



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**  
**Mestrado em Literatura e Práticas Sociais**

**Entre o mundo mágico e a vida cotidiana:**  
**O fantástico de Murilo Rubião como manifestação realista dos impasses da**  
**modernidade**

**Camila Nascimento Maia**

**Brasília**  
**2018**



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**  
**Mestrado em Literatura e Práticas Sociais**

**Entre o mundo mágico e a vida cotidiana:  
O fantástico de Murilo Rubião como manifestação realista dos impasses da  
modernidade**

Camila Nascimento Maia

**Orientadora:** Ana Laura dos Reis Corrêa

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

**Brasília**  
**Março de 2018**

MAIA, Camila Nascimento. *Entre o mundo mágico e a vida cotidiana: O fantástico de Murilo Rubião como manifestação realista dos impasses da modernidade*. 107 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras – IL, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2018.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa  
Universidade de Brasília – UnB  
Presidente

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo  
Universidade de Brasília – UnB  
Membro interno

---

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Membro externo

---

Prof. Dr. Bernard Herman Hess  
Faculdade de Planaltina – FUP/UnB  
Suplente

*Ao filho que um dia esteve em meu ventre e que,  
com sua existência transmutada em cores,  
alterou para sempre o meu destino humano.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa, por ter iniciado meu contato com a estética marxista, por ter me apresentado a Murilo Rubião, por aceitar orientar-me neste trabalho, mas, acima de tudo, por ser uma mulher corajosa, na qual eu me inspirei em diversos momentos dos nossos quase cinco anos de convivência. Nesse período, seja como professora da graduação ou da pós, seja como colega de grupo de pesquisa, Ana me ensinou muito mais do que Literatura, afinal, foi com ela e por meio dos dizeres de Lukács que aprendi a lição de jamais me conformar com uma vida inautêntica.

Aos componentes da banca examinadora, Professores Drs. Edvaldo Aparecido Bergamo, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes e Bernard Herman Hess, pela disposição de tomarem parte na discussão feita neste trabalho.

Aos professores e companheiros do grupo de pesquisa *Literatura e Modernidade Periférica*, pelas discussões enriquecedoras, pelos questionamentos instigantes, pelos ouvidos atentos e pela partilha de dúvidas e angústias.

A todos os chefes e colegas de trabalho do Fundo Nacional do Desenvolvimento da Educação (FNDE), personificados aqui nas figuras da Diretora Cynthia Marcela de Campos Pinheiro e do Coordenador-Geral Vládimir Borges de Araújo, pela concessão do período de afastamento para estudos, pelas constantes palavras de incentivo e pela confiança em meu trabalho.

A minhas amigas Dapheny, Luciana e Maíra, as quais conheci na UnB durante o Mestrado, pelas horas de conversa, pelos conselhos e pelos risos.

Às meninas Sofia e Cecília, filhas dos queridos amigos Verônica e Jorge, por me fazerem tentar enxergar o mundo com a pureza dos olhos infantis.

A Lucas Nonato, pelo seu constante estímulo ao enfrentamento do desconhecido.

A meus irmãos e amigos que, curiosos, sempre se interessaram por saber qual era o tema desta dissertação e que, mesmo desapontados por perceberem que *Harry Potter* não se encaixa no objeto desta pesquisa, continuavam a me ouvir falar empolgadamente de um autor desconhecido para eles.

A meus pais, pelo amor, pela dedicação e pela confiança.

*O escritor não separa a vida da literatura,  
vida e literatura são uma coisa só.*

(Murilo Rubião)

*Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
A vida apenas, sem mistificação.*

(Carlos Drummond de Andrade)

## RESUMO

A literatura fantástica parece, à primeira vista, distanciar-se da realidade cotidiana e levar o leitor para lugares longínquos, para um passado idealizado, para o mundo dos sonhos. Entretanto, essa percepção de que a literatura fantástica estaria atrelada ao escapismo é superficial. Ao contrário do que comumente se imagina, o fantástico pode ser um meio de retratar a realidade para além de sua imediaticidade, alcançando as interconexões que formam o processo histórico. Para o filósofo húngaro György Lukács (1885 – 1971), a matéria prima para a produção do realismo está na vida, mas as condições sociais e históricas do autor irão influenciar na forma escolhida para a representação, na obra de arte, das conexões presentes nos fatos cotidianos. Partindo dessa premissa e encarando a hesitação inerente ao gênero fantástico como elemento estético que reflete a matéria social inserida na obra, este trabalho analisa os impasses dentro dos contos *O pirotécnico Zacarias*; *O convidado*; *A diáspora*; *Petúnia*; *A noiva da casa azul*; *Aglaia*; *Teleco, o coelhinho* e *O ex-mágico da Taberna Minhota*, todos do escritor mineiro Murilo Rubião (1916 – 1991). Trabalhando, de maneira conjunta, as ideias da estética marxista, a conceituação de literatura fantástica de Tzvetan Todorov, bem como a produção literária de autores desse gênero nos séculos XIX e XX, a presente pesquisa tenta elucidar de que maneira, no mundo mágico de Murilo Rubião, onde os indivíduos parecem impossibilitados de agir diante da vida, pode-se encontrar o verdadeiro realismo da vida cotidiana.

