminina, ainda mais quando identificamos o problema da obesidade mórbida, aquela que atrapalha os movimentos e debilita a saúde de quem a porta. Com essa temática indireta, a narrativa instiga a discussão sobre algumas sérias questões que, social e culturalmente, são impostas às mulheres: o culto ao corpo, apregoado pelo viés da magreza excessiva, da chamada “ditadura da beleza”.

Por fim, temos o conto “Petúnia”, cuja personagem possui uma difícil definição para o leitor. Em princípio, ela é apresentada como Petúnia que, assim como o protagonista da história, Éolo, também gostava de pássaros, de flores, de cavalos-marinhos e das filhas. Depois, ela se nega como Petúnia e afirma se chamar Cacilda, nome de guerreira. Como Cacilda, ela é assim descrita pelo narrador: “Ficou a contemplar em silêncio os olhos castanhos e grandes, os lábios carnudos, os cabelos longos da desconhecida.” (RUBIÃO, 2000, p. 68). No desenrolar da narrativa, são descritas as flores negras que brotam do ventre de Petúnia, um fator que gera estranheza ao leitor, já que, para ele, não é fácil construir a imagem de uma mulher que não segue os padrões físicos aos quais ele está acostumado.

As quatro mulheres – Epidólia, Marina, Bárbara e Petúnia – mesmo como seres de papel e palavras, personagens criadas a partir do signo literário, tornam-se significativas, quando as reconhecemos como sendo representações. A literatura, sendo arte, traz no seu bojo uma ponte entre a realidade e a ficção. Ela, de certa forma, interliga o homem cotidiano ao mundo imaginário sem, no entanto, firmar um compromisso com o real. É como nos afirma Márcio Serelle, em seu texto “A ironia fantástica”: “Toda literatura, de certa forma e grau, assume essa antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal. A literatura ultrapassa a distinção do real e do imaginário, daquilo que é e não é.” (SERELLE, 2002, p. 41). Esse pensamento, de certa forma, conclui o nosso raciocínio anterior.

A *Poética* de Aristóteles gerou o entendimento de que o papel da literatura e de outras artes seria a representação daquilo que poderia vir a ser, ou seja, teria o caráter de verossimilhança. Trazendo esse olhar para as personagens femininas, dentro das

narrativas literárias tradicionais, notamos o quanto estas são representativas, geradoras de sentido do que é o feminino, em cada contexto histórico específico, ou da ideologia vigente em cada período. Entretanto, percebemos que o texto literário é, muitas vezes, capaz de antecipar, criar uma personagem dotada de atitudes, pensamentos e características ainda não existentes ou ainda, corromper o perfil costumeiro dentro de determinada sociedade, abalando o próprio conceito de realidade, antiteticamente.

As personagens femininas que nascem das páginas literárias de Rubião não seguem o padrão social que, durante muito tempo, foi absorvido e representado pela literatura. Uma é casada, como Bárbara, outra se casa no desenrolar da história, como Petúnia (Cacilda) e outras se mantêm solteiras, como Epidólia e Marina. Essa inconstância nos intriga, em princípio, pois não fica claro que tipo de caricatura feminina nós temos diante dos olhos. Percebemos que estamos diante de personagens que são o contrário do “padrão literário” que criou e cria modelos fixos para “a mulher”, como se houvesse uma identidade única do sujeito feminino.

Ao invés disso, Rubião constrói representações variadas, apontando para uma discussão posterior que é das identidades múltiplas, que não são permanentes, que se transformam. São textos que geram a ruptura com as características até então atribuídas às mulheres, social e literariamente: submissas, dóceis, mães zelosas, esposas primorosas, donas de constantes cuidados com a beleza, a casa e os afazeres de esposa. Essas personagens rasuram esse estereótipo feminino e as figuras que vemos emergir de cada conto são quase grotescas.

Bakhtin, em seu texto “O autor e a personagem na atividade estética”, ressalta que a personagem é o resultado do trabalho estético do autor-criador, que tem acesso ao que é inacessível à própria figura dramática, por meio do princípio chamado por Bakhtin de *exotopia* – visão global que o autor tem da personagem. Para ele,

O autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas – que com ele participam do acontecimento ético aberto e singular de sua existência – apreende-se em um contexto axiológico inteiramente distinto. (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Na teoria bakhtiniana, ele diferencia o autor-pessoa, componente da vida, do autor-criador, componente da obra. O autor-pessoa é aquele que escreve e o autor-criador é aquele que constitui o objeto estético. Sendo assim, não é a pessoa do escritor que dá acabamento às personagens criadas por ele. Esse acabamento, segundo Bakhtin,

vem de fora, conforme afirmamos anteriormente, sobre o leitor dar acabamento à personagem, de acordo com a visão de mundo que ele possui e do que ele espera dessa personagem.

2.3 - As personagens femininas e a escrita de Rubião

No nosso primeiro capítulo, discutimos os posicionamentos de Barthes e Benjamin, em relação ao escritor diante da obra por ele escrita e, conseqüentemente, diante das personagens. Tais posicionamentos ora convergem, ora divergem da teoria de Bakhtin, mas, mesmo assim, tornam-se complementares e não excludentes. Na visão de Barthes:

O autor nunca é nada além daquele que escreve, tal como ‘eu’ não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 2004, p. 51).

Não é nosso propósito aqui discutir a teoria da “morte do autor” defendida por Barthes. Mas nos interessa, particularmente, a discussão da importância do leitor como sujeito da enunciação. Em se tratando de Rubião, esses papéis se fundem: ele é o escritor, mas se posiciona como leitor e crítico de seus textos, encaminhando-os para novas roupagens. É claro que quando se lê o texto de outrem, a interferência não se efetiva no plano da escrita, mas apenas no campo da interpretação. Rubião, como detentor da autoria dos contos, ultrapassa essa fronteira como leitor e garimpa, nos próprios textos, aquilo que o seu lado escritor deixou escapar. Conforme ele mesmo afirma, é nesse momento que ele filtra aquilo que a emoção do calor da escrita deixou poluído ou interdito.

Nesse ofício, encontramos Rubião diante de uma situação peculiar: ele, escritor, posicionando-se, diante dos seus contos, como leitor, encontrando-se com suas personagens. É nessa relação que percebemos um espelhamento: personagens metamórficas que habitam as páginas de uma literatura também metamórfica, escrita, lida e reescrita por um sujeito-pessoa que se coloca como o autor-pessoa e o autor-criador bakhtiniano, concomitantemente. No jogo do refletir-se e se ver refletido, as personagens aqui analisadas se tornam reflexo da criação literária e do escritor, sendo esse o principal papel dessas personagens “de papel”, dentro dos contos de Rubião.

No conto “Bárbara”, o narrador afirma, categórico, a respeito da sua relação com Bárbara: “Houve tempo – sim, houve – em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse.” (RUBIÃO, 1999, p. 34). Percebemos, nessa atitude, uma grande semelhança com o escritor Murilo Rubião que confessa, em entrevista, ter abandonado vários textos inacabados, rasgando-os.

Na feitura de um conto, ou de qualquer outro texto literário, muitos escritores dizem encontrar, dentro do texto escrito, uma célula para a criação de outro. O conto “Bárbara” apresenta a personagem tendo um filho: “O médico me tranqüilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho.” (RUBIÃO, 1999, p. 34). No entanto, apesar da enorme barriga, o filho nasce raquítico e feio e é repellido pela mãe. Torna-se possível relacionar esse “filho” a uma provável célula criativa percebida pelo escritor no interior do conto que escrevia. Porém, a grandiosidade da história primeira acabou por apagar a outra ideia, tornando-a diminuta e desprezível. Ou seja, a “história-mãe” rejeita o “filho” que teima em nascer, mesmo sem que ela o desejasse: “Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado.” (RUBIÃO, 1999, p. 35).

Na pesquisa que realizamos no Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG, percebemos quantas dessas células para novos contos ficaram inacabadas. São vários os registros, manuscritos, nos quais encontramos embriões de novas histórias que nunca foram desenvolvidos, pois o autor morreu sem que voltasse a eles. Atribuímos isso a sua enorme preocupação com a reescrita. Ao se debruçar sobre o conto já concluído, os outros “pequenos filhos” iam ficando abandonados, espelhando a atitude de Bárbara que rejeita o pequeno filho. Partindo disso, consideramos, então, que Bárbara é a própria escrita que, durante o processo de criação, vai exigindo cada vez mais do autor e vai “engordando” o livro, que ganha páginas e páginas. É ela também a *barbárie* do mundo moderno, que massifica o homem e “coisifica” a arte.

Outro fator importante nesse conto são os pedidos de Bárbara e o que eles podem representar, dentro da criação literária. Ela pedia: frutas sem sabor, ninhos de passarinho. A primeira vista, parecem-nos pedidos sem qualquer significado. Porém, quando paramos para pensar no processo de criação literária moderna, lembramos que tudo passa a ser matéria de criação. Coisas aparentemente insignificantes podem se tornar objetos para poemas, contos e crônicas. Em seu livro *Matéria da Poesia*, Manoel de Barros postula:

Todas as coisas cujos valores podem ser
Disputados no cuspe a distância
Servem para poesia

O homem que possui um pente
E uma árvore
Serve para poesia

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
Nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
Servem para poesia (...) (BARROS, 1999, p. 19).

Sendo assim, ninhos de passarinhos e frutas sem sabor também servem para a criação literária. Mas, à medida que Rubião ia escrevendo, ele mesmo criava novas exigências. Vemos, então, os pequenos pedidos de Bárbara se tornarem pedidos absurdos: o oceano, o baobá, ou um navio. É curiosa a passagem do conto a qual nos revela que Bárbara se contentou com a garrafa que continha água do mar, mas não teve a mesma atitude diante do galho do baobá. Com a garrafa, ela demonstrava contentamento:

Sofregadamente, tomou-me o vidro das mãos e ficou a olhar, maravilhada, o líquido que ele continha. Não mais o largou. Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-a contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes, engordava. (RUBIÃO, 2006, p. 28).

Ao receber o galho do baobá, ela agiu com hostilidade:

Abriu os olhos sorridente, adivinhando o motivo por que fora acordada:

– Onde está?

– Aqui. – E lhe exibiu a mão, que trazia oculta nas costas.

– Idiota! – gritou, cuspidando no meu rosto. – Não lhe pedi um galho. – E virou-se para o canto, sem me dar tempo de explicar que o baobá era demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura. (RUBIÃO, 2006, p. 29).

A estranheza do fato, entretanto, transportado para o processo de criação, pode ser ponderada como lógica. Primeiro, a grandeza do oceano era alheia a Bárbara. Não havendo uma imagem da magnitude oceânica na mente, pois ela não conhecia o mar, ela se conteve diante da garrafa. O baobá era visto por ela através da janela. Impossível negar a ela o seu tamanho.

Da mesma forma, na tessitura de um conto, certas exigências da escrita são cabíveis, aceitam supressão – como é o caso de Rubião que suprimia finais de contos já acabados e os modificava – já outras não. Algumas dessas exigências são pertencentes ao contexto da própria escrita e negar isso seria negar o caráter de literatura. Por

exemplo, Rubião, ao optar pelo conto, não pode negar toda a teoria que norteia a criação desse gênero literário. Esse fica sendo o seu baobá. Mesmo com toda a inovação, ele não consegue suprimir nenhum desses “galhos” na sua ficção.

O navio é um pedido que provoca a completa reclusão da personagem. Assim que o vê montado, Bárbara se muda para ele e lá se enclausura. No início da carreira literária, Rubião ficou recluso, não foi reconhecido no meio literário, tendo demorado mais de quarenta (40) anos para ter o devido reconhecimento. Além disso, consideramos também o fato dele ter mantido alguns manuscritos enclausurados em gavetas, sem nunca chegar a publicá-los. Dessa forma, a reclusão de Bárbara, no navio, reflete a condição tanto do escritor como da sua escritura.

Ao final do conto, o narrador arremata: “Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.” (RUBIÃO, 2006, p. 32), ou seja, o escritor permanece escravo da sua criação, não tendo como escapar das suas menores exigências. Essa conclusão vem envolta em uma aura de pessimismo e de fatalidade, mas é exatamente essa a forma como Rubião concebe a existência humana e isso, inevitavelmente, perpassa a sua criação literária.

O marido de Bárbara se submete à *barbárie* representada pela esposa, pronto a satisfazer-lhe os desejos. O professor Dr. Eduíno José Orione, em texto publicado na Revista Fronteiraz, Vol. 3– Setembro/2009, apresenta o narrador-personagem do conto “Bárbara” como representante do amor cortês medieval. Segundo ele, a voz masculina é o detentor do discurso amoroso, discurso este que traz uma mulher inacessível – seja por dedicar mais atenção àquilo que recebe do amado, seja por se tornar tão imensa, incapaz de ser ao menos abraçada – o que impossibilita a realização do amor. Para esse autor, o que é discurso na poesia medieval, nesse conto se torna ação. E, ao final, esbarramo-nos numa representação das impossibilidades: é impossível realizar o amor, é impossível satisfazer os desejos de Bárbara e é também impossível preencher as lacunas deixadas pela própria linguagem.

Entretanto, partindo das considerações apresentadas por Orione, percebemos que a aproximação do conto com o amor cortês medieval só é possível em relação à personagem masculina, já que Bárbara em nada lembra a donzela medieval. Enquanto o masculino se fragiliza e se curva diante das exigências da amada, esta se fecha em torno das necessidades particulares. Curioso também observar que não há a idealização da mulher por parte do homem, dentro desse conto, como havia na poética medieval.

O final do conto “Bárbara” nos coloca frente a um questionamento intrigante: por que Bárbara escolheu a minúscula estrela e não a lua? Mais uma vez, relacionamos a personagem ao escritor Rubião que suscitou diversos questionamentos acerca da sua opção pelo Fantástico, gênero pouco difundido no Brasil, conforme já discutimos. Ao invés de optar por um campo literário maior e de aceitação costumeira – seja pela crítica ou pelos leitores – Rubião escolheu a minúscula estrela: os contos fantásticos e, não satisfeito apenas com isso, procurou dar nova roupagem a esse fantástico, modernizando-o.

Em “Marina, a Intangível” também identificamos o espelhamento da escrita. O personagem-narrador é um escritor que sente determinada impotência diante da página em branco:

Movia-me, desinquiado, na cadeira, olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de plena inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar. (RUBIÃO, 2006, p. 26).

No decorrer da narrativa, toda essa angústia da ausência de inspiração vai sendo revelada por palavras como: esterilidade, desespero, escrevera a esmo, dificuldade, entre outras. O narrador é um jornalista que precisa cumprir a tarefa de escrever uma matéria que nunca é publicada. Ele revela: “de novo abri a Bíblia. Agora menos intranquilo”. (RUBIÃO, 2006, p. 27).

No nosso primeiro capítulo, apresentamos Rubião como redator do Suplemento Literário do Minas Gerais e, também, como leitor da Bíblia, de onde retirou todas as epígrafes utilizadas em seus contos – com exceção de uma, retirada de um livro de Machado de Assis. São dois pontos que tangenciam com a ocupação e hábito da personagem José Ambrósio, que pode ser visto como o duplo do autor. Encontramos em Borges, em *O livro dos Seres Imaginários*, uma interessante passagem acerca do duplo:

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos, o conceito do duplo é comum a muitas nações. (...) o duplo é nosso anverso, nosso contrário, aquele que nos complementa, aquele que não somos nem seremos. (BORGES, 2007, p. 85/86).

A superfície do conto reflete a face e o ofício do escritor-narrador-personagem. A página em branco que se encontra diante de José Ambrósio é a mesma que vai sendo preenchida pela escrita do conto, em concomitância. Romão Inácio da Silva Jr., em sua dissertação de Mestrado, *Murilo Rubião: enlaces eróticos, fantásticos e absurdos*, ao

analisar esse mesmo conto, afirma: “Metalingüisticamente, da construção da imagem, propriamente, à construção do processo criativo, pela busca do engendramento do texto que requer composição, impressão, grafismos, linotipos, o autor parece propor uma composição de ‘frames’.” (SILVA JR. 2006, p. 41).

Surge uma circularidade criativa – o autor jornalista compõe o conto, criando a personagem jornalista José Ambrósio que, dentro do conto, precisa redigir as notícias e compor o poema a sua musa Marina – e o ofício de ambos é árduo e, muitas vezes, pouco entendido, ou sequer publicado. O desfecho do conto finaliza a angústia tanto do escritor quanto da personagem: “Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.” (RUBIÃO, 2006, p. 33). Composto estava o poema, escrito estava o conto.

Mais uma vez, o homem se curva diante da sua musa, a ponto de se sentir escravo da sua criação poética, através da dificuldade de gerar um poema – observamos que a capacidade de gerar, biologicamente, pertence às mulheres e não aos homens. Nesse conto, José Ambrósio precisa gerar o poema à Marina. De acordo com Audemaro Taranto Goulart, a personagem masculina não acredita que os versos a Marina não estejam escritos. “Os últimos cantos não só existiam, mas também se apresentavam na própria presença de Marina, que desfila ante o olhar atônito de José Ambrósio...” (GOULART, 1995, p. 73). Segundo ele, o criador se sente pequeno diante da sua criatura e, mais uma vez, assim como em Bárbara, encontramos a intangibilidade feminina. E essa característica é reforçada, quando nos deparamos com Marina sendo carregada em um andor. Ou seja, ela surge colocada em um plano divinizado, muito acima do alcance das mãos humanas. A arte se torna maior que o artista e, feito o cavaleiro medieval que precisa escrever a sua canção à mulher intocada e intocável, José Ambrósio se desespera. Todavia, percebe naquela mulher que é carregada em procissão, traços mundanos e maculadores da sua imagem: vestes sujas, rasgadas e maquiagem exagerada. A imagem se torna, em princípio, um duplo, no qual confluem Eva e Maria, ora a representação terrena, ora a celestial.

Nesse conto, o sujeito masculino é o protagonista, mas a força da tessitura reside na personagem feminina. Essa personagem, além de trazer a marca dos arquétipos de Eva e Maria, lembra-nos ainda a prostituta Maria Madalena, rodeada por uma multidão que não a venera, mas sim a condena. O protagonista não a olha como santa, mas como profana, cujas coxas à mostra atraem o seu olhar e o seduzem. E, somando esses três

perfis femininos, o resultado é a configuração de *Lilith*, o que comprova nosso apontamento anterior, sobre o fato das personagens analisadas serem uma mistura, não sendo permanentemente a mesma.