**Palavras chave:** literatura fantástica, Murilo Rubião, capitalismo, estética marxista, hesitação, arte realista.



## ABSTRACT

Fantastic literature seems, at first glance, to distance itself from everyday reality and lead the reader to faraway places, to an idealized past, to the world of dreams. However, this perception that fantastic literature would be tied to escapism is superficial. Contrary to what is commonly imagined, fantasy can be a means of portraying reality beyond its immediacy, reaching the interconnections that make up the historical process. For the Hungarian philosopher György Lukács (1885-1971), the raw material to produce realism is in life, but the social and historical conditions of the author will influence the form chosen for the connections in the everyday facts represent. Starting from this premise and facing the inherent hesitation of the fantastic genre as an aesthetic element that reflects the social matter inserted in literature, this research analyzes the impasses within the stories *O pirotécnico Zacarias*; *O convidado*; *A diáspora*; *Petúnia*; *A noiva da casa azul*; *Aglaia*; *Teleco, o coelhinho e O ex-mágico da Taberna Minhota*, all written by Murilo Rubião (1916 - 1991). Working together the marxist aesthetics ideas, the conception of fantastic literature by Tzvetan Todorov, as well as the literary production of authors of this genre in the nineteenth and twentieth centuries, this research tries to elucidate how, in the magical world of Murilo Rubião, where characters seem unable to face life, we can find the true realism of everyday.

**Keywords:** fantastic literature, Murilo Rubião, capitalism, marxist aesthetics, hesitation, realistic art.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	10
CAPÍTULO 1 - <i>Em verdade morri (...). Por outro lado, também não estou morto: a hesitação do fantástico como reflexo da vida social na Literatura</i> .....	14
1.1 <i>Não seria naquela noite que o branco desceria até a terra: a hesitação humana diante da vida</i> .....	14
1.2 <i>Tenha paciência, estamos próximos ao acontecimento: a inação humana diante da vida</i> .....	23
1.3 <i>Nada se faz aqui sem a concordância da maioria: as decisões humanas diante da vida</i> .....	31
CAPÍTULO 2 - <i>Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores: o reflexo da modernidade como horror no fantástico do século XIX</i> .....	41
2.1 <i>Como é possível amar, com essa bruxa no quarto?: o fantástico como representação do passado que insiste em permanecer</i> .....	41
2.2 <i>Da minha casa restavam somente as paredes arruinadas: o fantástico como representação da decadência ideológica</i> .....	53
2.3 <i>Não me deixe sozinha a parir essas coisas que nem ao menos se parecem comigo: o fantástico como representação do real alienado e alienante</i> .....	60
CAPÍTULO 3 - <i>Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal: O acirramento do capitalismo e a naturalização do fantástico no século XX</i> .....	75
3.1 <i>A mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar o próximo: o fantástico como representação da humanidade enquadrada</i> ...	75
3.2 <i>Nascera cansado e entediado: o fantástico como representação da apatia humana na modernidade</i> .....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	102

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Murilo Rubião é considerado, pela crítica literária, o mais importante autor do gênero fantástico no Brasil. Ao longo de sua carreira, publicou apenas 33 contos divididos por sete livros. Essa pequena quantidade se deve, em muito, à preocupação de Rubião em aprimorar seus textos. O conto *O convidado*, por exemplo, levou 26 anos para ficar pronto. Toda essa demora fazia parte do processo criativo do mago, que era um incansável reescritor de suas histórias, em um incessante ciclo que lhe rendeu a alcunha de uroboro, serpente a qual, a engolir a própria cauda, representa aquilo que não tem começo nem fim, sendo esse símbolo, inclusive, o mote de um dos mais relevantes estudos da obra do contista mineiro: *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, de Jorge Schwartz.

Apesar de extremamente inventiva e rica, a produção de Murilo até hoje não é conhecida do grande público brasileiro e ele, apesar de seu importante papel em nosso sistema literário, raramente é estudado nas escolas, sendo esse, talvez, um dos grandes motivos para seu desconhecimento. É possível que o desinteresse por sua obra, concisa, mas de gigantesca complexidade, esteja no fato de o Brasil não ter criado uma tradição no gênero fantástico.

Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa no século XIX, com Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffman e Guy de Maupassant, ou nos demais países da América Latina no século XX, com Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Jorge Luís Borges (Murilo não se insere no *boom* latino-americano), para citar apenas alguns exemplos, o fantástico apareceu de forma bem fragmentária em nosso país. A exceção de alguns elementos que remetem ao universo extraterreno, como a presença do sobrenatural em contos do livro *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>1</sup>, de Machado de Assis, a tradição literária brasileira seguiu por um caminho direcionado para o relato do real.

Talvez por essa falta de tradição, a voz dissonante de Rubião tenha passado meio que despercebida durante tanto tempo e, ainda hoje, não tenha despertado a atenção merecida. Ele, apesar de ter publicado seu primeiro livro, *O ex-mágico*, em 1947, só em 1974, com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias*, alcança maior sucesso.