A personagem Epidólia traz em si uma nítida representação da inspiração considerada necessária no ato da escrita. Uma inspiração que, às vezes, não vem ou foge antes de ter sido captada pelas páginas. Algo que vem como uma fantasia, um devaneio, um sonho. Barthes considera fantasia tudo que é elaborado pelo escritor, de forma abstrata, antes de concretizar o ato da escrita. A fantasia – Epidólia – tornar-se-ia a responsável pelo desejo de criar. O conto registra os ecos do grito de um autor que vê sua inspiração esvanecer. “– E-PI-DÓ-LIA! – No grito ia todo o desespero a substituir a perplexidade dos primeiros momentos.” (RUBIÃO, 2000, p. 41). O desespero é o mesmo daquele percebido por José Ambrósio, mas, dessa vez, a personagem é Manfredo e ele sai em busca de Epidólia.

Na sua peregrinação, Manfredo vai tentando seguir um rastro deixado pela amada. É possível percebermos que um escritor também traça os caminhos que deseja seguir, quais rastros e influências deseja incorporar na sua criação. Rubião *per-seg*ue fontes inspiradoras: a Bíblia, a Mitologia, mestres da literatura escolhidos por ele, como por exemplo, Miguel de Cervantes, Machado de Assis e os italianos Luige Pirandello e Massimo Bontempelli. (RUBIÃO, 2008. In: RICCIARDI, Giovanni. p. 297). Manfredo persegue Epidólia. Assim como a personagem vai encontrando marcas de sua amada por onde passa, Rubião vai evidenciando em seus contos, rastros daquilo que leu e absorveu para si.

Manfredo demonstra uma grande inquietação quando, ao pedir informação, vê a imagem da sua amada sendo depreciada e se revolta:

– Aquela vaca ninfomaníaca? E arranja um trouxa para gostar dela! Dá vontade de rir.
 Manfredo descontrolou-se, aguentara demais a grosseria do velho:
 – Seu devasso. Avarento, decrépito! E cuspiu na cara do marinheiro.
 Em resposta recebeu um soco na testa com uma violência dificilmente esperada dos punhos de um homem idoso.
 Derrubado no chão, em meio a pedaços da cadeira espatifada na queda, ainda ouviu:
 – Não devia ajudar cornos e imbecis, mas procure na casa da frente o pintor. Foi o último amante dela. (RUBIÃO, 2000, p. 46).

Rubião, ao publicar o seu primeiro livro, ouviu muitas críticas depreciativas, daqueles que não conseguiram entender a sua literatura. Demorou décadas até ser

reconhecido como escritor de notoriedade. Metaforicamente, esse foi o soco que ele teve que suportar, diante da incompreensão daquilo que ele escrevia. Espatifava-se a sua frente o símbolo de reconhecimento para um escritor: uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, embora ele não a tivesse almejado. Na contramão disso tudo, vários escritores latinos se mantinham como “amantes” do mesmo gênero escolhido por ele: o Fantástico. Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges. Era impossível negar que sua “amada” não pertencia somente a ele. Era possuída por outros na cópula da escrita.

Além disso, em se tratando das relações sociais inter-gêneros, geralmente, é o homem quem abandona a esposa, seja por questões de trabalho ou de aventuras amorosas. Aqui, Epidólia se torna névoa, a mulher-fantasma, a musa fluida e efêmera. Na incansável busca por ela, o personagem vai assistindo à degeneração da imagem que idealizara dela. De repente, ele a vê como tendo amantes, como dona de um comportamento furtivo e suspeito, como não sendo nada daquilo que ele construía sobre ela, em seus anseios de homem. E, nessa constatação, pela descrição de como ele se sente, evidenciam-se os preconceitos sociais que giram em torno da mulher que tem mais de um homem, que não tem moradia fixa e que se comporta de maneira escusa.

Por fim, temos, no conto “Petúnia”, um pai que se ocupa do ofício de cuidar das filhas, papel social tradicionalmente atribuído às mulheres. Aqui, há um homem que, ao tomar para si os afazeres femininos, corrompe a própria masculinidade. E a mulher, embora receba o nome de flor, não se comporta dentro dos arquétipos femininos da sociedade. Ela sai sem dizer aonde vai, estrangula as próprias filhas, proíbe o marido de visitar o túmulo delas e deixa ao homem o papel de se preocupar com a casa, com o jardim e com ela própria.

Petúnia é a personagem feminina que vai gerar a clausura da personagem masculina. É plausível apontar algumas evidências de que Éolo, preso dentro da própria casa, reflete o escritor encarcerado às tradições literárias. Nesse conto, deparamo-nos com a seguinte passagem: “Finalmente compreendeu a razão: a maquilagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides.” (RUBIÃO, 1999, p. 182). Esse episódio nos traz à memória o romance *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, publicado pela primeira vez em 1890, no qual o autor elucida temas como a arte, a

vaidade e as manipulações do ser humano. No enredo, o retrato do jovem *Dorian* vai se decompondo, enquanto o próprio rapaz se mantém jovem.

Aos nos trazer uma personagem – Éolo – na mecânica ação de retocar o retrato da mãe que se decompõe na parede, Rubião parece nos advertir que, apesar de toda a inovação trazida em seus contos, ele, como escritor, traz as marcas da tradição e, mais ainda, como artista, não consegue se desvencilhar das exigências da sociedade.

Passamos, então, a pensar a literatura desse escritor mineiro como detentora de um propósito maior, não apenas preocupada em relatar o sobrenatural, mas comprometida com as mazelas do homem em meio à emergente modernização. Também há um espelhamento no gesto de Éolo, incansavelmente retocando o quadro da mãe e desenterrando as filhas no jardim e o hábito de reescrita de Rubião, constantemente retocando a sua escrita, em busca da perfeição. Assim como no conto, o escritor também se vê dentro de um ciclo de releitura e reescrita contínuo sem, no entanto, libertar-se da sensação de que não está fazendo algo novo.

Além disso, é possível relacionar o episódio do retrato que se decompõe à desconstrução da imagem de mãe que normalmente vem associada à bondade, beleza, subserviência e oblação. Nesse conto, esse “retrato” de mãe se desfaz, assim como aparece desfeito pelas personagens Bárbara e Petúnia e na re-significação da imagem de mãe santificada, representada pela personagem Marina.

Outro fator instigante nesse conto é o próprio título: “Petúnia” – flor híbrida e comestível, originária da América do Sul, especificamente do Brasil e da Argentina.



Figura 6: Canteiro de Petúnias –
Fonte: <http://www.floranativa.com.ar/rosa.htm> - acesso 19/05/10.

Alguns estudiosos apontaram-na como planta utilizada por índios e xamãs no preparo de um chá místico, capaz de provocar sensação de voo e “viagem astral”.

Entretanto, isso não foi comprovado em testes laboratoriais. (*Revista Brasileira de Botânica*, 1994, p.19).

Sendo a petúnia uma planta originária da Argentina, imediatamente, lembramos dos escritores aqui já citados: Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, entre outros, legítimos representantes argentinos do gênero fantástico, gênero este adotado por Rubião, no Brasil. Mais uma vez, a personagem de papel toma para si o papel de representar a matéria literária. Rubião, recuperando a antropofagia sugerida pelo Modernismo, devora essa flor comestível, a própria Petúnia: as influências desses escritores. Porém, ele não devora tudo, nem faz apenas mera imitação. Filia-se ao gênero, mas é inovador na forma de desenvolvê-lo.

No seu ofício criador, ele não ignora as inúmeras flores negras que vão brotando em sua mente – como as que brotavam no ventre de Petúnia – e que precisam ser controladas. Seriam essas flores negras as influências consideradas negativas? Ou seriam elas as vozes que o escritor não desejava deixar falar em seus contos? O certo é que ele, na sua incansável tarefa diante do ato de criar, arranca de suas páginas tudo aquilo que considerou uma erva daninha e como Éolo:

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue. (RUBIÃO, 2000, p. 72).

E conforme nos atesta Pirandello, as personagens são a projeção daquele que escreve, os eus que pululam o interior de um ser que é apenas indivíduo. As personagens são representações de uma possibilidade na esfera real. Para ele, a arte e a vida são distintas e, por isso mesmo, são complementares. Ao falar da natureza das personagens, ele sintetiza: “Cada uma delas, sem querer e sem saber (...) expressa, com paixão viva e tormento profundo, todas as aflições que por muitos anos formaram o sofrimento do meu espírito” (PIRANDELLO, 1978, p. 330-31).

Chegamos, pois, àquilo que, de fato, podemos inferir acerca das personagens femininas de Rubião, após conhecê-las mais detalhadamente. A elas não cabe apenas o papel de representação do feminino, representam também as aflições do escritor-pessoa, fruto da *urbe* que, ora o individualiza, ora o relativiza. E, o que mais nos interessa nesta pesquisa: são personagens femininas que representam o fazer literário desse artífice das palavras e, concomitantemente, o sujeito feminino em contantes transformações.

Para discutirmos essas questões, primeiro procuramos compreender o conceito de metamorfose e a utilização desse recurso de criação ficcional, na literatura, em geral, para depois chegarmos às narrativas por nós analisadas.

2.4 – **Metamorfose: modificações físicas, psicológicas e metafóricas**

O dicionário Aurélio de Língua Portuguesa traz a seguinte definição de metamorfose: s.f. Mudança de uma forma em outra. / Biologia. Transformação importante do corpo e do modo de vida, no curso do desenvolvimento de certos animais, como os batráquios etc. / Fig. Mudança completa no estado ou no caráter de uma pessoa. (FERREIRA, 2004, p. 1321). O poeta latino Ovídio, em sua obra *Metamorfoses*, descreve a criação do mundo de acordo com a Mitologia. Depois de Ovídio, também Homero na *Ilíada* e na *Odisséia* descreve certas mutações divinas e transfigurações pela feitiçaria.

Isso nos interessa porque, além de revelar a utilização desse conceito já na antiguidade clássica, chama-nos a atenção o fato de Rubião confessar a influência da mitologia greco-latina, na sua criação literária. Várias evidências são percebidas em seus contos. Em “Epidólia”, por exemplo, o próprio nome da personagem – também Epidólia – traz em si a mistura dos nomes retirados das páginas da Mitologia: *Epimeteu* e *Pandora* – do grego *Πανδώρα*, "a que tudo dá", "a que possui tudo" – cujo mito já foi citado por nós, nesta pesquisa. Notemos que, ao invés de deixar *Epidora*, Rubião transforma em *Epidólia*, sendo que em grego *dolia* significa astuto (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1976, p. 899).

O protagonista desse conto, Manfredo, encontra um informante acerca do paradeiro de Epidólia – ele é Arquimedes – no conto, apenas o vigia do parque, na história grega, um grande pensador. Manfredo é um nome de origem teutônica, apontado como “aquele que deseja a paz”. E paz é exatamente o que esse personagem não consegue ter no desenrolar da história. Ele se inquieta diante do desaparecimento da amada. De certa forma, podemos apontar a procura dele pela mulher como o desejo de se restaurar a paz que ele tanto deseja.

Também no conto “Petúnia” há fortes evidências mitológicas, no nome das personagens, tanto feminina quanto masculina: Éolo, guardião dos ventos, pai de seis filhos e seis filhas. Mineides que, no conto, pelas suas atitudes, pode ser vista como a

Megeira, uma das três deusas vingadoras, sendo ela a vingadora dos céus, inclusive chamada assim pela nora, na seguinte passagem do conto: “Foi ela, a megeira. – A voz era inexpressiva, sumida. O dedo apontava o retrato da velha a se desmanchar na tela.” (RUBIÃO, 2000, p. 70). Ou ainda, pode ser relacionada à Euménidis que, na Mitologia, encontra-se ligada à fertilidade, às funções morais e sociais, como o casamento que Mineides tanto queria para o filho. Outro nome mitológico utilizado no conto é Proteu, apontado por Junito de Souza Brandão como um deus marinho, cujo dom recebido foi ter conhecimento do passado, presente e futuro e que possuía uma grande capacidade de se metamorfosear, para escapar daqueles a quem ele não queria atender. (BRANDÃO, 1991, s/p).

Esses exemplos servem para reforçar a ideia de que Rubião realmente “bebeu” da fonte mitológica no processo de criação da sua literatura. Além disso, a compreensão dos nomes próprios dados às personagens – tanto as femininas quanto as masculinas – nos abre um novo leque de análise da narrativa. Barthes aponta o nome próprio como sendo um sinal importante a ser explorado:

Como sinal, o nome próprio presta-se a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um ‘meio’ (no sentido biológico do vocábulo), onde devemos mergulhar, banhando-nos indefinidamente em todos os devaneios nele contidos, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que devemos abrir como se fosse uma flor. (...) Constitui, portanto, de certa forma, uma monstruosidade semântica, pois, sendo dotado de todos os caracteres do nome comum, pode no entanto existir e funcionar independentemente de todas as regras projetivas. É este o preço – o resgate – a ser pago pelo fenômeno de ‘hipersemaniticidade’ nele sediado e que evidentemente estabelece um elo muito estreito entre ele e a palavra poética. (BARTHES, 1993, p. 59).

Evidentemente, a carga semântica trazida a uma personagem de nome Bárbara é muito grande e já resume em si toda a monstruosidade que a envolve, dentro da narrativa. Não é um nome aleatoriamente escolhido. Ele nasce da necessidade de significação e caracterização da própria personagem. Há também a utilização de nomes bíblicos como José e Maria, membros da Sagrada Família, que discutiremos um pouco mais à frente, ao falarmos do conto “Marina, a Intangível”.

Na Mitologia, a metamorfose está ligada à vontade própria ou a castigos, punições e prêmios garantidos pelos deuses aos seres que não possuíam muitos poderes. Como exemplo disso, podemos citar a punição de Medusa, castigada pela ofensa à deusa

Minerva, transformando-se em mulher com cabelos de serpente. Para Ruth Silviano Brandão,

Nos mitos gregos, as metamorfoses acontecem, muitas vezes, como estratégia de fuga, para aqueles que sofriam perseguições e acabavam por assumir formas animais, vegetais e minerais, dizem os dicionários de mitos. Os deuses sempre estavam envolvidos com metamorfoses ocorridas neles próprios ou nos homens, por motivos variados, como a compaixão ou a cólera. (BRANDÃO, 2007. p. 37).

Saindo da Mitologia, vamos encontrar a metamorfose também no universo abordado pela literatura do “Maravilhoso”. Os Contos de Fadas trazem seres metamorfoseantes, voluntária ou involuntariamente. Temos príncipes que são transformados em sapos, em dragões, havendo, comumente, um ser maléfico, uma bruxa, dotada de poderes para provocar essas transformações. Há, porém, um ser benéfico, dotado dos mesmos poderes, que são as fadas, que intervêm para que o bem prepondere.

Percebemos, no entanto, que a metamorfose no conto maravilhoso se realiza apenas no plano físico. Entretanto, quando essa mudança ocorre sem ação de forças externas, de magia ou poderes divinos, como acontece na *Metamorfose* de Kafka, estamos diante do gênero do Absurdo, não mais do Maravilhoso.

Como nesta pesquisa trabalhamos com o gênero Fantástico, é importante destacar que Todorov afirma que o tema da metamorfose é bastante utilizado nesse gênero literário: “As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida”. (TODOROV, 2007, p. 123).

Identificamos essa contravenção nas personagens femininas analisadas. São mulheres cuja matéria não define um corpo preciso. É uma materialidade que dilui no abstrato e se mistura com a espiritualidade. Epidólia é só vazio, não há corpo; Marina é um corpo-imagem; Petúnia é o corpo-planta; Bárbara é o corpo-monstro. Não há o corpo-pessoa, são perfis sombrios, rabiscos de palavras fluidas, vácuos de uma ansiedade que são a representação dos espaços em branco do papel, onde o escritor delineaia novos discursos, novos contornos, novas personagens.

Após essas considerações, é possível pensar numa relação quase matemática, em que se produz um efeito de dízima periódica: o espaço em branco gerado pela personagem que deixa um novo espaço em branco para se gerar uma nova personagem,

encaminhando o processo criativo à possibilidade de ser infinito. E, enquanto se metamorfoseiam as personagens, a escrita também se faz metamórfica.

Em estudos sobre a literatura de Lygia Fagundes Telles, Vera Maria Tietzman da Silva faz uma importante análise sobre a metamorfose e a forma como esse tema evoluiu durante os séculos. De acordo com ela, esse assunto tornou-se recorrente na literatura, saindo da metamorfose física até chegar à metamorfose metafórica.

Nos seus apontamentos, Silva enfatiza que, no Romantismo, a metamorfose não é explícita, aparece no não-dito, nas atitudes e caracterizações das personagens. Já no Naturalismo, ela ressalta que aparece o homem animalizado, pelo uso da zoomorfização, valorizando o instinto animal do homem. Nesse período, a metamorfose surge fora do plano físico, como esfera representativa das relações sociais. Chegando à modernidade, Silva coloca a metamorfose diante de uma dúvida: ou ela garante uma melhoria ou uma completa degradação do ser que se transforma. (SILVA, 1985).

Se pensarmos no estereótipo feminino difundido pela modernidade – a mulher magra e longilínea – encontraremos na personagem Bárbara uma metamorfose que gera a sua completa deterioração, já que ela engorda até a monstruosidade. Também na personagem Cacilda/Petúnia, podemos considerar essa degradação, já que ela acaba sendo morta devido às flores negras que nascem, insistentemente, em seu ventre. Isso é degradante porque o ventre da mulher está ligado à fertilidade, à perpetuação da espécie. Se, de repente, esse ventre começa a gerar algo que não é esperado, ele transgredir e agride. É o ventre demoníaco e, como tal, precisa ser extirpado.

Nesse caso, vai muito além da intenção de “abortar” o que o ventre gera, é necessário impedir que ele tenha a chance de gerar de novo, como a condenação imposta a *Lilith*: nunca ser capaz de gerar. Em Epidólia, o processo metamórfico se dá no plano da completa diluição da forma física. Se continuarmos considerando a esfera social, estaremos diante de mais uma degradação, porque o corpo é diferenciação entre o masculino e o feminino. O mesmo vemos em Marina, que aparece como uma imagem santificada. Apesar dessa divinização, a imagem é apenas uma estátua, sem vida, sem ação. Assim, o corpo fica, mas perde a essência, perde a alma.

Se o feminino perde seu corpo, perde-se sua referência. Ao perder a alma, esvazia-se o corpo, consome-se o que preenche esse corpo. No entanto, como identificamos em Rubião a desconstrução das representações associadas ao feminino, preconizado socialmente, em cada época, permitimo-nos divisar, nessas personagens,

degradações intencionais, que nascem por meio da palavra e, como tal, tornam-se representações das diversas mulheres que passam a habitar a sociedade contemporânea: mulheres que escolhem se querem ou não gerar uma nova vida em seu ventre, mulheres que decidem se querem ter o corpo como imagem de perfeição e adoração, que escolhem se querem cuidar da casa ou sair para o mercado de trabalho, se querem ser de um homem só ou simplesmente viver aventuras amorosas.

No Brasil, além da metamorfose trabalhada na literatura produzida dentro das “escolas literárias” apontadas anteriormente, esse recurso criativo aparece ricamente representado no folclore, povoado de lendas que nos trazem a mula-sem-cabeça, o lobisomem, entre outros. Esse universo folclórico foi bastante explorado na literatura nacional, contudo, o universo escolhido por Rubião é o urbano moderno, e não o regional, rural, no qual há uma enorme efervescência das lendas e mitos. A escolha do espaço urbano traz algumas implicações: os problemas próprios desse espaço como a violência, a exclusão, a burocracia e diversos outros conflitos sociais.

Ao delimitar esse espaço para a criação da sua literatura, Rubião traz à tona o ser humano em conflito consigo mesmo e com o outro. Um ser que, diante dos problemas existenciais, tem a metamorfose como fuga, tanto do outro como de si mesmo. A metamorfose vem como representação de um pessimismo diante do mundo modernizado, que gera, paulatinamente, a degradação do ser humano, conforme tentamos apontar em cada conto.

É, portanto, pertinente afirmar que esse espaço escolhido é o responsável pela perda da individualidade e, ao mesmo tempo, pela desumanização. O homem se entrega à máquina e se torna parte da engrenagem que movimenta os grandes centros urbanos. Adilson Soares da Silva Júnior pontua que “há uma fragmentação do indivíduo, isto é, ele assume várias identidades, de várias formas, em diversas situações. Um mesmo indivíduo adquire identidades múltiplas...” (SILVA JR., 2007, p. 15). É esse sujeito multifacetado, cidadão, que surge nas narrativas insólitas de Rubião; um sujeito que, embora fictício, torna-se representativo do sujeito real, insatisfeito com sua condição diante da modernidade. Ainda no estudo de Silva Jr. encontramos:

As personagens de algumas narrativas de Murilo Rubião sofrem essa desumanização – perda da condição humana e perda da essência do personagem, que, acima de tudo é permeada e ambientada num contexto insólito – ou pelo seu caráter físico –acontecendo uma metamorfose – ou

pelo seu caráter ordinário e lógico – acontecendo uma banalização. (SILVA JR., 2007, p. 15).

Nos contos de Rubião analisados neste trabalho, conseguimos encontrar exemplos dessa perda da condição humana, perdas estas já ilustradas antes como, por exemplo, em “Petúnia”, onde há uma mulher-planta, cujas filhas também o são. Embora esse conto não apresente uma personagem totalmente metamorfoseada em vegetal, há nela elementos que conotam essa transformação: “Em uma das ocasiões em que se preparava para levantar-se, descuidou-se um pouco, suspendendo demasiadamente o lençol que cobria a companheira: no ventre dela nascera uma flor negra e viscosa. Recém-desabrochada.” (RUBIÃO, 2000, p. 71).

A metamorfose vivida pela personagem homônima do conto “Bárbara” serve também como metáfora ao consumismo valorizado pela sociedade moderna/capitalista, gerando uma vulgarização do ser humano. Isso pode ser percebido na seguinte passagem do conto: “_ Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo.” (RUBIÃO, 2006, p. 30). Aqui, a mãe valoriza a mercadoria, em detrimento do próprio filho.

A presença da metamorfose se torna o elemento primordial do fantástico moderno, ocorrendo de forma diferente da metamorfose tradicional, em que há a evidente transformação de um humano em um animal, como acontece com a personagem de Kafka. Na atmosfera do fantástico moderno, essa mudança se dá por um processo não identificado, que gera uma espécie de vazio, de lacuna entre esse novo ser e a condição humana, sendo a personagem uma construção verbal, como nos salienta Candido: “Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade.” (CANDIDO, 1972, p. 78).

Assim sendo, torna-se necessário compreender os recursos linguísticos adotados pelo autor como matéria-prima que dará “vida” a suas personagens. Para isso, analisamos, no capítulo III, os principais recursos abraçados por Rubião, como: a metalinguagem, o intertexto e algumas figuras de retórica, principalmente a metáfora e a hipérbole.

Capítulo 3

A RELAÇÃO “CRIADOR – CRIATURA”

3.1 - No princípio, a palavra

“Ver. Ouvir. Observar essas palavras que há milênios fabricam o mundo, suas formas. Falar com elas. Habitar a cidade fantasma. A fala, fábrica da fábrica.” (GLENADEL, 2008, p. 7).

A poética de Murilo Rubião, incrustada nas páginas da literatura fantástica brasileira, mesmo sendo prosaica, vem carregada de características que são mais comuns na escrita em verso. A primeira dessas características reside na escolha minuciosa das palavras e no cuidado do autor em elaborar e reelaborar a linguagem. Esse exaustivo trabalho de criação traz para dentro de uma narrativa moderna uma singularidade dos poetas parnasianos: lapidar, aprimorar, exercer o ofício de ourives que precisa dar ao ouro o brilho que lhe agrega valor.

A diferença, no entanto, salta aos olhos do leitor. Enquanto para os poetas do parnaso o importante era conseguir que o verso ficasse perfeito, esvaziando-se em si mesmo, em termos de significação, em Rubião dá-se o oposto. O aprimoramento no processo criativo lateja para fora das páginas do conto e se torna representação do próprio mundo modernizado. É um mundo exigente que, mesmo sendo caótico, cobra a perfeição. Não há espaço para o *latu*, para o denso, o tempo acelerado exige ações sinópticas e práticas, o homem na multidão é um homem só, no enfrentamento dos seus medos e dos seus problemas. O autor Rubião faz parte desse ambiente, trabalha no meio burocrático, vê a si mesmo refletido nos vidros fechados da individualidade urbana.

Pela escolha minuciosa que Rubião faz da linguagem, vemos o nascimento de personagens que só se concretizam por meio dessa mesma linguagem. A palavra embrionária, fecundada no papel, no ato da escrita, gera e traz à vida seres femininos que são, pela força discursiva, a representação da própria palavra.

Com essa verificação, chegamos ao aspecto da narrativa de Rubião que analisamos: a metalinguagem. Sendo suas personagens identificadas como “síntese de palavras”, às quais nos referimos como “seres de papel”, deparamo-nos com a matéria-prima do escritor: a **palavra**, substantivo feminino, mutável, capaz de adquirir inúmeros significados de acordo com o contexto em que é empregada.

A criação literária possui uma liberdade não encontrada na realidade humana. Ela, mergulhada no universo ficcional, compromete-se apenas com a verossimilhança, mas não com a verdade dos fatos. Com essa liberdade criativa, o autor pode – e muitas vezes

o faz – utilizar a criação literária como espaço para refletir sobre a própria literatura, sobre o próprio fazer literário. É uma forma que o escritor contemporâneo encontra, tanto para compreender como para ilustrar o absurdo da realidade, rompendo com a forma tradicional da narrativa, utilizando a elaboração da linguagem como forma de questionar e repensar o ofício de escritor.

Para entendermos a metalinguagem, em seu sentido mais amplo, trazemos as acepções encontradas no dicionário Aurélio: Metalinguagem [De met(a)- + linguagem] S.f. 1 Semiol. A linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação: todo discurso acerca de uma língua, como as definições dos dicionários, as regras gramaticais, etc.(FERREIRA, 2004, p. 1320). Entretanto, no campo da pesquisa literária, é comum o uso dos termos: metalíngua, metadiscurso, metacomunicação, dependendo do tipo de abordagem feita pela teoria adotada.

Os primeiros trabalhos que explanaram o termo metalinguagem fizeram-no a partir da perspectiva da Língua como código. Thaís Nicoleti de Camargo afirma que “Metalinguagem é a propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma, é a forma de expressão dos dicionários e das gramáticas. O significado do termo, entretanto, ampliou-se e hoje o encontramos associado aos vários tipos de linguagem.” (CAMARGO, 2000. s/p).

Nessa ampliação do significado, a literatura se torna o espaço para refletir sobre o próprio fazer literário. De acordo com Samira Chalhub, “A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código.” (CHALHUB,1999, p. 47).

Enxergamos, na criação literária de Murilo Rubião, essa constante luta, na qual evidencia uma diluição entre real e ficção, autor e obra, autor e personagens – conforme discutimos anteriormente. Os contos vêm carregados de elementos linguísticos que delineiam discursos e geram perfis representativos de múltiplas relações sociais.

Bakhtin, em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, levanta a questão sobre a interatividade discursiva, aquilo que vai muito além da simples troca de informações. Ele defende a ideia de que a linguagem é o resultado das profundas relações sociais e que todo discurso vem impregnado daquilo que o sujeito adquiriu na sua vida familiar e do seu contexto sócio-cultural. Para ele,

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo

ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2004, p. 123).

Consideramos importante a compreensão desse pensamento de Bakhtin para que possamos entender a construção discursiva nas narrativas de Rubião, procurando identificar, em suas histórias, as múltiplas vozes incorporadas por ele, inclusive a voz dele mesmo, como escritor, que se desnuda por meio da meta-criação.

Também é cogente considerarmos que, sendo Rubião um escritor que se debruçou sobre a própria escrita, ao suprimir palavras, trocar nomes, modificar finais, podem ser “camufladas” as vozes discursivas que se entremeara na tessitura do conto. Esse trabalho de reescrita pode, propositalmente, apagar o rastro investigativo que o leitor-pesquisador almejaria seguir. Sobre esse hábito, ele mesmo afirma:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar. (RUBIÃO, 1992, p. 5).

Voltando o nosso olhar para esse hábito de reescrita, encontramos alguns pontos de tangência entre esse ofício e o uso recorrente da metamorfose – discutida por nós no capítulo anterior. Assim como as personagens dos seus contos são inconstantes, modificam-se tanto no físico como no psicológico, também a sua escrita se metamorfoseia, sofre transformações em sua estrutura, em seu corpo narrativo. Davi Arrigucci Jr. ratifica:

O ato de modificar ou transformar os contos se casa, por exemplo, à mudança contínua de faces e nomes de determinados personagens, como é o caso de Teleco, Godofredo e suas mulheres, Alfredo, Petúnia e outros mais. Faces e nomes escorregadios, que se colam ora aqui ora ali, carregados por um mesmo fluxo. E logo também se casa à transformação propriamente dita dos seres, que viram e desviram animais e plantas, numa instabilidade do ser, o que implica a questão mais profunda da identidade não fixada. (ARRIGUCCI Jr., 2006, p. 151).

Há, portanto, uma confluência entre a metamorfose e a metalinguagem, quando enxergamos nas personagens metamórficas a representação da própria escritura. E, retomando as considerações de Bakhtin, dessa forma, o escritor também se coloca nos

seus textos, como homem pertencente a uma época histórica e, conseqüentemente, a um contexto linguístico. “O homem em sua especificidade sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, ele cria texto (ainda que potencial). Quando o homem é estudado fora do texto e independentemente deste, já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia, de fisiologia humana etc.)” (BAKHTIN, 2003, p. 312).

Julia Kristeva amplia a teoria de Bakhtin, criando o conceito de intertextualidade. Esse conceito, conquanto não seja prioridade na nossa pesquisa, faz-se útil para entendermos as relações intertextuais aqui já evidenciadas – entre os contos e a mitologia grega, por exemplo – e a utilização das epígrafes bíblicas.

Para Kristeva, um texto absorve outros, como um mosaico, fenômeno que os formalistas russos consideram como sendo de caráter criativo, mudando o antigo conceito de originalidade. (KRISTEVA, 1984).

Dessa forma, ponderamos que o caráter criativo das narrativas de Rubião não se perde diante dos diálogos intertextuais, sejam eles evidentes ou sutis, implícitos ou explícitos. Ao invés desses diálogos empobrecerem a criação desse autor, há uma re-significação de temáticas e de representações, o que muito enriquece a literatura nacional. É o que tentamos desvendar em cada um dos contos selecionados para essa pesquisa.

3.2 – “Marina, a Intangível”: a palavra se fez mulher e habitou no cerne do conto

*Ser mulher, vir à luz trazendo a alma
talhada
para os gozos da vida, a liberdade e o
amor,
tentar da glória a etérea e altívola
escalada,
na eterna aspiração de um sonho
superior...(MACHADO, 1991).*

A escrita de Murilo Rubião é polissêmica e polifônica. Mesmo com toda a concisão e praticidade almejada por ele, há uma plurissignificação discursiva em cada enredo, no qual há uma confluência de vozes e de acepções. Vamos recordar aqui o

“Princípio do *iceberg*” que citamos no primeiro capítulo desta pesquisa. Nesse princípio, Hemingway sugere que apenas uma pequena parte do conto se mostra claramente para o leitor. O restante fica “submerso”. É nessa parte submersa que encontramos a polissemia e a polifonia discursiva em Rubião. E para entender essas entrelinhas, tentamos emergir pelo menos parte desse *iceberg*, em cada um dos contos. Começaremos pelo conto “Marina, a Intangível” que, como os demais, vem introduzido pela epígrafe bíblica. Marina é a palavra-mulher antevista nessa epígrafe, extraída do livro Cântico dos Cânticos.

Quem é esta que vai
caminhando como
a aurora quando se levanta,
formosa como a lua,
escolhida como o sol,
como um exército bem ordenado? (Cânticos dos Cânticos, VI, 10. In: RUBIÃO, 2006, p. 25).

O questionamento levantado, nesse trecho bíblico, coloca-nos diante de uma encruzilhada interpretativa. Em uma via, encontramos um questionamento acerca da mulher. O pronome “quem” é próprio para pessoa e não para coisas. Além disso, o pronome demonstrativo “esta” e os adjetivos “formosa” e “escolhida” estão todos no feminino. Entretanto, em outra via, torna-se possível o entendimento da personificação da palavra a ser usada no conto que virá, e a exaltação dessa palavra que surge como a aurora, que tem força e ordenação de um exército em batalha. O fato de o trecho ter sido retirado do Cânticos dos Cânticos, livro bíblico carregado de lirismo e metáforas, permite-nos entendê-lo como sendo a glorificação da palavra, pela mediação do recurso da prosopopeia.

Na Igreja Católica, esses versos sagrados passaram a ser atribuídos à figura de Maria. Embora eles pertençam ao Antigo Testamento e Maria seja do Novo Testamento, os versos foram facilmente adaptados para a celebração a Nossa Senhora, principalmente na Congregação chamada de “Legião de Maria”, cujo hino diz:

Quem é essa que surge formosa/ como o sol fulgurante na serra/ como aurora de luz radiosa/qual exército em linha de guerra?/ É Maria a mãe legionária/ É Maria a rainha do céu/ que nos faz ser a luz missionária/ para o mundo levar até Deus...(Manual católico da Legião de Maria, 1987, p. 16).

É evidente a apropriação dos versos do livro Cânticos dos Cânticos na letra do hino. É como se a Igreja Católica tivesse atribuído aos versos um caráter profético que, já no Antigo Testamento, exaltassem a futura mãe do filho de Deus.

Ironicamente, Rubião, declaradamente agnóstico, apropria-se do texto sagrado, despindo-o de toda a força discursiva religiosa. Há uma evidente dessacralização da linguagem, já que o conto desconstrói a figura da “Virgem”, pela configuração como ela vem descrita. Mantém-se o andor, a procissão e o fato dela vir carregada, como se faz com as imagens nos festejos católicos. Porém, as vestes e a maquiagem destoam da imagem arquetípica do Catolicismo, uma imagem de face pálida, vestes cândidas e olhar condolente. Marina vem como uma mistura entre Maria e Eva – conforme apontamos no capítulo anterior – mas também traz muito da *Lilith*. Assim, vemos o celeste, o terreno e o infernal fundidos em uma só criatura.

Isso corrobora a ideia de que Rubião não adotou exclusivamente o gênero Fantástico, mas assimilou elementos do Estranho, do Realismo Mágico e do Maravilhoso. Da mesma forma que Marina traz esse hibridismo em sua constituição, a literatura dele também se faz híbrida.

De acordo com o livro do *Gênesis*, o mundo foi feito por mediação da palavra, ou seja, do “*logos*”. Antes dos filósofos, essa palavra foi traduzida do grego como sendo “verbo” ou “palavra”. Na concepção *filosófica* passou a ser entendida como “razão”. No texto bíblico de João encontramos:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez. A vida estava nele e a vida era a luz dos homens. (Jo 1.1-4).

Rubião utiliza o discurso bíblico – polifônico em si mesmo – e, assim como a Bíblia afirma que “o Verbo se fez carne e habitou entre os homens”, a palavra de Rubião se faz mulher e habita a narrativa. Ele, como criador, personifica-a e dá a essa palavra o poder de re-significar. E, ao mesmo tempo, ele não se ausenta, coloca-se ao lado da palavra-criatura como sendo a palavra-criadora, conforme observamos no transcurso da narrativa.

O narrador-personagem desse conto, já nas primeiras linhas, coloca-se como ledor da Bíblia, assim como Rubião o é. “Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina.”

(RUBIÃO, 2006, p. 25). Há, nessas palavras, algo de profético. Ele espera a vinda de Marina. Esse narrador-personagem é escritor. Trabalha no espaço da escrita. Porém, é um espaço formal, não espontâneo. Sendo o espaço em que ele se encontra a redação de um jornal, o processo de espontaneidade acaba sendo engolido pelas exigências da profissão. Ele é José. José Ambrósio. Na Bíblia, José é marido de Maria. Porém a esposa é intocada, “intangível”, imaculada. Gera um filho de cuja concepção José não participa, mas que, humildemente, assume como pai. No conto, o narrador afirma que Marina se chamava “Maria da Conceição”, mas que mudara de nome ao fugir com o namorado. É outro ponto em comum com a história bíblica, pois Maria também foge com José, por causa das perseguições de Herodes. O que identificamos é uma paródia do texto bíblico que aparece “maquiado” e representativo de uma outra concepção: a do texto literário. O outro nome do narrador é Ambrósio. Nome de origem grega, que significa “imortal”, é o nome de um respeitável santo católico – Santo Ambrósio Autperto – que, segundo estudos realizados pelo Papa Bento XVI, fez importante pesquisa acerca do Apocalipse e deu uma grande ênfase, em outros de seus escritos, à figura de Maria. Mesmo não sendo possível afirmar que Rubião tivesse conhecimento disso, não podemos deixar de considerar o fato do narrador-personagem ter a missão de escrever o poema à “Marina, a Intangível”, assim como o referido santo o fizera à Maria.