---

<sup>1</sup> A única epígrafe de fora da bíblia em toda a produção de Murilo é retirada de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e abre, ao lado de uma epígrafe extraída do livro de Jeremias, o conto *Memórias do contabilista Pedro Inácio*.

O fato de ter optado pelo fantástico, entretanto, não faz com que a obra muriliana perca sua conexão com a realidade. Ao contrário. Assim como Machado de Assis, influenciador notório de Rubião, o contista mineiro fala muito da realidade.

Os elementos fantásticos evocam o sobrenatural e o inexplicável, mas o espectral e o fantasmagórico brotam de algo que já foi vivo um dia, e não o contrário, eles vêm de um passado histórico de aflições para o qual ainda não há solução, o que reforça a necessidade de escrever uma história diferente, que ainda não está dada (BORGES, 2013, p.105)

É certo que, ao escrever seus contos do absurdo, Murilo cria um mundo novo, mas é certo, também, que ele busca na vida a matéria-prima para a construção desse mundo. Em carta a Rubião, Drummond menciona o quão realista é a sua fantasia:

Seu universo é igual ao de nós todos e, ao mesmo tempo, é um universo que se liberta das leis da circulação humana e da lógica formal. E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão: eis a lição amarga que se tira de sua sátira, tão poética e tão rica de invenção<sup>2</sup>.

A opção de Murilo pelo conto é outro elemento que merece ser observado com atenção antes de iniciarmos a análise efetiva de sua obra. É bastante comum que o texto fantástico se construa sobre narrativas curtas, pois “não é fácil seduzir o leitor para algo que pode parecer inverossímil, e ainda mais difícil mantê-lo interessado. Assim, o conto serve bem ao fantástico, pois consegue manter um clima de suspensão da realidade e manter o leitor nesse mundo à parte” (COUTINHO, 2012, p. 36).

Além disso, o conto pode ser lido de uma só vez, reduzindo a possibilidade de o leitor buscar elementos externos ao mundo do conto para explicá-lo, o que propicia a manutenção da hesitação, elemento vital para a construção do fantástico segundo o crítico búlgaro Tzvetan Todorov, que, em *Introdução à Literatura Fantástica*, realizou uma das mais importantes análises acerca da assunção de novos papéis por parte da fantasia.

Nesse sentido, apesar de outros autores, a exemplo de Felipe Furtado e Jean-Paul Sartre, terem proposto diferentes conceituações para a literatura fantástica, a presente dissertação optou por adotar o posicionamento de Todorov em virtude de seu pioneirismo e de sua convergência com aspectos aqui abordados. Ademais, este trabalho não pretende propor uma única e definitiva conceituação para a literatura fantástica,

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/carlos2.aspx>. Acesso em 29 de junho de 2015.

tendo em vista a multiplicidade de formas e as diversas atualizações pelas quais o gênero passou ao longo de sua história.

Ainda a respeito da narrativa curta, o filósofo húngaro György Lukács, utilizado neste trabalho como base teórica para a análise da obra muriliana a partir da estética marxista, faz interessante observação que a relaciona com o impasse, mas não apenas com aquele existente no mundo da obra. Ao falar acerca novela, narrativa mais extensa do que o conto e mais breve do que o romance, Lukács afirma que ela normalmente aparece

ou como precursora da conquista de uma nova realidade, por via das grandes formas épicas e dramáticas, ou no final de um período, como retaguarda, como desfecho, isto é, ou bem no momento de um *ainda-não* da realização poética universal do mundo social correspondente, ou no momento do *não-mais*. (LUKÁCS, 2017)

Ou seja, a narrativa curta é propícia à hesitação não só para prender a atenção ou por ser uma condição vinculante do texto fantástico, mas por refletir os impasses dos períodos históricos em que a obra foi concebida. É interessante notar, ainda, que a forma literária escolhida por Franz Kafka, autor com quem Rubião foi incansavelmente comparado, para escrever algumas de suas obras mais relevantes, foi justamente a novela.

Assim, partindo da dissociação entre o impasse e o texto fantástico, este trabalho buscou revisitar a obra de Murilo Rubião sob a perspectiva lukacsiana e analisá-la por um ângulo que se afasta da percepção pessimista que a crítica dominante viu na produção do mineiro. Para tanto, esta dissertação analisará oito (*O pirotécnico Zacarias; O convidado; A diáspora; Petúnia; A noiva da casa azul; Aglaia; Teleco, o coelhinho e O ex-mágico da Taberna Minhota*) de seus 33 contos, escolhidos por conterem diferentes matizes da hesitação que perpassa toda a produção do mago.

O debate acerca dos contos foi dividido em três eixos temáticos, que coincidem com o número de capítulos desta pesquisa: A hesitação do fantástico como reflexo da vida social; O reflexo da modernidade como horror no fantástico do século XIX; e O acirramento do capitalismo e a naturalização do fantástico no século XX.