Outro elemento no conto que gera a proximidade entre Marina e Maria é a revelação do narrador de que balbuciara uma prece a ela. A prece é feita a quem se dá o caráter de santidade. Ao mesmo tempo, a prece é composta de palavras, é discurso. Esse narrador se encontra, em seu ofício, às voltas com a palavra, seja ela oral, escrita ou simplesmente ausente, como quando olha a folha em branco. Para os católicos, a saudação do anjo a Maria tornou-se a principal prece a ela dirigida, a “Ave, Maria”.

Quando, anteriormente, nessa investigação, apresentamos uma breve biografia de Rubião, citamos quanto tempo ele levou para ter os seus contos publicados. Nesse conto, o narrador constata: “Tentei ainda persuadir-me de que, escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo. O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas, nem deixava determinadas as tarefas que eu deveria cumprir.” (RUBIÃO, 2006, p. 26). Um texto é escrito com o intuito de que será lido e, para isso, precisa ser editado. Como há, no narrador, a certeza de que o texto não seria publicado,

esvazia-se nele a razão para escrevê-lo. E, mais uma vez, enxergamos nele o próprio Rubião.

Durante a luta travada pelo narrador diante daquilo que precisa escrever e não consegue, recebe uma visita inesperada de um desconhecido que o chama pelo nome. O mesmo fato se dá, na Bíblia, com Maria, que recebe a inesperada visita do anjo Gabriel que a saúda “Ave, Maria”. Em ambas as histórias, o visitante se comporta como anunciador de algo importante, de uma “boa nova”. Maria se coloca como serva diante do anjo; José Ambrózio se ajoelha diante do estranho visitante. É preciso confiar na única coisa que há para se crer nas duas situações: na palavra. Estranhamente, o visitante afirma a José Ambrózio que o poema a Marina não necessita de máquina para ser impresso e o anjo afirma a Maria que ela não precisa conhecer um homem para gerar o Filho de Deus. Assim, a palavra dá origem aos dois: ao filho e ao poema. O visitante, no conto, afirma: “– Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado.” (RUBIÃO, 2006, p. 31). Também na história de Maria há a constatação de que ela fora “concebida sem pecado”, mostrando-nos o quanto as duas histórias se encontram imbricadas.

Nesse ponto do enredo, José Ambrózio vê a chegada de Marina em procissão. É a concretização daquilo que profetizara no início, aquilo que estava por acontecer. No entanto, Marina vem submersa em uma atmosfera onírica, semelhante a um delírio: os instrumentos soprados não emitem sons, as bocas abertas não cantam, os muros vão surgindo sobrepostos e precisam ser transpostos. A imagem de Marina no andor coberto de seda atrai o olhar – ora para os olhos, ora para as pernas à mostra entre os panos rasgados do vestido. Ela vem “escortada” por padre e mulheres grávidas. Esse aspecto também nos chama a atenção. Misturam-se dois elementos: padres que, pela exigência da Igreja Católica, fazem o “voto de castidade”, ou seja, que não terão relações carnais com nenhuma mulher; e as mulheres que, estando grávidas, evidenciam o contato carnal com o sexo oposto.

Ao fim de tudo, Ambrózio se vê sozinho, frente a um amontoado de papéis. O muro volta a ser único. E, recobrando a consciência, ele constata que o poema já está escrito. O delírio anterior representa o escritor diante do turbilhão de ideias e palavras que nascem na mente, no primeiro momento da escrita. Depois, o escritor sai desse “transe” e analisa racionalmente aquilo que nasceu durante o “delírio”. É o momento em que, segundo Rubião, começa o sofrimento: Cortar os excessos, destacar o que é

realmente bom e, num extremo, rasgar o que foi escrito, por julgar impublicável. Rubião confessa ter rasgado um amontoado de poemas manuscritos porque descobriu que não eram bons. É como se ele tivesse feito a mesma constatação de José Ambrózio, enxergando os versos como apenas “sons estúpidos”.

Após essa análise, reafirmamos que o conto “Marina, a Intangível” é uma paródia, não de um único texto bíblico, mas de trechos extraídos de várias partes do Livro Sagrado que formam um mosaico discursivo-profano. Na Bíblia, Maria é a representação da mulher santificada, pura. No conto, Marina é a representação da mulher mundana, de pernas à mostra, numa evidente postura de sensualidade e sedução. Sua face maquiada a carvão contrapõe-se à imagem de candura que a Igreja Católica dá a Maria. Dessa forma, desconstrói-se o paradigma religioso da mulher-santa e cria-se um novo “perfil” da mulher do mundo contemporâneo. Vemos, em Marina, o fim da dualidade entre santa e pecadora, típica da literatura e das construções de gênero.

O que detectamos em Rubião, portanto, como mudanças próprias do mundo contemporâneo, são conquistas que se desdobram ao longo do tempo, por meio dos espaços que a mulher foi – e vai – delineando na História e plantando, paulatinamente, nas lutas cotidianas.

3.3- “Epidólia”: a mulher se fez inspiração e escapou da pena do escritor

*Ser mulher, desejar outra alma pura e
alada
para poder, com ela, o infinito transpor,
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um
Senhor...(MACHADO, 1991).*

No segundo capítulo deste nosso trabalho, apresentando uma breve análise sobre os nomes das personagens do conto “Epidólia”, a fim de confirmar a afirmação que fizera Murilo Rubião como sendo um leitor e seguidor da mitologia greco-latina. Todavia, agora, vamos utilizar essa filiação em um novo enfoque. Como estamos relacionando as personagens femininas à palavra escrita, tomaremos a escolha do nome

da personagem como sendo a escolha da própria Língua. Nosso idioma tem raízes greco-latinas. Um grande número de palavras que formam a Língua Portuguesa possui radicais, prefixos ou sufixos gregos e/ou latinos. Assim, Rubião nomeia a sua personagem-palavra com um nome que a remete às suas origens idiomáticas.

Esse conto começa dentro de uma atmosfera que prenuncia o trágico. A epígrafe escolhida dessa vez é do Apocalipse: “E vi um céu novo e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é.” (Apocalipse, XXI, 1, Bíblia Sagrada, 1995). Etienne Charpentier, em um estudo sobre o Apocalipse, aponta-o como sendo uma literatura de resistência, que surgiu no período helenista e se estruturou no período romano e, curiosamente, não se limita ao Antigo Testamento da Bíblia, aparecendo também no Novo Testamento. Ser visto como “literatura de resistência” já produz a primeira ponte dialógica com Rubião que adentra por um caminho literário menos canônico. Além disso, anuncia o novo: novo céu, nova terra, nova literatura.

O narrador do conto “Epidólia”, num foco narrativo de terceira pessoa, anuncia uma ausência. Não a ausência do primeiro céu e da primeira terra que se foram, como no trecho apocalíptico, mas a ausência da mulher amada. A mesma atmosfera de sonho que notamos no conto de Marina, também é identificável aqui. Manfredo consegue se mover rapidamente pelo parque, fato que, em outra circunstância, causar-lhe-ia estranheza. De repente, ele percebe que está de pijama – acontecimento corriqueiro em sonhos, em que aparecemos em público com roupa de dormir, seminus ou descalços. Manfredo, no entanto, em momento algum na narrativa, reconhece estar em um sonho. Entretanto, a forma como vão sendo narrados os fatos e descritos os ambientes, evidenciam-se essas semelhanças com o espaço e o tempo sonhados.

Charles Baudelaire cria o termo *Flâneur* numa tentativa de designar o homem que se coloca nesse “limbo” entre a realidade e o sonho. Baudelaire afirma sobre o *Flâneur*:

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água é dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (...) O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados numa tela. (BAUDELAIRE, 1995, p.857).

As personagens do conto em questão, tanto o homem quanto a mulher, colocam-se nesse espaço “fora de casa”, envolvendo-se numa atmosfera fugidia e num espaço que é da multidão, como delineia Baudelaire: um parque, um hotel, um táxi, um porto. São, em sua maioria, lugares de passagem, nunca de permanência. E, por trás do olhar do narrador, detectamos o olhar de Rubião, aquele que fez do mundo a sua família, mantendo-se solteiro e se voltou para a sociedade encantada da fantasia literária.

Assistimos estarecidos à busca desesperada de Manfredo por Epidólia, sua amada. Ele vai tentando seguir as pistas que lhe são passadas, mas só encontra vagos vestígios de que ela ali estivera. Todos os recantos da cidade – que estranhamente se torna litorânea – são vasculhados por ele. Conversa com o marinheiro Pavão, em princípio apontado como amante de Epidólia, mas que era, na verdade, o pai da moça.

Há, nas entrelinhas desse trecho, uma possível alusão a um incesto, pois o pai é apontado como ordinário e depravado e se refere à própria filha como “ninfomaníaca”. Embora haja a possibilidade de relacionar esse fato a um caso de incesto, preferimos dar ao fato uma outra análise, considerando-o como representação da própria antropofagia literária. O autor que “possui” o texto de outrem e, concomitantemente, devora-o, junto com o próprio texto.

Manfredo, em sua busca, encontra um pintor. Estranhamente, percebemos que esse pintor, apesar de jovem, apresenta uma voz envelhecida e se mostra, ao final da conversa, com o rosto enrugado. É possível enxergarmos nele a representação do artista que, mesmo sendo jovem e possuidor de ideias inovadoras, vive impregnado com as influências do passado. E não é só o jovem pintor que envelhece. De volta ao parque, depois de desistir da interminável busca, “Manfredo pisava uma cidade envelhecida.” (RUBIÃO, 2000, p. 48).

São inúmeras as antíteses que identificamos nessa narrativa: o novo e o velho, o público e o privado, o real e o irreal, o interior e o litoral, a virgindade e a depravação, a beleza e a feiura. São antíteses que se aglutinam numa única representação: a palavra como matéria-prima da escrita. Uma palavra, que pode ser nova ou velha, pode designar algo real ou surreal, pode ser bela ou de baixo calão, pode gerar proximidade ou distância. Essa palavra que, nas mãos do artista – o escritor – é capaz de deslocar o mar para o interior, derramar o sangue onde não houve o corte e criar uma mulher que não possui corpo, apenas essência. E é essa mesma palavra que pode, de repente, escapar da

pena do escritor, antes de ter sido escrita, deixando diante dele apenas a página em branco.

Epidólia deixa esse vazio. Escapa das mãos do amado. Deixa-o estupefato diante da lacuna. Assim, muito mais do que ser “palavra”, Epidólia se torna a própria essência do Fantástico. E vai um pouco além disso também. Serve como representação do próprio mundo que não se permite ser compreendido, que escapa às explicações e entendimentos e se ancora na ambiguidade da existência humana.

O espaço da narrativa também é ambíguo. Interiorano, torna-se litoral com o crescimento das cidades. Identificamos uma modernidade que chega, avança para o interior e se mistura ao antigo, às ruas empoeiradas e becos sujos, aos casarios e pensões. Rubião, de certa forma, encontra-se engolido por essa modernidade que avança. E, mesmo ele estando entre as montanhas de Minas, vê que os valores e hábitos das cidades litorâneas vão avançando como *tsunamis*, vencendo essas barreiras geográficas e culturais e delineando uma nova cidade, um novo povo, uma nova vida. Fundem-se os valores, fundem-se as cidades, acabam-se as distâncias. Entretanto, acentua-se o vazio do homem que vê o controle da sua vida escapar-lhe das mãos.

3.4 – “Bárbara” – a mulher se fez cobiça e converteu-se em mercadoria

*Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos
ideais...(MACHADO, 1991).*

Conforme procedemos nos contos anteriores, também nesse partimos da epígrafe bíblica. O conto “Bárbara” vem introduzido por: “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembléia dos gigantes.” (Provérbios, XXI,16). O discurso bíblico toma a palavra “homem” no sentido de “ser humano” e não de “sexo masculino”. Porém, ao ler o conto de Rubião, notamos que, ao introduzir essa narrativa, mistura-se o sentido amplo e o restrito. Enxergamos esse homem como sendo a humanidade em si, mas também como um homem específico.

O mundo capitalista fixa a sua “doutrina” de consumo. O ser humano, frente a essa *barbárie*, que exige e apregoa o consumismo, torna-se acuado, sem saída, sem ter

como se extraviar. Na direção contrária do que é prometido no trecho bíblico, o homem que se extravia da doutrina capitalista, acaba por não ter morada alguma, torna-se escória, marginalizado em seu meio e, ao mesmo tempo, vê-se habitante desse mundo de gigantes que tudo “devoram”, tudo consomem. O consumismo ganha uma nova roupagem. Vem, agora, travestido de “felicidade” e serve para separar os “bem-sucedidos” dos “mal-sucedidos”, aqueles que veem no consumo a única possibilidade de felicidade interior. É o que nos afirma Gilles Lipovetsky, em seu texto *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Para ele,

Numa época em que o sofrimento é desprovido de sentido, em que grandes referências tradicionais e históricos são esgotados, a questão da felicidade interior “volta à tona”, tornando-se um segmento comercial, um objeto de *marketing* que o hiperconsumidor quer poder ter em mãos, sem esforço, imediatamente e por todos os meios. (LIPOVETSKY, 2007, p.15).

Bárbara é o arquétipo do hiperconsumidor delineado por Lipovetsky. Traz em si uma necessidade constante, um desejo do “vir a ter” que a faz acreditar no “vir a ser”. Ela não se vê em completude, mas com um vácuo – cada vez maior – a ser preenchido pelo novo objeto do desejo. Jacques Lacan nos aponta que o “desejo é sempre o desejo de um outro desejo”, ou seja, um desejo satisfeito evidencia outro a ser almejado: “Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá.” (RUBIÃO, 2006, p. 29). Portanto, a sociedade capitalista instiga o consumismo que, por sua vez, gera a insatisfação. É o que nos aponta Ismar Capistrano Costa Filho, quando diz:

Quem consome acreditando que adquiriu a felicidade pode não encontrá-la e assim cair num vazio que só um novo consumo pode resolver. Assim, há uma associação necessária entre ter os objetos e a realização última da existência humana. Isso porque fazer a viagem desejada, ter o carro mais novo, o celular mais avançado, a roupa da última moda não se vai necessariamente ser feliz. O indivíduo pode ter tudo isso que ele considera indispensável para sua realização e continuar com os problemas que o separa da possibilidade de alcançar sua felicidade. (COSTA FILHO, 2005, p. 17).

É esse vazio que encontramos em Bárbara que se avoluma em desejos, mas nunca se sente preenchida, plena. Ainda pensando na sociedade capitalista, visualizamos em Bárbara uma aproximação simbólica da teoria difundida por Thomas Robert Malthus, segundo o qual o grande problema do Capitalismo seria o crescimento geométrico da população, ou seja, crescimento exponencial – em relação ao crescimento aritmético, portanto linear, dos recursos disponíveis. (MALTHUS, 1982). Ela representa essa

população que se agiganta, que necessita, cada vez mais, de novos recursos, cada vez mais escassos, representado no conto pela minúscula estrela, que é o seu pedido final.

Não podemos esquecer o fato da personagem ser feminina. A mulher é, na sociedade de consumo, o principal alvo das campanhas publicitárias que oferecem desde a casa dos sonhos, as roupas e sapatos da moda até o corpo perfeito, aquele que se encaixa nos padrões de beleza ditados por essa mesma sociedade. Identificamos, entretanto que Bárbara, ao atender aos apelos do consumo, vê o seu corpo “engordar” morbidamente. Isso não corresponde ao paradigma de beleza difundido. Dessa forma, ela se torna a representação da mulher que, mesmo podendo adquirir os objetos de desejo, encontram-se insatisfeitas com o corpo, esteticamente. De qualquer forma, há a representação do vazio.

Em outro caminho analítico, tomamos esse “homem” anunciado na epígrafe como sendo o escritor. A literatura possui também as suas doutrinas. E o homem-escritor que se desviar desses caminhos, corre o risco de ser ignorado, tanto pela crítica como pelo leitor. Nessa nova linha analítica, Bárbara é o produto da criação: é o texto, o livro que, vorazmente, devora palavras e mais palavras, agigantando-se. O escritor é o marido dedicado, pronto a satisfazer os pedidos da sua criatura. Ao mesmo tempo em que há nele o fascínio pelas ideias que vão surgindo, junto nasce a angústia, porque o dizer não se esgota no dito, o escrever não se esgota no escrito. As palavras, ao preencherem as páginas do livro, vão gerando sentidos múltiplos, vão dando forma ao “gigante” literário. No entanto vão ficando vazios não preenchidos pela inventividade criativa, lacunas a exigir que alguém as satisfaça. É justamente essa incompletude que permite as diversas análises de um mesmo texto literário. Desse mesmo jeito, o escritor também se dá conta de que a obra acabada não o satisfaz plenamente, é preciso ir à procura de algo novo que possa trazer para a escrita.

Além da relação intertextual com a Bíblia, ainda é possível apontarmos outro intertexto nesse conto, desta vez com um acontecimento histórico. Temos, nas páginas das histórias de Minas Gerais, um capítulo que nos conta sobre a Mulata Chica da Silva. Consideramos “história” com letra minúscula, já que, em meio aos relatos que são reais, surgiram outros oriundos do imaginário popular. Essa história nos conta sobre uma mulher extravagante, negra escrava, que viveu no Brasil no período colonial. Conseguiu a alforria, tornou-se esposa do contratador João Fernandes de Oliveira que, de acordo

com os relatos encontrados no livro *Memórias do Distrito Diamantino*, de Joaquim Felício Santos, atendia a cada desejo dela, por mais extravagante que fosse.

À medida que ia enriquecendo, também os caprichos de Chica aumentavam. E ela, assim como Bárbara, pediu um navio para ficar, não no litoral, mas no sertão de Minas Gerais. Disposto a atendê-la, o contratador mandou construir um grande lago na chácara e colocou nele um navio completo. (SANTOS, 1976). Fica, então, uma nítida relação entre a ficção narrada no conto e a história de Chica da Silva.

A identificação desse intertexto nos suscita alguns questionamentos: trata-se de um mero diálogo com o episódio de Chica da Silva, cristalizado no imaginário popular, apenas por trazer algo que foi considerado absurdo? Ou os pontos de tangência servem para nos lembrar da nossa condição de colonizados, da qual a Independência não nos libertou? Para Bastos,

No álbum da desmemória, há toda uma história, ou mesmo toda a história, ou ainda, a história das relações humanas submetidas à coisificação. É uma narrativa da colonização.