Convém ressaltar que, como em qualquer trabalho acadêmico, nos valeremos bastante dos textos teóricos. Entretanto, para nós, é a obra literária o elemento mais importante dessa análise, de modo que, sempre que possível, a deixaremos falar. A nós, enquanto pesquisadores, cabe apenas o papel de nos direcionarmos a ela com a

curiosidade semelhante à de Cariba, protagonista de um dos contos de Murilo: “Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade” (RUBIÃO, 2013, p. 38).

## CAPÍTULO 1

### ***Em verdade morri (...). Por outro lado, também não estou morto: a hesitação do fantástico como reflexo da vida social na Literatura***

A hesitação é, na concepção do crítico búlgaro Tzvetan Todorov, o elemento fantástico por excelência. Ela, entretanto, não aparece sempre da mesma maneira no texto literário e pode se mostrar tanto no embate da personagem com a narrativa como na ação dos homens diante da própria vida. Assim, a partir do papel fundamental que a hesitação exerce dentro do texto fantástico e entendendo tal característica como elemento estético que reflete a matéria social inserida na obra, este capítulo buscará analisar como a hesitação aparece nos contos *O Pirotécnico Zacarias*, *O Convidado* e *A Diáspora*. Em *O Pirotécnico Zacarias*, a atmosfera do conto como um todo é de hesitação; em *O Convidado*, a hesitação surge a partir da relação entre o leitor e a obra; já em *A Diáspora*, a hesitação se mostra no embate entre o arcaico e o moderno. Assim, este capítulo buscará analisar qual o papel da hesitação dentro da narrativa desses três contos e de que maneira ela reflete o momento histórico do período e do lugar em que foram escritos.

#### **1.1 Não seria naquela noite que o branco desceria até a terra: a hesitação humana diante da vida**

“Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2013, p. 14). O questionamento que abre o conto *O Pirotécnico Zacarias*, publicado pela primeira vez em 1974 no livro de mesmo nome e que se tornou sucesso de público, é aparentemente desinteressado. Ao encará-lo, imaginamos que poderia ter sido retirado de uma conversa cotidiana após a leitura de alguma notícia de jornal sobre uma pessoa desaparecida. Nos contos de Murilo Rubião, no entanto, o cotidiano nunca é desinteressado, pois dele brota o fantástico nosso de cada dia.

A dúvida com a qual o conto começa acompanha o leitor, as personagens e o próprio Zacarias do começo ao fim da narrativa, o que pode ser considerado uma falha para alguns e algo desconcertante para outros. Mas é justamente nessa irresolução que está aquilo que transforma um simples fato cotidiano em uma narrativa fantástica. É justamente nessa ambiguidade que se manifesta a hesitação, característica que, na

concepção do crítico búlgaro Tzvetan Todorov, é a mais relevante de uma narrativa fantástica.

Em seu pioneiro *Introdução à Literatura Fantástica*, publicado na década de 1970, Todorov parte, principalmente, da análise de textos fantásticos produzidos no século XIX, quando o gênero ganha maior relevância na Literatura e propõe a definição do que denominou de Fantástico Tradicional<sup>3</sup> com base em três elementos:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os 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 exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 1992, p. 38 e 39).

A definição proposta por Todorov, apesar de ter sido pensada como forma de conceituar o Fantástico Tradicional e ser considerada, pelo próprio autor, insuficiente para explicar o Fantástico Moderno, é particularmente interessante para este trabalho devido à primeira exigência atribuída por Todorov ao gênero, qual seja, a hesitação. Esse elemento é tão importante para o texto fantástico que, ainda nas palavras do filósofo búlgaro, se confunde com o próprio gênero: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31).

No conceito proposto por Todorov cabe destacar o termo “aparentemente”. Inserindo-o em sua definição do fantástico, o crítico revela que as situações com as quais as personagens se deparam e diante das quais hesitam não são necessária e verdadeiramente sobrenaturais, mas ganham esses contornos, mesmo ocorrendo no mundo real. Esses fatos reais, surgidos do dia-a-dia, mas que ganham aspectos fantasmagóricos, que parecem ultrapassar a lógica do mundo natural são uma constante na obra de Murilo Rubião e se mostram, por exemplo, em *O Pirotécnico Zacarias* desde o questionamento que inicia o conto.

Na pergunta “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” está não apenas a hesitação entre um estado da matéria, mas a hesitação entre o mundo conhecido e o mundo oculto,

---

<sup>3</sup> O termo foi utilizado por Todorov em oposição ao Fantástico Moderno, o qual será tratado mais adiante.



entre o mundo físico e o mundo sobrenatural, entre o que enxergamos e o que está invisível. Nessa pergunta, aparentemente desinteressada, está o gatilho para o desenvolvimento de uma narrativa real, mas que assume uma lógica que nos leva a duvidar.

Na ânsia de sanar essa dúvida, o segundo parágrafo tenta nos apresentar alguma maneira de resolver a hesitação:

A esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 2013, p. 14).

Todas essas possibilidades de resolução da hesitação inicial acerca da morte (ou não) de Zacarias baseiam-se em dois caminhos: ou resolvê-la com uma explicação plausível no mundo racional ou aceitar plenamente o sobrenatural. Para Todorov, no entanto, nenhuma dessas resoluções serviria, pois, se definitivas, acabariam com o caráter fantástico do texto, já que “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 1992, p. 36).