A narrativa da colonização é uma metanarrativa não incluída na lista daquelas tidas como de legitimação do saber e do poder. Observe-se, porém, que também o relato global e do colonialismo se apresentam como redentores: a colonização seria a narrativa do processo civilizatório, que abriria para os povos incultos, bárbaros e selvagens – os não europeus – o caminho para a humanização. (BASTOS, 2000, p. 108).

Os contos de Rubião não têm o propósito de traçar uma filosofia histórica, todavia deles emergem temáticas que deslocam o homem comum, pondo-o diante da incompreensível realidade em que vive. O escritor compõe seres escravizados pela força de mercado, impelidos pela sociedade capitalista e, nessa mesma trama, compõe-se também uma literatura mercadológica produzida em um país, ironicamente, ainda preso à condição de colônia. Identificamos, por conseguinte, um escritor que, embora pertencente às engrenagens sociais, vê no texto literário um caminho para a possível libertação ou, pelo menos, para a auto-reflexão. No entanto, ao produzir o texto, o autor produz uma mercadoria que também será posta à venda no mercado.

E, mais uma vez, desperta a nossa atenção um nítido desejo de trazer o mar para Minas, de fazê-lo transpor as montanhas e inundar o sertão ressequido e calcinado. Da mesma forma que em “Epidólia” o mar avança e alcança a cidade interiorana, em “Bárbara” isso se dá pela representação do navio e pela garrafa de água salgada, trazida como representação de toda a impossibilidade de trazer o mar para Minas. Marina

também é a “Mulher do mar”, não do céu. Ela é evocada e desejada pelo narrador. Marina metaforiza esse mar, distante, intocado, profundo e desconhecido do homem interiorano. Da mesma forma, podemos enxergar essa mesma profundidade nas palavras, na folha em branco a ser escrita. É um mar de possibilidades.

3.5 – “Petúnia”: a mulher-palavra se fez planta e fincou suas raízes

*Ser mulher, e oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos
sociais!(MACHADO, 1991).*

No processo de formação de palavras na Língua Portuguesa, um dos recursos mais utilizados é o acréscimo de sufixos e/ou prefixos aos radicais da palavra primitiva. Considera-se, portanto, na gramática, a existência de uma “raiz” de onde é possível brotar novos vocábulos. No conto “Petúnia”, deparamo-nos com várias palavras pertencentes ao universo das plantas e das flores: jardim, primavera, terra, pássaros, copos-de-leite, azaleias, pétalas. É nesse universo que brota a história, cuja epígrafe também traz essas referências: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho.” (Isaias, XXXIV,13). Assim, estaremos às voltas com raízes – morfemas lexicais e gramaticais, capazes de brotar novas palavras, no fértil canteiro literário – e raízes das plantas, que são zonas de ramificação da espécie.

A epígrafe se refere a espinhos, urtigas e azevinhos. Associamos essas três referências àquilo que tem a capacidade de ferir ou irritar a pele. Mesmo o azevinho, que é habitualmente usado como árvore ornamental, contém espinhos e podem causar o ferimento. Muitas vezes, a aspereza de algumas palavras também pode “ferir”, como observamos no seguinte trecho do conto: “– Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.)” (RUBIÃO, 2000, p. 66). Palavras que estilhaçam vidros e ferem sentimentos podem ser associadas a espinhos, urtigas e azevinhos.

Na continuidade do conto, deparamos com um jogo de palavras de mesma raiz: Felônia, felonía, Fenelão. Ao estudá-las, descobrimos que a única a possuir definição é felonía – traição ou perfídia. Essa palavra, de acordo com Carlos Roberto F. Nogueira,

traz um conceito intrínseco ao Feudalismo e se fazia necessário para a manutenção das relações entre os senhores feudais e os vassalos. O ato de romper o pacto entre eles se chamava felonía. (NOGUEIRA, 2006).

No conto, como há um jogo de palavras, inclusive com os nomes das personagens, pensamos na força significativa dessa palavra, que não é escolhida para o conto de forma aleatória. Primeiro porque o casamento é um pacto assinado entre duas pessoas. Nele, também a traição não é aceita. E há várias formas de se trair. Na história, Petúnia enclausura o marido, não revela aonde vai durante suas saídas noturnas, mata as próprias filhas e as enterra no jardim. Isso, de certa forma, quebra o pacto nupcial entre ela e o marido que, já no início da história, aparece como aquele que “não tinha planos para o casamento...” (RUBIÃO, 2000, p. 66).

Depois, entrando no campo da literatura, lembramos que tradição, tradução e traição pertencem à mesma raiz semântica. Assim, nesse conto, Rubião “brinca” com essa significação. No segundo capítulo desta dissertação, falamos sobre a relação intertextual entre esse conto e o Romance *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Há, nessa relação dialógica, uma manutenção da tradição, mas há a “felonía”, ou seja, a traição dessa mesma tradição, diante do pacto que esse escritor faz com a contemporaneidade.

Éolo se mostra como um homem de comportamento imaturo – ele vive imaginando pássaros em revoada dentro da sala e soltando bolhas de sabão, atitudes que combinariam mais com uma criança. No entanto, percebemos que há, em suas atitudes e visões, toda carga de lirismo de quem não se prende à realidade nua e crua. Por isso, ele não se identifica com as moças que comparecem na sua casa, a convite de dona Mineides, como candidatas a “esposa” dele. De certa forma, seu comportamento infantil o protege dos arroubos da mãe que deseja empurrá-lo para uma mulher. Isso até o dia em que aparece uma nova candidata que partilha com ele das mesmas visões. Era a constatação de que ela possuía o mesmo lirismo que ele.

Pensando em lirismo, chama-nos a atenção o fato de, no conto, encontrarmos a seguinte passagem: “Fenelão comia pedra. Era lírico o Fenelão.” (RUBIÃO, 2000, p. 66). Como não encontramos registro dessa palavra, buscamos na mesma linha de “felonía” algo que permitisse atribuir-lhe um significado. O “felá” ou “felão” era o trabalhador de classe baixa, o camponês. Ou seja, o vassalo que mantinha o pacto de

fidelidade com o senhor feudal. Assim, mantemos essa palavra no mesmo campo semântico de felonia. Mas esse Fenelão aparece como “lírico” porque comia “pedra”.

A palavra lirismo está intimamente ligada à criação poética, sendo que, na atualidade, a palavra “lírica” pode ser empregada no lugar de “poesia” e vice-versa. O lirismo pode, no entanto, ser trazido para dentro da prosa por meio de elementos que garantem a sua poeticidade. Rubião traz para a sua narrativa a soma de alguns aspectos defendidos por Ezra Pound no seu *Abc da Literatura*: a soma da fanopeia – aquilo que projeta imagens visuais sobre a mente – à melopeia – que explora o som das palavras. (POUND, 2006). Assim sendo, compreendemos que há a junção lírica entre os pássaros, cavalos-marinhos, proteus dançarinos e um “Fenelão” que come pedra.

Conseguimos vislumbrar na poética de Rubião um neo-lirismo, perpetrado pela atmosfera do Fantástico que, com os pés fincados na realidade, é capaz de alçar voos linguísticos carregados de plasticidade e sonoplastia. Destarte, somam-se às imagens e aos sons as ideias, ou seja, a logopeia. Retomando o conto “Petúnia”, percebemos que todo o universo lírico – musical, imagético e ideológico – que circunda a vida de Éolo e a esposa – vai, aos poucos, maculando-se. A harmonia inicial é, gradativamente, quebrada. A foto da mãe em constante deformação, na parede do quarto, traz para o ambiente de amor do casal a discórdia e um estranho incômodo. Por mais que Éolo tentasse restituir a paz do ambiente, algo estava irremediavelmente rompido.

De forma paulatina, tudo se transforma. Os líricos cavalos-marinhos de antes se tornam empecilhos, impedindo-o de ir procurar as filhas. As imagens que surgem agora trazem a morbidez – filhas estranguladas, cavalos-marinhos agressores, retrato em decomposição – e o distanciamento. Marido e mulher não mais se falam. Vivem em tempos opostos: durante o dia, ele em casa e ela em saídas furtivas, nunca explicadas. À noite, ela em casa, num sono profundo e ele furtivo, no jardim, a desenterrar as filhas.

Ao mesmo tempo em que se desintegram as imagens e sons belos, desfazem-se as relações familiares de afeto e de troca. Instala-se um desajuste silencioso, no qual a ausência da palavra falada revela a anulação da convivência. Se não há diálogo, não há entendimento, não há relacionamento. Quebra-se, pois, o pacto conjugal. Não há mais contato entre marido e esposa que se convertem, antagonicamente, em homem e mulher.

Na nossa sociedade, o casamento ainda é o espaço da legitimação do relacionamento íntimo entre um casal. Geralmente, quando começam a surgir os problemas conjugais, o primeiro “sintoma” é o afastamento dos corpos. Mesmo na

atualidade – após tantas lutas femininas e/ou feministas – muitos casais preferem manter as “aparências”, continuando sob o mesmo teto, para não assumir publicamente uma separação. Isso se dá devido ao fato do preconceito em torno da mulher separada – legalmente ou não – ainda ser bastante recorrente. Desse modo, Petúnia se afigura como representação dessa mulher que mantém as feições sociais de mulher casada, embora não mais tenha qualquer contato físico ou afetivo com o cônjuge.

No conto, o afastamento do casal encontra representação tanto no jogo antitético entre dia e noite, como no surgimento de uma estranha flor negra no ventre de Petúnia. O ventre da mulher, além de ser o espaço da criação da vida nova, é o espaço da sedução. A presença da flor negra, em um constante nascer, metaforiza toda a incompreensão do homem em relação ao universo feminino, tão obscuro, tão interno – assim como são internos os órgãos sexuais da mulher.

No ato de arrancar a flor que insiste em brotar do ventre da mulher – não mais esposa – identificamos o desejo da esterilização, torná-la infértil, extinguir a sua essência feminina. Na impossibilidade desse ato, Éolo usa a mesma faca, que antes usara para extrair a flor, para matar Petúnia. A faca, na ação de penetrar o corpo da mulher, apodera-se de toda a representação falocêntrica. Agora, a penetração não se dá em um ato de amor, mas em um ato de ódio; não pretende gerar uma nova vida, mas extirpá-la.

A personagem Petúnia, assim como apontamos em Bárbara, desconstrói o mito do “instinto materno”. O ventre, normalmente relacionado ao sagrado, em Petúnia perde esse caráter. Além disso, ao matar as filhas, ela se contra-coloca como mãe, aquela que gera, aquela que dá a vida e protege o filho de todo mal.

O conto termina sem um desfecho. A circularidade das ações a que a personagem Éolo se condena o coloca diante de um exaustivo ofício: desenterrar as filhas e arrancar as flores negras que brotaram em abundância, na casa, após a morte de Petúnia. Ele se sente extenuado, preso em um universo tipicamente feminino: as filhas-plantas, a mulher-flor, o retrato-fantasma da mãe, o jardim e a casa. Perde-se, portanto, a sua figuração masculina e isso, para ele, é a própria condenação, como Rubião, no contínuo trabalho com as palavras. Éolo teme ser delatado pelos vizinhos, caso eles percebam a presença das flores que denunciariam seu crime. Rubião teme ser “denunciado” pela sua própria escrita, pelos excessos ou pelas possíveis falhas. Assim, ambos – criador e criatura – consomem-se em exaustivo trabalho de inspiração e transpiração. Por mais

que o escritor reformule sua escrita, as palavras, dentro do contexto, ganham novas significações, continuam tendo raízes e brotando, seja na superfície do papel, seja na mente fértil do leitor.

Passamos a analisar agora a importância das metáforas na construção poética de Rubião. Somada ao recurso metafórico, também discutimos a hipérbole, buscando algumas amarrações com o que já foi discutido anteriormente.

3.6 – Metáforas e Hipérbolés: figuras de retórica em função do Fantástico em Murilo Rubião

Ao considerar o artifício do Fantástico, no centro das narrativas, averiguamos que a metáfora surge como componente significante para que seja possível a construção da atmosfera ilusória. No transcorrer da leitura de cada um dos contos, vão se evidenciando algumas lacunas, ali deixadas propositalmente pelo escritor, sendo que ele não tem a pretensão de completá-las. Umberto Eco afirma que “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional” (ECO, 1979, p. 11). No desfecho da narrativa, o contexto nos expõe que, realmente, os espaços em branco são propositais, estão ali para gerar um duplo sentido e beneficiar, com a ação do leitor, as metáforas pretendidas pelo autor. Dessa forma, a metáfora surge como parte indispensável do ambiente criado pelo Fantástico.

Na poética aristotélica, temos a metáfora definida como aquilo que consiste em transportar para uma coisa algo que é de outra coisa, ou seja, aquilo que pode representar algo por analogia. Massaud Moisés pondera que a metáfora é estruturada em torno de uma comparação, abreviando-a. Pode ser que essa comparação se afigure como explícita ou implícita, corroborando para o nascimento de um novo sentido, o não-dito. (MOISÉS, 1977). Entretanto, esse recurso é usado no texto em prosa de forma distinta daquela utilizada nos textos em verso. No poema, a metáfora é direta, percebida na própria construção do verso, como percebemos a seguir, nos versos de Cassiano Ricardo:

Boião de leite
 que a noite leva
 com mãos de treva,
 pra não sei quem beber.
 E que, embora levado
 muito devagarinho,
 vai derramando pingos brancos
 pelo caminho. (RICARDO, 1957, p. 22).

Max Black traz o seguinte julgamento:

Uma metáfora memorável tem o poder de criar uma relação cognitiva e emocional entre dois domínios separados, usando a linguagem diretamente apropriada a um domínio como uma lente para ver o outro; as implicações, sugestões e valores entrelaçados no uso literal da expressão metafórica nos permitem ver um novo problema de um novo modo. Os significados que daí resultam, as relações criadas entre domínios inicialmente separados, não podem ser previstos anteriormente nem parafraseados posteriormente em prosa. Podemos comentar sobre a metáfora, mas ela não precisa de explicação ou paráfrase. Pensamento metafórico é um modo distintivo de alcançar um *insight*, e não um ornamento substituto para o pensamento pleno. (BLACK, 1972, p. 237).

Nos contos de Rubião, a linguagem metafórica não pode ser prevista, como afirma Black, embora elas já apareçam dentro da prosa. O que vai diferenciar a metáfora prosaica é justamente a sua não proeminência nem no princípio nem no meio da narrativa. Ela salta aos olhos é no desenlace, ou na ausência dele, quando identificamos que um conto termina sem trazer um final evidente à narrativa, como observamos em “Epidólia”. O vazio deixado pela não-conclusão das buscas do protagonista metaforiza a eterna busca do homem, no meio em que vive, pela plena realização como cidadão, cujos direitos lhe são garantidos por lei. Assim como essa personagem, em sua fantasmagoria, serve também de metáfora ao trabalho do escritor que “busca” aquilo que se transformará em sua escrita.

A personagem Bárbara encontra-se voltada para si mesma, fechada no egoísmo do desejo de ter. É o seu interesse particular que sobressai diante da necessidade de cuidar do filho, da família, ou seja, do coletivo e não do individual. Bárbara metaforiza o egoísmo da mulher que não dedica sua vida ao outro, mas a si mesma. Conforme altercamos anteriormente, é o ser “engolido” pela ordem capitalista do consumismo e, conseqüentemente, do individualismo.

Essa mesma atitude egoísta e individualista é percebida na personagem Petúnia, quando ela decide que o marido não terá o direito de visitar as filhas em seus túmulos: “Impossibilitado de saber o que se passava lá fora, através das janelas

hermeticamente trancadas, vagava pelos quartos, afogando-se na tristeza.” (RUBIÃO, 2000, p. 71). Predomina o exclusivismo da personagem feminina diante do direito do outro de ir e vir. Um direito que é garantido pela Constituição Federal. Por meio da personagem que revoga esse direito, o texto nos apresenta, implicitamente, os diversos empecilhos – violência, excesso de trabalho, falta de confiança em outrem – que nos tira essa liberdade. E, de forma análoga ao conto, trancamos nossas janelas e nos tornamos alheios ao mundo lá fora.

Vemos, por meio das atitudes das personagens, a construção de uma metáfora implícita, que conduzirá o leitor a um processo de questionamento da sua realidade, gerando nele um olhar de criticidade diante do seu meio social. E como a metáfora é considerada pelos teóricos da literatura como a “mãe” de todas as figuras literárias, chegamos à utilização do recurso metafórico da hipérbole, que consiste na representação do exagero, pela construção da linguagem.

De acordo com Schwartz, a hipérbole, presente nas narrativas de Rubião, são chaves que servem para abrir os maquinismos constituintes da narrativa do insólito. É a construção voltada para o exagero que desloca o leitor da condição confortável de encontrar respostas imediatas e o provoca, fazendo-o co-autor da obra lida. O jogo estabelecido entre o narrador e o autor é o da não revelação óbvia, do não preenchimento das fissuras textuais. No entanto, nenhum fio fica solto dentro da trama e é nessa tessitura amarrada que o leitor procura encaixar sua própria inquietação. Em Rubião, a hipérbole vem presumida pelas epígrafes bíblicas, que já discutimos. Fazemos essa retomada das epígrafes dentro da discussão acerca da metáfora, considerando o que nos apresenta Brandão:

É possível pensar a narrativa literária por meio da palavra espelho, que pode ser apreendida como uma grande metáfora do reflexo, da imitação, da *mimese*. Nesse caso, coloca-se uma das questões mais antigas da literatura: sua relação com o real, ou, mais propriamente, com o conceito de real.
(...) Metaforicamente, esse mecanismo é um jogo de espelhos múltiplos, que não é pura reduplicação, mas um maquinismo em que fragmentos textuais remetem a outros textos, outras vozes. (BRANDÃO, 1995).

Temos, então, nesse recurso de diálogo entre textos, uma relação metafórica na qual o texto fragmentado – a epígrafe – reflete o texto maior, seja provocando nele um novo sentido ou pervertendo a própria ideia de texto, de realidade, de ficção; ou fazendo o texto maior – o conto – refletir a epígrafe, estendendo-a no processo narrativo. Dessa

forma, o caráter hiperbólico se completa, metaforicamente, ao considerarmos a própria imensidão da Bíblia, como leitura interpretativa. São textos que permitem leituras diversas, de acordo com aquilo que se deseja dela abstrair. Por esse caráter interpretativo, é admissível apontarmos para uma dessacralização textual gerada pelo ato de deslocamento do texto sacro para o texto “profano”.

Do mesmo modo que a epígrafe provoca essa visão hiperbólica, ela traz um paradoxo, conforme nos mostra Schwartz: “(...) constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio *status*, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base (o conto)” (SCHWARTZ, 2000, p. 6). Essa contradição é percebida pelo leitor que tenta estabelecer uma relação de “contém” e “está contido”: é o conto que contém a epígrafe, ou ele está contido na sua ideia primeira? É a epígrafe que contém o conto ou ela está contida nele como um fragmento que foi desenvolvido?

Por fim, a resposta à qual se chega parece óbvia. As epígrafes se somam ao corpo da narrativa, servindo de alimento para gerar o insólito, tornando-se recurso de criação da narrativa do Fantástico. Isso nos faz lembrar da relação feita por Schwartz da literatura de Rubião com a Uroboro – uma serpente mitológica que devora a própria cauda – ou seja, o espelho da criação reflete outros textos e reflete o próprio criador, produzindo uma circularidade textual. Enquanto o novo texto devora o texto de outrem, vai devorando a si mesmo. E, sendo as epígrafes retiradas do texto bíblico, é importante que salientemos o caráter hiperbólico dos textos sagrados. Nestes, o exagero aparece desde o livro do Antigo Testamento até o Novo Testamento. Identificamos essa figura desde a história da criação da Torre de Babel – *Gênesis* 11: 1-9 – uma torre capaz de tocar o céu, até os diversos exemplos contidos no NT, como por exemplo, a multiplicação dos pães por Jesus Cristo – Mateus 14: 13-21 – no qual foi possível alimentar uma multidão com apenas cinco pães e dois peixes. Mesmo que, por via da fé, isso seja possível, não há como negar a existência de um caráter hiperbólico, na estruturação do discurso bíblico.

A partir dessas considerações, não é absurdo afirmar que o diálogo entre as narrativas de Rubião e a Bíblia ultrapassa a simples utilização de epígrafes. Há elos muito maiores no interior de cada conto e o livro sagrado, inclusive pela utilização de metáforas, hipérboles e metamorfoses.

Em Barthes, vamos encontrar uma importante consideração acerca da figura denominada hipérbole. Segundo ele, há duas vias para se criar o exagero: a “*auxesis*” e

a “*tapinosis*”. Na “*auxesis*” há o exagero por aumento e na “*tapinosis*” por diminuição. Partindo desses dois conceitos, identificamos no conto “Bárbara” esses dois extremos hiperbólicos. Bárbara que representa o exagero por aumento, ou seja, a “*auxesis*”, associada a coisas grandes: o baobá, o navio, o céu, o mar. O filho que representa o exagero por diminuição, a “*tapinosis*”.

Já no conto “Epidólia”, há uma confluência entre aumento e redução. A personagem é reduzida a nada, a ponto de desaparecer, sendo a hipérbole pela diminuição. Mas, diante do seu desaparecimento, o espaço vazio deixado por ela é enorme, sendo o exagero por ampliação.

Em “Petúnia”, aparece o exagero por aumento nas diversas flores negras que impregnam toda a casa, nos inúmeros cavalos-marinhos que invadem a sala e por diminuição nos minúsculos Proteus que dançam no jardim.

Em “Marina, a Intangível”, o exagero por aumento aparece no excesso de folhas, tanto as que foram amassadas e jogadas no lixo como as que surgiram após a passagem da procissão de Marina. A diminuição aparece metaforizada nas poucas linhas desconexas que o protagonista consegue rabiscar no papel.

Enfim, enxergamos uma grandiosidade notória em um escritor de exígua obra. O próprio Rubião, junto aos seus contos, torna-se o paradoxo hiperbólico, conseguindo ser exageradamente grande mesmo no pouco que escreveu. Um escritor que, ao revelar um exagerado zelo pela escrita, conseguiu dizer muito em poucas palavras, conseguiu criar grandes narrativas, no espaço reduzido do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos, no decorrer da nossa análise, que trabalhar com a obra de Murilo Rubião nos coloca diante de alguns desafios: trata-se de uma obra bastante reduzida – conforme já elucidamos neste trabalho – apenas 33 contos publicados, sem contar aqueles que aparecem em mais de uma publicação e o que foi publicado após a morte do escritor. No início da pesquisa, isso nos gerou uma aparente facilidade, pois não é sobre todo autor que conseguimos afirmar: li toda a obra literária dele. No caso de Rubião, isso é crível. Realmente, foi possível conhecê-la, integralmente. Por outro lado, deparamo-nos com uma grande dificuldade: com uma obra tão pequena, corríamos o risco de apenas repetir aquilo que já foi feito, sem contribuir com algo de novo.

Para vencer esses desafios, recorreremos ao Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG, um espaço que gera uma grande proximidade entre o pesquisador e o autor pesquisado. Nossa intenção, ao visitar o acervo, foi buscar subsídios que possibilitassem detectar a marca do estilo de Rubião: o trabalho de reescrita.

No nosso Capítulo I, através das muitas teorias que estudamos sobre o conto, de maneira geral, e sobre o Conto Fantástico, o Realismo Mágico, o Maravilhoso e o Estranho, concluímos que Rubião conseguiu construir um hibridismo literário, partindo do Gênero Fantástico, mas se colocando aberto às inúmeras influências sem, no entanto, deixar-se ficar no “limbo” da indefinição de estilo. Ele trabalha os seus textos e os veste de coesão e coerência modernas.

É este um dos primeiros pontos conclusivos a que chegamos: os contos de Rubião são coesos e coerentes, não só como pertencentes ao que chamamos de Fantástico Moderno, mas também como metanarrativas. São coerentes dentro do contexto histórico em que se consolidam, dialogando com o ser humano da urbanidade, representando homens e mulheres que se isolam em meio à multidão. São histórias que travam um duplo ofício: trazer para as páginas a angústia cotidiana de cada cidadão e a própria angústia do escritor que digladiava consigo mesmo, no processo de criação.

No Capítulo II, partindo dos conceitos de gênero e representações, chegamos à conclusão que os contos analisados, por meio do uso constante das metamorfoses, assentam-nos diante de um verdadeiro espelhamento: personagens que se modificam, nos fios da narrativa ficcional, ora mudando o físico – Bárbara, antes magra, depois gorda; Petúnia, antes mulher, depois planta; e Epidólia, antes mulher, depois fantasma –

ora mudando o nome – Petúnia que é Cacilda; Marina que é Maria da Conceição – ora mudando a personalidade – Epidólia, antes tão dócil e depois descrita como depravada; Bárbara, antes atenciosa e depois individualista; Petúnia, antes tão sonhadora e lírica e depois malvada e dissimulada; e Marina que, mesmo com aparência de santa, traz marcas de sedução e pecado – todas elas vão se tornando reflexos da escrita metamórfica de Rubião. E, nesse jogo de refletir e ser refletido, monta-se um verdadeiro caleidoscópio literário, no qual enxergamos as tantas mudanças sociais que são almejadas e, quiçá, conseguidas, principalmente no que concerne a luta pela igualdade de gêneros.

Afirmamos, portanto, que os contos por nós analisados cumprem o papel de resignificação da realidade, não de forma óbvia ou apenas mimética, mas sim, ao contrário da Literatura tradicional, constrói personagens femininas contraditórias, nem somente santas, nem somente transgressoras, corruptoras. Buscando o caminho do *non sense*, o autor interpela a própria criatura humana, ser dotado de racionalidade. E os questionamentos que são lançados, por meio dos absurdos identificados nas histórias, não são respondidos.

Já no Capítulo III, é possível concluir que o leitor de cada um dos contos se vê sacudido pela incompreensão daquilo que, até então, ele via como realidade e passa a ser: Manfredo em busca de explicações para as muitas estranhezas da vida; Epidólia, indefinida e inconstante; Bárbara, consumista e egocêntrica; José Ambrósio, solitário e sem saber o que fazer; Marina, etérea e intocável, Petúnia, enigmática e vegetativa; Éolo, submisso e infeliz; e tantos outros que deixam de ser apenas seres de papel e cumprem o papel de uma representação distorcida daquilo que se construiu como certo, dentro das esferas sociais. E se, na nossa conclusão, não apontamos apenas as personagens femininas, é porque já percebemos que não faz mais sentido essa dicotomia masculino/feminino. O que víamos, atribuídos ao homem ou à mulher, emerge nas páginas de cada conto como pertencentes ao ser humano, independente de sexo.

Sendo assim, percebemos que todos os elementos componentes dos quatro contos de Rubião – narrador, personagens femininas e masculinas, já que não as vemos mais dissociadas, espaço e tempo – refletem, metalinguisticamente, o escritor-pessoa, um homem diante do seu tempo e do seu espaço, e o escritor-criador, artista a trabalhar com as palavras. Um trabalho minucioso, no qual as metáforas se tornam alicerce para a fantasmagoria e a hipérbole se coloca como duas pontas de um mesmo fio-elástico –

que tanto se estende ao máximo, na capacidade do exagero – a *auxesis* – como se reduz, no caminho inverso dessa mesma capacidade – a *tapinosis* – que vai sendo distendido ou encurtado, no decorrer do labirinto narrativo.

Por fim, vemos os contos de Rubião como uma superfície de “espelho d’água”, na qual o próprio escritor se deixa refletir, da qual as personagens femininas emergem, trazendo, cada uma, a representação tanto do sujeito feminino como da própria palavra literária. Nessa mesma superfície, refletem outros textos, sabiamente trabalhados pelo autor que conseguiu, por meio do recurso do intertexto, criar o novo, a partir do já existente. E, nessa confluência – autor, personagens, signo linguístico, textos diversos – enxergamos a totalidade das narrativas de Murilo Rubião que, mesmo sendo tão pequenas, como a minúscula estrela antevista e desejada por Bárbara, tem brilho próprio e cabe a cada leitor desejar ir buscá-la.

Referência

do autor

RUBIÃO, Murilo. *A Casa do Girassol Vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

sobre o autor

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Murilo Rubião – novembro de 1947. In: SCHWARTZ, Jorge. *Literatura Comentada*. 1981, p. 102.

ANDRADE, Mário de. Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião, datada de 27/12/1943. In: SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981. Anexo H.

ANDRADE, Vera L. In: MELO MIRANDA, Wander (Org.) *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Centro de Estudos Literários FALE/UFMG, 1995, p. 45 a 52.

ARRIGUCCI JR. Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Ática, 2006. P. 6-11.

BASTOS, Hermenegildo José. “Aglomerações – O espaço do fantástico muriliano”. Artigo de opinião. Ed. Universidade de Brasília: Plano Editora – UNB, 2006.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e Colonialismo*. Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Plano Editora – UNB, 2000.

CANDIDO, Antonio. “Carta a Murilo Rubião – 1967”. In: SCHWARTZ, Jorge. (Comp.). *Murilo Rubião: Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 102/103.

FURUZATO, Fábio Dobashi. *Histórias do Grão Mogol: Edição e Estudo Crítico dos Textos Esparsos de Murilo Rubião*. (Tese de Doutorado), 2009, UNICAMP.

FURUZATO, Fábio Dobashi. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) 2002, UEC.

GARCIA, Flávio. (Org.) *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

LINS, Álvaro. “Os contos de Murilo Rubião”. In: *Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e Estudos*. 1940-1960. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1963.

- MARQUES, Reinaldo. “O Arquivamento do Autor”. In: *Arquivos Literários*. Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda (Orgs.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141- 156.
- RUBIÃO, Murilo. Entrevista feita por Elizabeth Lowe. 1979. In: SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Cultural. 1981. p. 4.
- SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 6-13.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática. 1981.
- SERELLE, Márcio. “A Ironia Fantástica”. *Itinerários*, Araraquara, n. 19, 2002, p. 35-42.
- SILVA JR, Adilson Soares da. “O insólito na construção da personagem: um processo de desumanização.” In: GARCIA, Flávio. (Org). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- SILVA JR, Romão Inácio da. *Murilo Rubião: enlaces eróticos, fantásticos e absurdos*. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) 2006, UFRN.

Referência geral

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Comentário enviado ao Suplemento Literário – Minas Gerais. Disponível em www.lettras.ufmg.br/murilorubiao/suplit. Acesso em 19/04/2010.
- ARENDDT, Hannah. *Trabalho e Ação*. Cadernos de Ética e Filosofia Política. 2005.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1981.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1970.
- AZEVEDO, Aluísio de. *Demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BAKHTIN, M. “O autor e a personagem na atividade estética.” In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 07 - 20.
- BAKHTIN, Mikhail “O Problema do Texto”. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. SP: Martins Fontes, 1992. p. 327-358.

- BARROS, Manoel de. *Matéria da Poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa.”. In: _____. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.19-62.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. 9. ed. Trad. H. L. Dantas, A. Arnichand e Á. Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna.” *Sobre a modernidade*. São Paulo, Paz e Terra, 1995.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow”. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Victor Civita, 1994.
- BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*. Paris: Gallimard, 1984.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. Revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BLACK, Max. *Models and metaphors*. 5. ed. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.
- BORGES, Jorge Luís e outros. *O livro dos seres imaginários*. SP: Companhia das Letras, 2008.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina revisitada*. Org. Daniel Lins; Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. II.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. “La vida es sueño?”. *Suplemento Literário*, junho 2007. Disponível no ALEMG – UFMG.
- CAMARGO, Thaís Nicoletti. *A Metalinguagem*. In: Folha de São Paulo. 05/12/2000.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1972. p. 199-215.
- CARSON, Alejandro. “Entrelaçando consensos: reflexões sobre a dimensão social da identidade de gênero da mulher”. *Cadernos Pagu*. Campinas, 1995.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia. 1984.
- CASTRO FILHO, Cláudio de Souza. *Medéia na Modernidade: Representações do filicídio em Graça Aranha e García Lorca*. Revista *Dubito Ergo Sum*. Disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a55.htm>

- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- CHALHUB, Samira. A Metalinguagem. In: SOUZA, Helton Gonçalves de. A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto. São Paulo. Annablume, 1999
- CHARPENTIER, Etienne et al. *Uma leitura do apocalipse*. São Paulo: Paulinas, 1983.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CORALINA, Cora. Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha, 4ª Ed. UFG, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In:____. *Valise de cronópio*. Trad. De Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Edil Silva. *Comunicação sem reservas. Ensaios de malandragem e preguiça*. (Tese de Doutorado – 2005). São Paulo, PUC, 2005.
- COSTA FILHO, Ismar Capistrano. “Propaganda, Felicidade e Consumo”. Revista Lectura. N°3. Fortaleza. Evolutivo, 2005
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. “A literatura menor”. In:____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. p. 27-42.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. . São Paulo: Companhia das Letras, 1979.
- EURÍPEDES. *Medéia, As Hipólitas, As Troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. “O fantástico no conto brasileiro contemporâneo”. *Estudos de literatura luso-brasileira*. Ribeirão Preto, SP: Editora Coc., 1987. p. 165-199.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GLENADEL, Paula. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.
- GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. Série Princípios. São Paulo: Ática. 1995.
- HEMINGWAY, E. [Entrevista]. Entrevista concedida a Georg Plimpton. Trad. Luíza Helena Martins Correia. In: MAFEI, M. (Sel.). *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p.51-70.
- HOMERO. *A Ilíada e A Odisséia*. Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 6 vol., Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, H. (org.) *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- LINHARES, Temístocles. *22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1973.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.
- LUCAS, Fábio. “Ficção brasileira contemporânea”. In: ____. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.105- 125.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, FUNARJ, 1991.
- MALTHUS, Thomas Robert. *Ensaio Sobre a População*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MANUAL CATÓLICO DA LEGIÃO DE MARIA. Série Catequese. Paulinas, 1987.
- MARÇAL, Márcia Romero. “A tensão entre o fantástico e o maravilhoso”. *Revista Fronteiras*. PUC/SP. Vol. 3, nº3 – setembro de 2009, ISSN 1983 – 4373. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafrenteiras>. Acesso em 19/04/2010.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. SP: Record, 45. ed. 1998.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- MOURA, Tavinho. Calix Bento. In: Pena Branca e Xavantinho. *Canto Violeiro*. Continental, 1988.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. “A traição da traição: Felonia e Legitimidade no reino de Astúrias e León. POLITEIA. História e Sociologia. Vitória da Conquista. V. 6, nº 1, 2006, p. 113-122.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. O Código Pandora: Nem todos os jardins são o Éden. In: MONTEIRO, Maria Conceição e LIMA, Tereza Marques de Oliveira; org. *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis, Mulheres, 2006.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Traducción de Antonio Ramirez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. “Tese sobre o conto”. In: ____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Abril, 1978.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo. Martin Claret, 2002.

- PLATÃO. *Fedro*. trad. Carlos Alberto Nunes, Belém, Universidade Federal do Pará, 1975.
- POE, Edgar Allan. *Ensaio e Poemas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1987.
- POUND, Ezra. ABC da Literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Cultrix, São Paulo, 2006.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1984.
- QUIROGA, Horácio. *Decálogo do perfeito contista*. (Orgs.) Sérgio Faraco e Vera Moreira. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- REIS, Luzia de Maria R. *O que é Conto*. São Paulo. Brasiliense, 2004.
- REVISTA BRASILEIRA DE BOTÂNICA, v.17, n.1, p.19, São Paulo, 1994.
- REVISTA *Tentativa*. Revista de Cultura. Ano 1. N°4. Imagem disponível em: www.lettras.ufmg.br/murilorubiao/suplit.htm. Acesso em 19/04/2010.
- RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores de Minas Gerais*. (Org.) Dulce Mindlin et. al. Ouro Preto – MG: UFOP, 2008.
- RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1957.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998.
- ROH, Franz. “O realismo mágico”. Revista do Ocidente, 1925. Apud. LOPES, Tania Mara Antonietti. *O Realismo Mágico em José Saramago*. Estudos Linguísticos, São Paulo: set.-dez. 2008. p. 379-386.
- SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- SCOTT, Joan. Entrevista com Joan Wallach Scott. *Estudos feministas*, v.6, n.1, p. 114-126, 1998.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*. Porto Alegre, p. 5-22, jul/dez.1990.
- SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Porto Alegre: Movimento, 1968.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- SILVA, Vera Maria Tietzman da. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Para uma poética do conto brasileiro”. *Revista de Filologia Românica*. 2002. p. 161-182.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- TOLSTOI, Leão. “Ana Karenina” In: *Obra completa - volume II*. Trad. João Gaspar Simões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1976.

VAL, Ana Cristina Pimenta da costa. *A recepção crítica da obra de Murilo Rubião*. Belo Horizonte, 240 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) 2001, FALE/UFMG.

VEIGA, José J. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1959.

VOLOBUEF, Karin. “Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel” (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, jun. 2000, p. 109-123.