As possibilidades de solução propostas pelas personagens e compartilhadas com o leitor acabariam por levar o conto ou para o campo do estranho (incredulidade total) ou para o campo do maravilhoso (fé absoluta) e o fantástico é a tênue linha que os divide, é ele próprio a dúvida, a hesitação entre o real e o imaginário.

O leitor parte, então, para os parágrafos seguintes buscando que o próprio Zacarias (quem melhor do que ele para nos contar sobre si mesmo?) ofereça os elementos para a compreensão do que realmente aconteceu e, talvez com o intuito de atizar a curiosidade do leitor ávido por soluções, o narrador prossegue:

Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado.

A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra.

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (RUBIÃO, 2013, p. 14).

As colocações de Zacarias nos revelam alguns aspectos: o primeiro é o de que não há prova “material” de sua morte, já que seu corpo jamais foi enterrado. Ao contrário, ele faz tudo o que fazia antes e ainda melhor. Zacarias também não é uma alma penada, pois é visível a todos. Com isso, ele nos faz perceber que não existem apenas dois caminhos (explicação natural ou sobrenatural) e nos apresenta uma terceira opção: estaria Zacarias, ao mesmo tempo, vivo e morto.

A impossibilidade de compreensão acerca da situação do Pirotécnico, portanto, não estaria nele, mas no mundo a sua volta. Seus amigos, ao olhá-lo, já não o reconhecem, amedrontam-se, fogem dele. Estranham-no e estranham a vida cotidiana, enxergando nela algo que só poderia fazer sentido de duas formas: prender-se à imediatividade da vida ou buscar no escapismo do sobrenatural uma explicação para a vida material.

Esse processo pelo qual passam as personagens de *O Pirotécnico Zacarias* é, também, reflexo da vida cotidiana, especialmente da vida moderna, pós-revolução industrial, a qual mudou para sempre não apenas os meios de produção, mas as relações entre as pessoas e entre as pessoas e as coisas, o que está profundamente ligado à aura fantástica que os acontecimentos da vida cotidiana assumem no conto.

Já em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, Karl Marx enxergava na relação estranhada do homem com o mundo, especialmente permeada pelo trabalho, a perda de sua autoconsciência enquanto ser:

Assim como na religião a autoatividade da fantasia humana, do cérebro e do coração humanos, atua independentemente do indivíduo e sobre ele, isto é, como uma atividade estranha, divina ou diabólica, assim também a atividade do trabalhador não é sua autoatividade. Ela pertence a outro, é a perda de si mesmo. (MARX, 2010, p. 83)

A citação extraída dos *Manuscritos econômico-filosóficos* ganha ainda mais importância para este trabalho se levarmos em conta que Marx iguala, no que tange à “perda de si mesmo” a religiosidade e o trabalho estranhado. Aproximando essa colocação do conto, notamos cada vez mais a complexidade da narrativa de *O Pirotécnico Zacarias*. Voltemos, então, a seu título em busca de aprofundar algumas questões.

É interessante notar que, apesar de o conto ser narrado em primeira pessoa, seu título é uma enunciação. Observando-o isoladamente, parece que o narrador contará a história de outra pessoa, não de si mesmo. Além disso, o narrador não escolhe apenas o

nome da personagem para enunciar o conto, mas lhe atribui uma característica que especifica a pessoa de quem se falará, que a define, qual seja, a atividade de pirotécnico.

Esse curto título encerra muito da proposição de Marx citada acima. Nele, percebemos que Zacarias escolhe sua atividade laborativa para individualizar-se ao mesmo tempo em que opta pela terceira pessoa para intitular sua narrativa. Reconhecido pelo mundo exterior pelo que produz, Zacarias é incapaz de reconhecer a si nessa atividade que, apesar de artística, é marca da modernidade. Esse processo, se dá em uma via de mão dupla, ou seja,

quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (*ausarbeits*), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (*fremd*) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo. O trabalhador encerra a sua vida no objeto; mas agora ela não pertence mais a ele, mas sim ao objeto (MARX, 2010, p. 81).

É interessante notar que a religião, outra atividade que afastaria o homem de si mesmo, também aparece em *O Pirotécnico Zacarias* e vem logo após o título, na epígrafe bíblica retirada do livro de Jó.

A presença das epígrafes é uma constante na meticulosa e incansável escrita de Murilo Rubião. Presentes em todas as suas narrativas, elas, no entanto, enganam a quem acredita ser possível encontrar ali o sentido, a resposta do conto. Ao contrário, são um elemento da composição que talvez mais confunda do que elucide o caminho repleto de curvas, sombras e silêncio do leitor e das personagens pela “Estrada do Acaba Mundo<sup>4</sup>”.

Para *O Pirotécnico Zacarias*, foi escolhido o seguinte texto: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela d’alva (Jó, XI, 17)”. A epígrafe, retirada do Velho do Testamento, trecho da Bíblia preferido por Murilo Rubião por ser “exatamente o mais mitológico, o mais forte, e de uma religiosidade violenta...<sup>5</sup>”, possui tom profético. Como uma predição do futuro, a epígrafe quase vaticina o fim do conto.

---

<sup>4</sup> A tese da Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa propõe que os contos de Murilo Rubião, apesar de independentes, possuem uma continuidade, formando uma estrada, a “Estrada do Acaba Mundo”, que se torna “efetivamente um caminho para a emancipação, onde podemos atravessar o embuste e confrontar o real” (CORRÊA, 2004, p. 232)

<sup>5</sup> Trecho da última entrevista concedida por Murilo Rubião. Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entultima.aspx>. Acesso em 17 de outubro de 2017.

Esse caráter premonitório, de salvação ou danação já traçadas e contra as quais não se pode agir, é um dos grandes problemas da religião sob o ponto de vista do materialismo de Marx. Ao assumir que o destino está traçado e que a ação nada pode alterar, o homem afasta-se de si mesmo. A busca, no sobrenatural, de uma explicação para problemas reais tira a vida humana do próprio homem e a coloca sob a égide divina. É assim que agem os amigos de Zacarias que negam sua nova condição de existência.

Zacarias não precisa estar vivo ou morto, pois a morte está e estará sempre relacionada à vida de maneira individual e social<sup>6</sup>, formando um todo e, por isso mesmo, não podem ser tomadas isoladamente. Essa unidade contraditória representa uma totalidade, na qual elementos que parecem se anular, na verdade, se articulam para formar um todo histórico e social.

A realidade que os amigos de Zacarias conseguem apreender, entretanto, ainda é a mediada. Por medo, preferem não se defrontar com a totalidade e fogem da possibilidade de compreender que Zacarias está vivo e morto. Por medo, optam por permanecer na busca de respostas que os levam não apenas para fora do fantástico, mas também para fora de uma percepção mais profunda da vida cotidiana.

Outro elemento bastante presente em *O Pirotécnico Zacarias* são as cores. Elas, que estão estreitamente ligadas à atividade de pirotecnia, também não aparecem de forma gratuita ou desamarrada do todo. Em sua primeira aparição, a narrativa é interrompida pela descrição pictórica, a qual encerra a parte do texto que fala das dúvidas sobre a morte do pirotécnico e inicia a narrativa dos fatos que culminaram na sua situação de “morto-vivo”:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 2013, p. 15)

O trecho, o qual se insere de forma abrupta na narrativa e remete não só a um devaneio, mas às cores dos fogos de artifício do artista pirotécnico, aparece, com algumas alterações, outra vez ao longo da narrativa. Na primeira delas (citada acima), Zacarias afirma, de maneira categórica, que foi morto pelo automóvel (o que já sabemos

---

<sup>6</sup> Ideia mencionada por György Lukács em *Marx e o problema da decadência ideológica*, quando o autor fala a respeito da morte nas obras de Tolstói.

não ser uma informação tão segura em virtude dos questionamentos que iniciam o conto).

Já na segunda aparição, Zacarias faz reflexões a respeito da própria existência:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso, com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens. (RUBIÃO, 2013, p. 16)

O trecho acima, repleto de poesia, nos questiona acerca da autenticidade da vida, afinal, como seria possível viver sem cor? Como é possível aguentar passar por ruas cheias de gente, mas ausentes de homens? Nesses momentos, de que serviria cansar bem os músculos? O que seria, em realidade, viver? Para propor respostas a essas questões, recorreremos, mais uma vez, ao pensamento marxista.

Sem cor, jamais Zacarias quis viver e, talvez por isso, tenha escolhido para si a atividade de pirotécnico. Seu trabalho, entretanto, imerso no cotidiano reificado e alienante, acabou por transformar o homem no pirotécnico. Quanto mais cores produzia, mais Zacarias perdia as cores que queria em sua vida. Quanto mais trabalhava, menos Zacarias se reconhecia nos seus fogos de artifício. Quanto mais cores produzia, mais Zacarias perdia vida pelo trabalho, mais se tornava ausente de si.

Em contraponto a esses trechos, que se inserem no campo da vida terrena de Zacarias, há outros dois que se repetem com algumas alterações. O primeiro aparece logo antes do atropelamento do pirotécnico:

Caminhava pela estrada. Estrada do Acaba Mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras que silêncio.

O automóvel não buzinou de longe. E nem quando já se encontrava perto de mim, enxerguei os seus faróis. Simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra. (RUBIÃO, 2013, p. 16)

O segundo aparece no desfecho do conto:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para a exclusiva ternura de meus olhos. (RUBIÃO, 2013, p. 20)

Esses dois últimos trechos aproximam-se da epígrafe bíblica que abre o conto e parecem carregar uma mensagem espiritual de fé, de esperança, de salvação. Nelas, o leitor é levado a acreditar que, mesmo após todas as dificuldades e intempéries, um dia virá uma luz, uma libertação, capaz de salvar para sempre os destinos humanos. Há,

entretanto, mais do que isso. Esses dois últimos trechos, que parecem apontar para uma solução sobrenatural, formam pares dialéticos com os dois primeiros trechos citados, os quais trazem elementos da vida material de Zacarias.

Por meio da descrição pictórica, esses quatro trechos conseguem sintetizar o enredo do conto e os sentimentos do Pirotécnico. Neles, percebemos que a vida para Zacarias era uma profusão de cores, as quais nem sempre assumiram o sentido de felicidade. Dentre essas cores, o negro e o vermelho, ou melhor “um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue” (RUBIÃO, 2013, p. 16) se fizeram presentes.

E porque Zacarias, mesmo com uma vida tão colorida (ainda que nem sempre feliz), esperaria, justamente, pela chegada do branco? Porque gostaria, Zacarias, que sua vida se tornasse ausência de cor? Seria um desejo de morte? Teria vontade, Zacarias, de escapar da realidade da vida cotidiana? Essa poderia ser uma possibilidade, não fosse o branco, também, a junção de todas as cores do espectro. É ele a cor que reflete todos os raios luminosos, não absorvendo nenhum e, por isso, aparecendo com clareza máxima.

Recorrendo ao tom profético, Zacarias espera que o branco um dia chegue até a terra, fato que é impedido por seu atropelamento. Essa profecia, no entanto, não se dará por meio das divindades, mas a partir das ações humanas. Ao longo de todo o conto, o que Zacarias espera é que os diversos matizes que fizeram parte de sua vida se unam em uma totalidade capaz de alcançar o branco, que é, para Zacarias, a totalidade da vida humana.

Como o atropelamento impede a chegada do branco, o alcance da totalidade se torna impossível naquele momento e a principal preocupação, tanto dele quanto dos jovens que o atropelaram, é saber que fim dar ao corpo do pirotécnico. A preocupação se torna uma necessidade imediata.

Um dos moços, rapazola forte e imberbe – o único que se impressionara com o acidente e permanecera calado e aflito no decorrer dos acontecimentos -, propôs que se deixassem as garotas na estrada e me levassem para o cemitério. Os companheiros não deram importância à proposta. Limitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho – assim lhe chamavam – e sua insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que os acompanhavam.

O rapazola notou a bobagem que acabara de proferir e, sem encarar de frente os componentes da roda, pôs-se a assoviar visivelmente encabulado.

Não pude evitar minha imediata simpatia por ele, em virtude de sua razoável sugestão, debilmente formulada aos que decidiam minha

sorte. Afinal, as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos. (Esse argumento não me ocorreu no momento.) (RUBIÃO, 2013, p. 17)

Apesar de a proposta de Jorginho ser a moralmente mais adequada, os demais amigos decidem jogar o corpo de Zacarias em um profundo precipício, ideia com a qual o defunto não concorda: “Alto lá! Também quero ser ouvido. Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me” (RUBIÃO, 2013, p. 17).

Nesse momento do texto, percebemos certa inversão de valores: enquanto a proposta de Jorginho de levar Zacarias no carro até o cemitério foi considerada absurda, seus amigos aceitam a possibilidade de ouvir os argumentos de um cadáver tranquilamente, apesar do espanto. Mais do que isso, os amigos de Jorginho,

depois de certa relutância em abandonar o companheiro, concordaram todos (homens e mulheres, estas já restabelecidas do primitivo desmaio) que ele fora fraco e não soubera enfrentar com dignidade a situação. Portanto, era pouco razoável que se perdesse tempo fazendo considerações sentimentais em torno de sua pessoa. (RUBIÃO, 2013, p. 18)

Nesse momento do conto, notamos a naturalização do caráter fantástico<sup>7</sup> dos fatos narrados e a dificuldade de se enxergar o outro também como gênero humano, afinal, como seria possível aceitar, sem questionamento, um defunto que fala e substituir por ele um amigo, sendo que, momentos antes, todos queriam se ver livres do cadáver? Os rapazes não sabem como agir diante de um impasse e deixam que a solução dele seja dada por alguém que, naquele momento, habita uma condição ambígua.

Zacarias passa a noite bebendo com seus novos amigos e, com o clarear do dia, é deixado na cidade. A solução para as hesitações que se mostram ao longo de todo o conto, todavia, não aparece. O fim da narrativa, ao contrário, ressalta a dificuldade que os amigos de Zacarias anteriores a sua morte, bem como os amigos que fez após seu atropelamento, possuíam de se olharem e olharem para Zacarias, que não é apenas pirotécnico, em sua completude, de ver além da imediatividade da vida, de agir diante dos impasses, de encarar-se enquanto gênero humano e, por isso, estarem sempre hesitantes diante das situações cotidianas.

Zacarias não oferece ao leitor elementos que o façam optar por uma explicação racional (Zacarias não teria morrido, apenas ficado desmaiado e, após algum tempo, acordou) ou sobrenatural (Zacarias teria morrido e ressuscitado ou seria sua alma que

---

<sup>7</sup> Este aspecto será tratado de forma mais detida no terceiro capítulo, quando abordaremos as características do fantástico do século XX.

permaneceria entre vivos) dos fatos narrados. Ao contrário, parece que o próprio Zacarias nos leva a hesitar a respeito de sua condição: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.” (RUBIÃO, 2013, p. 19).