WERNECK, Humberto. “A aventura solitária de um grande artista.” In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho*, 2006, p. 7-10.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. 1890. Disponível em www.sitedeliteratura.com/Litestrang. Acesso dia 05/12/2009.

WOOLF, Virginia. *Contos Completos*. Trad. Leonardo Fróes. Florianópolis: Editora da UFSC. 2005.

ANEXOS

BÁRBARA

*“O homem que se extraviar
do caminho da doutrina terá
por morada a assembléia
dos gigantes.” (Provérbios,
XXI,16).*

Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição. Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania.

Quase da mesma idade, fomos companheiros inseparáveis na meninice, namorados, noivos e, um dia, nos casamos. Ou melhor, agora posso confessar que não passamos de simples companheiros.

Enquanto me perdurou a natural inconsequência da infância, não sofri com as suas esquisitices. Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas. Assim pensando, muito tombo levei, subindo a árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutas sem sabor ou ninhos de passarinho. Apanhei também algumas surras de meninos aos quais era obrigado a agredir unicamente para realizar um desejo de Bárbara. E se retornava com o rosto ferido, maior se lhe tornava o contentamento. Segurava-me a cabeça entre as mãos e sentia-se feliz em acariciar-me a face intumescida, como se as equimoses fossem um presente que eu lhe tivesse dado.

Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito a minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal. (Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!)

Houve tempo – sim, houve – em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse.

Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre. Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranquilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho.

Ingênuas esperanças fizeram-me acreditar que o nascimento da criança eliminasse de vez as estranhas manias de Bárbara. E suspeitando que a sua magreza e palidez fossem prenúncio de grave moléstia, tive medo que, adoecendo, lhe morresse o filho no ventre. Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo.

Pedi o oceano.

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que a

minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano.

No regresso, quis desculpar meu procedimento, porém ela não me prestou atenção. Sofregamente, tomou-me o vidro das mãos e ficou a olhar, maravilhada, o líquido que ele continha. Não mais o largou. Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-o contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes, engordava.

Momentaneamente despreocuí-me da exagerada gordura de Bárbara. As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se lhe dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

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

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

A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite.

Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso. De madrugada, após certificar-me de que o garoto dormia tranquilamente, pulei o muro divisório com o quintal do vizinho e arranquei um galho da árvore.

Ao regressar a casa, não esperei que amanhecesse para entregar o presente à minha mulher. Acordei-a, chamando baixinho pelo seu nome. Abriu os olhos, sorridente, adivinhando o motivo por que fora acordada:

– Onde está?

– Aqui. E lhe exhibi a mão, que trazia oculta nas costas.

– Idiota! – gritou, cuspiendo no meu rosto. – Não lhe pedi um galho – E virou para o canto, sem me dar tempo de explicar que o baobá era demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura.

Dias depois, como o dono do imóvel recusava-se vender a árvore separadamente, tive que adquirir toda a propriedade por um preço exorbitante.

Fechado o negócio, contratei o serviço de alguns homens que, munidos de picaretas e de um guindaste, arrancaram o baobá do solo e o estenderam no chão.

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Este foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele.

Estava terrivelmente gorda. Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol. (O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada.) A primeira idéia que lhe ocorria, nessas ocasiões, era pedir a máquina de projeção ou a bola, com a qual se entretinham os jogadores. Fazia-me interromper, sob o protesto dos assistentes, a sessão ou a partida, a fim de lhe satisfazer a vontade.

Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre.

Deixei que agisse como bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos. Seriam os últimos. Já gastara uma fortuna com as suas excentricidades.

Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão:

– Seria tão feliz, se possuísse um navio!

– Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

– Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo.

Irritado, não pude achar graça nas suas palavras. Como poderia saber da beleza de um barco, se nunca tinha visto um e se conhecia o mar somente através de uma garrafa?!

Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. Dentre os transatlânticos ancorados no porto, escolhi o maior. Mandeí que o desmontassem e o fiz transportar à nossa cidade.

Voltava desolado. No último carro de uma das numerosas composições que conduziam partes do navio, meu filho olhava-me inquieto, procurando compreender a razão de tantos e inúteis apitos de trem.

Bárbara, avisada por telegrama, esperava-nos na gare da estação. Recebeu-nos alegremente e até dirigiu um gracejo ao pequeno.

Numa área extensa, formada por vários lotes, Bárbara acompanhou os menores detalhes da montagem da nave. Eu permaneci sentado no chão, aborrecido e triste. Ora olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com as suas perninhas, ora o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçar.

Montado o barco, ela se transferiu para lá e não mais desceu a terra. Passava os dias e as noites no convés, inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau.

O dinheiro escasso, desde a compra do navio, logo se esgotou. Veio a fome, o guri esperneava, rolava na relva, enchia a boca de terra. Já não me tocava tanto o choro de meu filho. Trazia os olhos dirigidos para minha esposa, esperando que emagrecesse à falta de alimentação.

Não emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos. A sua excessiva obesidade não lhe permitia entrar nos beliches e os seus passeios se limitavam ao tombadilho, onde se locomovia com dificuldade.

Eu ficava junto ao menino e, se conseguia burlar a vigilância de minha mulher, roubava pedaços de madeira ou ferro do transatlântico e trocava-os por alimento.

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria.

Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.

MARINA, A INTANGÍVEL

*Quem é esta que vai
Caminhando como
A aurora quando se levanta,
Formosa como a lua,
Escolhida como o sol, terrível
Como um exército bem ordenado?
(Cântico dos Cânticos, VI, 10)*

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina.

Agoniado pela ausência de ruídos na sala, levantei-me da cadeira e quis fugir. Não dei sequer um passo e tornei a assentar-me: eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora.

Afinal, duas pancadas longas e pesadas, que a imobilidade do ar fez ganhar em volume e nitidez, ressoaram, aumentando os meus sombrios pressentimentos. Vinham da capela dos capuchinhos, em cuja escadaria eu sempre me ajoelhava, a caminho do jornal.

Como persistisse o meu desamparo, balbuciei uma oração para Marina, a Intangível. A prece ajudou-me a reprimir a angústia, porém não me libertou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas.

Sem me impressionar com o fato de a capela não possuir relógio, apertei a cabeça entre os dedos, procurando me concentrar nas minhas obrigações diárias. A cesta, repleta de papéis amarrotados, me desencorajava.

Movia-me, desinquieto, na cadeira, olhando com impotência as brancas folhas de papel, anãs quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de plena inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar.

Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda. Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo.

Inventei várias desculpas para explicar a minha inesperada inibição. Culpei o silêncio da madrugada, a falta de colegas perto de mim. Não me convenci: e nos outros dias? Eu era o único jornalista destacado para o plantão da noite. Sendo o jornal um vespertino, logicamente só ocupava os meus redatores na parte da manhã.

Tentei ainda persuadir-me de que, escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo. O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas, nem deixava determinadas as tarefas que eu deveria cumprir. Para suprir essa desagradável omissão, restava-me inventar, a procurar, ansioso, em velhos papéis, a matéria que iria utilizar nas minhas reportagens. Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a minha casa e o jornal, sem me esquecer de falar (com ternura) do nosso jardim. Um pequenino jardim, em forma de meia-lua, com algumas roseiras e secas margaridas.

Muito antes de ouvir o surdo rumor das pancadas, a expectativa me enervava. Não mais podia esperar. Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento poderia ser arrastado da cadeira e atirado no ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida.

De novo abri a Bíblia. Agora menos intranquilo. O silêncio se desfizera e, mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha a certeza de que o tempo retomara o seu ritmo. (Isso era importante para mim, que não desejava ficar parado no tempo.)

Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.)

A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena.

Abri a janela, que dava para o jardim, a fim de sentir melhor o perfume das rosas. Talvez elas me ajudassem.

Porém, ao descerrar as venezianas, deparei com a fisionomia de um desconhecido. Rapidamente afastei os olhos noutra direção. Aquela cara me incomodava. Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo. Tornei a observar o intruso e vi que me olhava com insistência.

Sem alterar o semblante ou mover os músculos da face, disse-me:

— Recebi o seu recado, José Ambrósio. Aqui estou.

Imobilizei-me ao contemplar-lhe o rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela.

Recuperando-me do espanto que a sua presença me trouxera, retruquei com vigor:

— Não o conheço, nem disponho de tempo para atendê-lo.

Em seguida, fiz-lhe um sinal para se afastar. A sua figura desajeitada e estranha atormentava-me, impedia que tentasse elaborar um novo texto.

Penso que interpretou o meu gesto como um convite par entrar, pois deu umas passadas miúdas e penetrou na sala pela porta principal.

Deteve-se a alguns passos da minha escrivaninha e continuou a encarar-me. O corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida. (Uma nova idéia emergia do meu pensamento e desisti de concretizá-la, adivinhado que ele jamais permitiria que ela se efetivasse.)

Sabendo ainda que naquela madrugada nenhuma das obrigações seria cumprida, afastei de perto de mim as folhas de papel, dispondo-me a ouvi-lo.

— São versos para publicar. Os que você me encomendou.

— Nada lhe encomendei. Por favor, afaste-se, tenho um trabalho urgente a terminar.

— Encomendou-me sim. Talvez não se recorde porque o pedido que me fez é anterior à sua doença.

Descontrolei-me, ouvindo tão cretina afirmação. Eu, doente?! O melhor seria encerrar o assunto e cortar de vez o nosso diálogo;

— Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal. Se nem meus artigos, que são mais importantes, ele publica!

Já nervoso, irritado com o meu incompreensível interlocutor, saltei da cadeira:

— Morra a poesia, morram os poetas!

Avancei enfurecido, com a intenção de pegá-lo pelo pescoço. Ao menos aquele poeta eu mataria.

Ele afastou-me devagar, a cara impassível, sem demonstrar medo ante a ameaça. À medida que eu me aproximava, o homenzinho recuava cauteloso, até que suas costas encontraram a parede. Acuado, tentou o último recurso para me comover:

– São versos para Marina, a Intangível.

Caí de joelhos.

Tínhamos que publicar o poema. Mas como? Passei amistosamente o braço pelo ombro do poeta e outra vez lhe esclareci que os meus superiores jogavam fora tudo o que, à força de penosa elaboração, eu escrevia noite adentro.

Não pareceu dar importância ao meu argumento e disse estar em nossas mãos afastar quantos empecilhos encontrássemos. Desde que havia desinteresse pela publicação, nós mesmos nos encarregaríamos de fazê-la. Seria uma edição extraordinária do vespertino, toda ela dedicada a Marina.

– E o pessoal para compor e imprimir o tablóide? – indaguei.

– Essa parte também fica a nosso cargo.

Achei boa a idéia, apesar de saber que o jornal não possuía linotipos, impressora, e eu nada entendia de composição gráfica.

Pra ganhar tempo, pedi-lhe que me mostrasse os versos.

– Não os tenho aqui nem em parte alguma.

– Como poderemos imprimi-los, se não existem?

– Você os escreverá.

– Mas se eu apenas faço poemas bíblicos?

– São exatamente esses que eu desejo. A existência de Marina está neste trecho dos Cânticos: “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor”.

– Mesmo assim, não sei como escrevê-los.

– Vá me olhando e escrevendo – ordenou.

E começou a fazer gestos com as mãos. Gestos vagarosos que, ritmadamente, lhe cobriam e descobriam a face plácida, imóvel.

Não pude traduzir os movimentos todos, entretanto – coisa estranha – sentia que o poema de Marina poderia estar nascendo. Lindos e invisíveis versos!

– Estão prontos – declarou com firmeza. – Agora é só compô-los.

Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o segui, casa adentro, em direção aos fundos do prédio.

Atravessamos algumas portas, com a lauda em branco nas mãos, andando devagar, procurava uma desculpa para lhe mostrar a impossibilidade de se editar extraordinariamente o jornal.

Ao chegarmos à velha cozinha, o último cômodo da casa, que dava acesso ao quintal, empurrei para trás o companheiro e gritei;

– É uma estupidez caminhar mais. Não temos oficinas e este papel é uma odiosa mistificação!

– Os versos de Marina prescindem de máquinas – respondeu, afastando-me para o lado.

A minha capacidade de reagir se esgotara. Em silêncio, acompanhei-o ao terreiro.

– Traga as rosas – exigiu, logo que chegamos perto de uma mangueira.

Desanimado de formular uma objeção, a me roer o íntimo, fui buscá-las e as entreguei. Estava arrasado. Nem as flores, que nunca eram apanhadas e se desfolhavam ao sabor do tempo, escapavam à virulência do desconhecido. E eu, fraco, entregava-me aos seus caprichos.

Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu:

– Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado.

– E os últimos?

– Inexistem – respondeu, continuando a espalhar as pétalas.

Não podiam deixar de existir, pensava eu, agoniado.

Alheio à minha ansiedade, o poeta prosseguia na sua tarefa. Decorrido algum tempo, murmurou:

– Só falta o girassol.

Percebi que chegara o momento de reagir com violência. (Primeiro foram as rosas, jamais tocadas por alguém. Agora os girassóis, que não existem e nem podiam ser desfolhados!) Investi contra ele, disposto a partir-lhe os ossos. Sem recuar, levantou os braços, curtos e descarnados, para o alto: tocaram os sinos. Solenes e compassados.

Vieram os padres capuchinhos. Galgaram, ágeis, o muro, soprando silenciosas trombetas. (Dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar dez.) Um pouco atrás, vinha a Filarmônica Flor-de-Lis, com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens.

O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. Um deles, vestido de sacristão, carregava o relógio da capela dos capuchinhos.

Nem cheguei a me alegrar, constatando-lhe a existência, porque, num andar forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados, e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem feitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. Mas os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e baixavam.

Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão. Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas-de-pau, encheram de papel o quintal.

O cortejo passou em segundos, e os muros, que antes via na minha frente, transformaram-se num só. Quis correr, para alcançar o andar que levava Marina, porém os papeis, jogados para o ar e espalhados pelo chão, atrapalharam-me.

Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.

Epidólia

“E vi um céu novo e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é.” (Apocalipse. XXI, 1).

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

Manfredo se distraíra por alguns segundos, observando um menino parado em frente às jaulas das onças, quando percebeu que o braço, estendido sobre o encosto do banco, perdera o contato com o corpo de Epidólia. Ainda conservava o calor dele na mão encurvada, a prender o vazio.

Reagia lentamente, incapaz de explicar o que acontecera. Olhava para os lados, atônito, até render-se à evidência do desaparecimento da moça.

A uns dez metros, balançando um bastão curto, Arquimedes, o velho guarda, que o acompanhara do grupo escolar à universidade, deveria saber o rumo que ela tomara.

Antes nada perguntasse:

– Manfredinho, você conhece meu sistema. Sempre deixo os casais à vontade, procurando ignorar o que eles fazem. Por que vocês brigaram?

– Manfredinho é a vó. Será que não crescerei nunca? E não houve briga. – Deixou a explicação pelo meio e gritou:

– E-PI-DÓ-LIA! – No grito ia todo um desespero a substituir a perplexidade dos primeiros momentos.

Atirou-se parque adentro, atravessando-o com uma rapidez que em outra circunstância lhe causaria estranheza. Mesmo assim, calculou ter caminhado mais do que devia.

Passou pelo portão dos fundos, detendo-se no passeio deserto. Nem de longe via caminhar ou correr mulher alguma. O desapontamento quase o levou a retroceder e verificar se Epidólia utilizara a entrada principal do parque para escapar. Percebeu o absurdo da hipótese: se ela houvesse tomado aquela direção passaria por Arquimedes e isto não acontecera.

Sentia-se sem condições de raciocinar objetivamente. Desanimado, decidiu regressar à casa. Logo tornou atrás, na decisão, lembrando-se que Epidólia lhe dissera estar hospedada no Hotel Independência, numa cidade vizinha a cinquenta minutos do lugar onde se encontrava.

Como estivesse de pijama, ficou indeciso se o trocava por um terno. Temeroso de perdê-la caso se atrasasse, resolveu tomar imediatamente um táxi. O automóvel que estacionou a um sinal seu diferia muito dos outros que até a véspera vira circular na Capital. Comprido, os metais brilhantes, oferecia extraordinário conforto. Deu o endereço ao motorista, pedindo-lhe a máxima velocidade.

Os olhos atentos ao velocímetro, a marcar cento e vinte quilômetros, Manfredo já se impacientava por não terem cruzado a zona rural, quando uma freada brusca jogou-o de encontro ao pára-brisa. Apalpou a testa imaginando-se ferido, porém nada de grave

ocorrera. Na sua frente estava o hotel. Foi recebido na portaria pelo próprio gerente. Este, cara amarrada, certo de estar atendendo a um hóspede, perguntou-lhe se desconhecia a proibição regulamentar do uso de pijama fora dos alojamentos.

– Para dizer a verdade, nunca me hospedei em hotéis, nada sabendo de seus regulamentos. – Veemente, expressando-se de maneira confusa, falava dos motivos de sua presença ali. Só articulou com clareza o nome da pessoa procurada.

O homenzinho ouvia-o emburrado, sem encontrar saída para o problema que defrontava: como impedir a um estranho de apresentar-se em trajes vedados somente aos hóspedes?

– Epidólia?

Distante da rotina, seu raciocínio emperrava, sobretudo se estavam em jogo pessoas de condição social acima da sua.

Vagarosamente, superou a indecisão: o rapaz tinha boa aparência e as suas palavras, agressivas ou obscuras (ora, uma mulher desaparecer dos braços de alguém!), não seriam motivadas por um choque emocional. O anel de grau do dedo do desconhecido valeu como argumento definitivo para decidi-lo a prestar informações:

– Não a vejo desde a semana passada.

– E o fato não o preocupou?

– Por que haveria de me preocupar se conheço seus hábitos singulares? Costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada. Mesmo procedendo dessa maneira, é correta nos pagamentos e só nos queixamos do péssimo costume que mantém de levar consigo a chave do quarto.

– Ela não poderia ter entrado no momento em que o senhor estava fora da portaria?

– Impossível. Estive aqui toda a manhã e a quarteira já me prevenira que, por falta de uso, não tem trocado a roupa de cama de Epidólia.

(Onde dormiria?) Manfredo ocultou o ciúme, atribuindo tudo a uma cadeia de equívocos.

– Contudo, gostaria de ir lá.

Subiram pela escada e num dos apartamentos do terceiro andar tocaram a campainha. Não sendo atendidos, o hoteleiro abriu a porta, valendo-se da chave-mestra. O quarto estava vazio, nenhum vestido nos cabides ou malas em cima dos armários.

– Veja! – O gerente chamava-lhe a atenção para uma calcinha manchada de vermelho. – Aquela rata! Só deixou esta porcaria!