Com as mesmas dúvidas com as quais começou, o conto termina:

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

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (RUBIÃO, 2013, p. 20).

As palavras finais d’*O pirotécnico Zacarias*, além de não resolverem a hesitação do texto, mantendo, dessa forma, o fantástico até seu desfecho, parecem levar o leitor a hesitar, também, diante da própria vida. Ao finalizar a leitura do conto, além de não sabermos o que acontece com *O pirotécnico Zacarias*, percebemos não saber, ainda, o que acontece conosco. Viveríamos verdadeiramente ou estaríamos apenas imersos na imediaticidade, sem nos darmos conta das emaranhadas tramas que formam o tecido da vida? Teríamos humanizado de forma profunda os nossos sentidos, como propõe Marx em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, ou apenas seguimos em frente sem questionar, a exemplo dos autômatos tão presentes no fantástico do século XIX? Viveríamos em um mundo em que a humanidade se reconhece enquanto gênero humano ou em um mundo fictício, no qual os objetos assumem características humanas e as relações entre as coisas são mais importantes do que as relações entre pessoas? Estaríamos nós, assim como Zacarias, vivos ou mortos? Eis o fantástico da vida cotidiana.

## **1.2 Tenha paciência, estamos próximos ao acontecimento: a inação humana diante da vida**

No conto *O Convidado*, publicado em 1974 no livro de mesmo título e um dos preferidos de Murilo, a hesitação também se faz presente. Ele, assim como a maioria dos textos de Rubião, parte de um fato corriqueiro para alcançar a hesitação do fantástico:



O convite que acabara de receber muito contrariava seu gosto pelos detalhes. Além de não mencionar a data e o local da festa, omitia o nome das pessoas que a promoviam. Silenciava quanto ao traje das senhoras, apesar de exigir para os cavalheiros fardão e bicorne ou casaca irlandesa sem condecorações. À falta de outros esclarecimentos, julgou tratar-se de alguma festividade religiosa ou de insípida comemoração acadêmica (RUBIÃO, 2013, p. 197)

É a José Alferes que se destina o lacônico convite. O curioso nome da personagem principal do conto já carrega alguns elementos característicos da obra muriliana e que merecem destaque quando analisados sob a perspectiva da estética marxista.

José é um nome universal e estreitamente ligado à tradição bíblica, aparecendo para designar três personagens do livro sagrado, sendo dois do Novo e um do Antigo Testamento: José de Arimateia, discípulo de Cristo; José de Nazaré, companheiro de Maria e pai de Jesus; e José do Egito, filho de Raquel com Jacó, e patriarca de uma das doze tribos de Israel.

O sobrenome Alferes, por sua vez, faz referência a um elemento singular. Alferes foi uma das profissões de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, único participante da Inconfidência Mineira a ser punido com a pena capital. Ao fazer referência à figura de Tiradentes, o conto traz elementos da vida do próprio autor, que era mineiro, e principalmente do Brasil, já que Tiradentes é um de nossos poucos heróis.

O heroísmo de Tiradentes, entretanto, não surgiu na sociedade de forma tão natural quanto se pode imaginar e a construção de sua imagem como “salvador da pátria”, começando por sua representação imagética similar à de Cristo, muito se relaciona a nosso processo histórico, como propõe José Murilo de Carvalho em *A Formação das Almas*. Tiradentes, um José não carpinteiro, mas alferes,

Operava pelo sacrifício, no domínio místico, a salvação que não pudera operar no domínio cívico. Tudo isso calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã. Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagoniza ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia (CARVALHO, 2014, p. 68).

O nome de José Alferes, portanto, une dois elementos que parecem se contrapor (singular e universal) e forma uma espécie de particular “que reúne o que está

disperso no cotidiano: a singularidade (aparência da vida cotidiana) e o universal (essência da vida cotidiana)” (CORRÊA & HESS, 2015, p. 119 e 120).

Alferes, contrariado pela ausência de dados no convite, hesita diante dele, mas chega à conclusão de que poderia ter sido enviado pela vizinha Débora, por quem nutre desejos amorosos e decide ir à festa. Cabe mencionar que Débora, a qual aparece na narrativa apenas na lembrança das demais personagens, também é uma referência a personagens bíblicas do Velho Testamento. A primeira delas aparece no livro de Gênesis e foi a ama de Rebeca, a qual foi esposa de Isaac e mãe de Esaú e Jacó. A segunda personagem bíblica com esse nome é a quarta juíza de Israel, única mulher citada na Bíblia a ter esse status.

Além do nome e da beleza, a qual atrai José Alferes, a Débora de *O Convidado* é designada pela profissão de estenógrafa, atividade estreitamente relacionada ao serviço público e à burocracia, dois elementos frequentes na obra de Murilo Rubião e que fizeram parte da vida do próprio autor, que foi funcionário público, ocupando, inclusive, a chefia de gabinete do governador Juscelino Kubitschek.

Alguns dias após o recebimento do convite e quando quase já se esquecera dele, Alferes nota, da janela de seu quarto, um movimento maior do que o de costume em uma loja de aluguel de roupas e chega à conclusão de que a festa se aproxima:