Manfredo arrancou-a das mãos impuras, impedindo que elas maculassem aquela peça íntima, a lembrar-lhe intensamente o corpo da amada.

Era sangue, ainda úmido. Prova de que Epidólia estivera ali recentemente. Renascia nele a esperança de encontrá-la e para isto removeria quaisquer obstáculos, procurando-a em todos os recantos da cidade.

O mais simples, porém, seria informar-se primeiro dos lugares que ela costumava freqüentar, pois em duas semanas de encontros diários, no parque, nada indagara de sua vida, como se já soubesse tudo ou não houvesse interesse maior pelo acessório, à margem do instante que estavam vivendo.

Talvez o homem que o acompanhava, conhecendo-a há mais tempo, pudesse dar-lhe as indicações precisas.

Deu-as cautelosamente:

– Não se zangue comigo, tenho que ser franco. Somente uma pessoa está em condições de informá-lo com segurança. É o pavão, um marinheiro velho, amante dela. Poderá encontrá-lo num dos botequins da orla marítima.

– Orla marítima? A cidade nunca teve mar! O senhor está maluco. E essa história de amante de marinheiro? É uma calúnia, seu crápula! – Aos brados, avançava de punhos cerrados na direção do hoteleiro. Este recuou, pedindo-lhe calma. Esclareceria toda a situação sem o recurso da violência. (O rapaz, além de amnésico, estava transtornado. Precisava ganhar tempo, para escapar de sua fúria):

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

Manfredo se desinteressou do resto, dando-lhe as costas. Decidira retornar à sua residência para trocar de roupa. Depois procuraria o marujo.

No trajeto, confirmou parte do que ouvira. A ausência de vegetação, notada por ele na vinda, testemunhava a união das cidades.

Com o advento de Epidólia a casa se transformara. Desde a varanda e suas grades de ferro, os ladrilhos de desenhos ingênuos e seus crótons, desses que pensava não existirem mais.

Pelas salas circulavam pessoas do interior, hóspedes habituais do avô, antigo fazendeiro. Entre eles e o mofo, a velha tia passeava a cara enrugada, o vestido sujo, amarfanhado. Veio ao encontro do sobrinho, abraçando-o carinhosamente. Com agulha e linha invisíveis, tenta pregar no pijama dele um botão solidamente preso:

– Tão desmazelado, o meu menino!

Manfredo acha graça, sem rir, vendo em comparação o estado das roupas dela. Segue para o quarto, nele encontrando mais três camas – os roceiros! Busca um terno e não encontra nenhum dos seus, nem em cima da mesinha de cabeceira o aparelho de barbear, a escova de dentes.

– Tia, as minhas coisas?! – grita por ti Sadade, que veio correndo:

– Oh! Manfredinho, estão no ginásio, onde poderiam estar?

Sorri: largara o colégio interno havia tanto tempo! Lembrou-se do pai, a lhe recomendar que não desse muita atenção às bobagens da sua cunhada.

Vestiu um dos ternos, cujas medidas se aproximavam do seu corpo, calçou uma botina de elástico.

Teve sorte de encontrar Pavão no terceiro bar em que entrou. Usava barbas acinzentadas e delas pendiam moedinhas de ouro, a tilintar a cada movimento seu. O aspecto dele era deplorável: as mãos encardidas, os dedos amarelados pela nicotina, o uniforme da marinha mercante esgarçado. Sentia repugnância só de pensar que ele tocara o corpo de Epidólia.

Às perguntas que lhe eram feitas, respondia com monossílabos, mantendo no canto da boca um cachimbo de espuma.

– Moço, você já perguntou muito, mas não disse o seu nome.

– Manfredo.

– Um nome bem antigo, bem antigo.

– Não, são as roupas. Por sinal, nem me pertencem.

– Mau costume, meu rapaz, esse de usar roupas dos outros. A sua história também está muito enrolada.

– O senhor não pode compreender. Nós nos amávamos.

– Aquela vaca ninfomaníaca? E arranja um trouxa para gostar dela! Dá vontade de rir.

Manfredo descontrolou-se, agüentara demais a grosseria do velho:

– Seu devasso, avarento, decrépito! E cuspiu na cara do marinheiro.

Em resposta recebeu um soco na testa com uma violência dificilmente esperada dos punhos de um homem idoso.

Derrubado ao chão, em meio a pedaços da cadeira espatifada na queda, ainda ouviu:

– Não deveria ajudar cornos e imbecis, mas procure na casa da frente o pintor. Foi o último amante dela.

Seguiu-se às suas palavras uma estridente gargalhada, que acompanhou Manfredo até o outro lado da rua.

O pintor pediu-lhe desculpas. Só poderia responder o essencial. Padeceu de uma cachumba (sic), entranhada no corpo todo, perdoado o exagero. Falavam por si as paredes totalmente ocupadas por retratos de mulheres nuas. Antes que o visitante, desconcertado frente às telas, dissesse qualquer coisa, antecipou-se:

– Nos últimos anos só pintei Epidólia. – A voz estava em desarmonia com o seu físico jovem, parecendo vir de alguém envelhecido precocemente. Exprimia dolorosa fadiga, a necessidade de livrar-se de incômodas reminiscências:

– Não foi minha amante, apenas modelo – prosseguia com dificuldade crescente. Nada lhe pagava, saiba pouco do seu passado.

– A última vez que a vira? – Sim, lembrava-se inclusive do vestido que usava no dia, ele que só lhe pintara o corpo. Fora na porta da Farmácia Arco-Íris, de propriedade do tio dela.

Fez uma pausa, para recuperar-se do cansaço. Limpou o suor com o lenço:

– Sinto que você também a amou muito. Não quer um dos retratos? Pode escolher o melhor ou levar todos. – Parecia mais cansado e o rosto começava a enrugar-se.

Manfredo recusou a oferta, dando uma vaga desculpa. Pensava no escândalo e o rosto começava a enrugar-se.

Manfredo recusou a oferta, dando uma vaga desculpa. Pensava no escândalo que a nudez do retrato causaria nos hóspedes do avô. Riu, sem que o pintor entendesse a graça.

A farmácia devia ser do século passado, com grandes vidros contendo líquidos coloridos. Ao lado, potes de porcelana, com os nomes dos medicamentos gravados a ouro. O farmacêutico, um velhinho de terno branco, chinelas de lã, teria quase a idade da botica. Ele mesmo aviava as receitas e atendia a clientela no balcão:

– Algum remédio?

– Procuo a sua sobrinha, sabe onde posso encontrá-la?

– Esteve aqui há poucos dias. Pediu umas pílulas anticoncepcionais e, em razão da minha estranheza, por sabê-la virgem, disse-me ter encontrado o homem que merecia o seu corpo.

– Como? Se um marinheiro velho acaba de me afirmar o contrário!

– Certamente você conversou com Pavão, pai de Epidólia, tipo ordinário, depravado. Abandonou-a logo após o nascimento, alegando ter sido traído pela esposa, morta durante o parto.

– Perdoe-me a insistência: quem mais poderia saber do paradeiro dela?

– Ninguém, ou muitos. Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre. É possível que a esta hora já esteja nas docas, abrigada na casa de um de seus amigos, ou encaminhando para aqui.

Manfredo seguiu pela parte velha do porto, atravessando ruas encardidas, sem prestar atenção à fuligem das paredes, ao calçamento enlameado de barro e óleo. Nada lhe repugnava, nem mesmo o cheiro intenso de frituras de peixe, porque Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçando flores. A sua imagem crescia, tomava forma, quase adquirindo consistência. Perto e longe, a amada se perdia por detrás do casario.

Batia de porta em porta, perguntava – o coração oprimido – ou nada dizendo, apenas vasculhando com os olhos corredores, alpendres e quintais.

O processo era lento, desesperador. Abandona-o. afasta-se do passeio e vai pelo meio da rua. Acredita que gritando pelo nome ela acudiria. Grita.

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

Chegara à exaustão e o nome da amada, a alcançar absurdas gradações pelo imenso coral, levava-o ao limite extremo da angústia. Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia o mar.

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

PETÚNIA

*“E nascerão nas ruas casas
espinhos e urtigas e nas
fortalezas o azevinho.”*
(Isaías, XXXIV, 13).

Nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia de quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia.

Eles gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas – três louras Petúnias, enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica.

Quando dos pequeninos túmulos, colocados à margem da estrada, saíram os minúsculos titeus, nada mais pertencia a Éolo. Cacilda se assenhoreara do seu talento, das suas recordações. Proibira-lhe visitar os jazigos das meninas, levar-lhes copos-de-leite, azáleas. Vedou-lhe o jardim, tomou-lhe o binóculo. É que apareceram os timóteos, umas flores alegres, eméritos dançarinos. Divertiam as miúdas Petúnias, brincando de roda, ensinando-lhes a dança, despindo-se de pétalas. A sua nudez aborrecia Cacilda. Sem protesto, Éolo aguardava as begônias, naquele ano ausentes.

Longa se tornou a espera e se punha triste por andar sozinho pelo quarto úmido. Impedido de franquear as janelas, que a esposa mandara trancar com pregos, ele imaginava com amargura os lindos bailados dos timóteos, a alegria das louras Petúnias. Por que Petúnia-mãe as julgava mortas, se nada apodrecera?

A primeira Petúnia, Petúnia Maria, filha de Petúnia Joana, levou-o a acreditar que os dias seriam felizes.

– Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.)

Por que begônias? Felônia, felonia. Fenelão comeu a pedra. – Petúnia Jandira gostava de histórias:

– Papai, quando virão os pássaros?

– Não comem a gente, são dançarinos, filhinha.

– E os homens?

– Fenelão comeu a pedra. Era lírico o Fenelão.

Éolo não tinha planos para casamento, porém sua mãe pensava de outro modo:

– Sou rica e só tenho você. Não admito que minha fortuna vá para as mãos do Estado. – E, irritada diante dessa possibilidade, alteava a voz:

– Quero que ela fique com os meus netos!

Vendo que não conseguia mudar as convicções do filho, nem seduzi-lo com a visão antecipada de possíveis descendentes, descaía para a pieguice:

– Além do mais, amor, quem cuidará do meu Éolinho?

O diminutivo era o bastante para enfurecê-lo. Saía batendo portas até sue quarto.

Periodicamente dona Mineides promovia festinhas, enchendo a casa de moças, esperançosa de que o rapaz casasse com uma delas. Às que reuniam, na sua opinião, melhores qualidades para o matrimônio, insinuava, aparentando uma infelicidade um tanto fingida: “Alguém terá que substituir-me e cuidar dele com o mesmo carinho”. – As jovens concordavam, felizes por se tornarem cúmplices da velha.

O filho bocejava. Ou se irritava ouvindo os gritinhos histéricos, as perguntas idiotas, a admiração das mocinhas pelo casarão, onde o mau gosto predominava.

Enfastiado, esperava esvaziar-se o recinto, cessasse o alvoroço das inquietas raparigas. Terminada a festa, dona Mineides e os criados já recolhidos aos aposentos, os pássaros invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousavam nos braços das cadeiras. Não cantavam. Ruflavam de leve as asas, para não despertar os que dormiam, pois jamais permitiam que outras pessoas, além dele, os vissem em seus vãos noturnos.

Estava Éolo, uma tarde, a soltar bolhas de sabão. Quando ouviu de longe a mãe berrar:

– Éolo, seu surdo, venha cá!

Relutou em atender ao chamado, tal o seu desagrado pelo tom brusco com que solicitavam a sua presença na sala.

A velha aguardava-o, impaciente. Logo que pressentiu seus passos no corredor, avançou em direção do filho, arrastando pelas mãos uma moça que pouco à vontade a acompanhava:

– É ela.

Não se lembraria em seguida de ter ouvido o nome de Cacilda, talvez pela surpresa do encontro. O rubor subiu-lhe a face, ele que de ordinário mostrava-se seguro de si ou indiferente no trato com as mulheres, ficou a contemplar em silêncio os olhos castanhos e grandes, os lábios carnudos, os cabelos longos da desconhecida. Vagaroso aproximou-se dela e tomou-a nos braços. Apertou-a, a princípio com suavidade, para depois estreitá-la fortemente. Dominado pela sensualidade que aquele corpo lhe provocava, esqueceu-se da mãe. A jovem mulher não se perturbou. Desprendeceu-se dele e disse com naturalidade.

– Lindos pássaros.

Dona Mineides olhou para os lados e nada vendo perguntou:

– Que pássaros?

Éolo ignorou a pergunta, já convencido de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia.

A mãe não presenciou o casamento. Antes de morrer, manifestou o desejo de ver seu retrato transferido da sala de jantar para os aposentos que iriam abrigar o casal. Petúnia apressou-se em concordar, enquanto Éolo, consciente dos motivos que levavam a moribunda a expressar o estranho pedido, hesitava em dar sua aquiescência.

Casados, os dias corriam tranqüilos para os dois. A casa vivia povoada de pássaros e cavalos-marinhos, estes trazidos pela noiva. Até o nascimento da terceira filha nenhum atrito criara desarmonia entre eles.

Alguns dias após o último parto, aterrorizada, Petúnia acordou o marido:

– Olha, olha o retrato!

Éolo demorou a entender por que fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquilagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides.

– Pronto – disse. O sorriso demonstrava sua satisfação pelo trabalho realizado.

Petúnia fez uma cara de nojo e virou-se para o canto. Custou a reencetar o sono interrompido. Por mais que tentasse esquecer a cena, tinha o pensamento voltado para o retrato da sogra a derreter-se, sujando a moldura e o assoalho.

A repetição do fato nas noites subseqüentes aumentou o desespero dela. Suplicava ao esposo que retirasse o quadro da parede. Éolo fingia-se desentendido. Pacientemente recompunha sempre a pintura da velha.

Houve um momento em que Petúnia descontrolou-se:

– Como é possível amar, com essa bruxa no quarto?

As relações entre os dois, aos poucos, tornavam-se frias, sem que deixassem de compartilhar a mesma cama. Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando. Cacilda lhe dava as costas e entediada lia um livro qualquer. Também descuidava das filhas e muitas vezes as evitava.

Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade, quando sentiu o corpo tremer, afrouxarem-lhe as pernas, a náusea chegando à boca: jogadas no sofá, as três Petúnias jaziam inertes, estranguladas. Cambaleante, deu alguns passos. Depois retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado.

Percebeu a inutilidade dos seus esforços e rompeu-se num pranto convulsivo. Não entendia por que alguém poderia ter feito aquilo. De repente tudo se aclarou e saiu à procura de Cacilda. Encontrou-a sentada na cama, segurando a cabeça nas mãos.

Inquirida sobre o que acontecera, levantou os olhos secos na direção do marido:

– Foi ela, a megera. – A voz era inexpressiva, sumida. O dedo apontava o retrato da velha a se desmanchar na tela.

Perdera a noção de quantas horas havia dormido. O primeiro pensamento, ao acordar, foi para as Petúnias. Seguiu até a sala e surpreendeu-se por não vê-las no mesmo lugar. Vasculhou os aposentos. Nenhum sinal das filhas ou da mulher. Teve o pressentimento de que tinham sido levadas para o jardim e desceu rápido as escadas. Não transpôs a porta. Os cavalos-marinhos obstruíam a passagem. Avançaram sobre ele, subindo pelas suas roupas, cobrindo-lhe o rosto, os cabelos. Recuou apavorado, a sacudir para longe os agressores.

Cacilda retornou tarde. Não deu explicações do que se passara, nem justificou sua ausência. Daí por diante, saía de manhã e só regressava com o sol posto. Não dirigia uma palavra sequer ao marido, mas aparentava tranquilidade e espelhava, às vezes, certa euforia. Também costumava assobiar.

Por muito tempo Éolo se absteve de sair de casa, temeroso da fúria dos cavalos-marinhos. Impossibilitado de saber o que se passava lá fora, através das janelas hermeticamente trancadas, vagava pelos quartos, afogava-se na tristeza.

Quando, por acaso, descobriu que os pequenos animais tinham o sono tão profundo quanto o de Cacilda, a alegria lhe retornou. Bem sucedido na primeira tentativa de chegar ao pátio sem ser molestado, adquiriu a confiança de que jamais seria pressentido em seus passeios noturnos. Tão logo a esposa adormecia, escapava sorrateiro da cama, escorregando por debaixo das cobertas. Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora. Ao lado, bailavam risonhos os titeus e proteus.

Em uma das ocasiões em que se preparava para levantar-se, descuidou-se um pouco, suspendendo demasiadamente o lençol que cobria a companheira: no ventre dela nascera uma flor negra e viscosa. Recém-desabrochada. Cortou-a pela haste, utilizando uma faca que buscara na cozinha, e levou-a consigo. Caminhava sem precaução, a esbarrar nas portas, tropeçando nos degraus. Contudo manteve os seus hábitos. Apenas não prestou grande atenção aos bailados nem limpou cuidadosamente as Petúnias.

Nas noites seguintes sempre encontrava a rosa escura presa à pele de sua mulher. Não mais a cortava. Arrancava-a com violência e a desfazia entre os dedos. Nervoso, descia ao jardim, para cumprir o ritual a que se acostumara.

Mesmo contra a sua vontade, não conseguia abandonar o leito sem descobrir o corpo da esposa, muito menos desviar os olhos da flor. Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obcecante, procurou a faca com que decepara a flor negra da primeira vez e enterrou-a em Cacilda.

Éolo, o olhar fixo no busto da morta, contemplava-o sem a avidez de anos atrás. Voltou-se, por instantes, para os lábios carnudos, dos quais desaparecera a antiga sensualidade. Ao levantar a cabeça, notou que a maquilagem da mãe se desfizera. Recompôs a pintura e sentou novamente na cama. O sangue ainda escorria da ferida, quando multiplicaram as flores no ventre de Cacilda.

Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco bem fundo, jogando nele o corpo, mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas. Maquinalmente foi arrancando uma a uma. Em meio à tarefa, lembrou-se das filhas. Largou o que estava fazendo e correu para desenterrá-las. Sentia-se extenuado, porém aguardou que elas terminassem a dança, antes que subisse ao quarto. Jogou-se na cama sem despir-se e adormeceu imediatamente. Não dormiu muito. Os estalidos, que vinham do assoalho, acordaram-no. Sobressaltado, viu o aposento atapetado de rosas negras. Urgia destruí-las, senão passariam a outras dependências, chegariam às casas mais próximas, levando consigo a prova do crime. E os vizinhos não deixariam de denunciá-lo à polícia. Alarmou-se com a possibilidade de ser encarcerado: quem cuidaria do retrato da mãe, quem retiraria da terra as Petúnias?

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue.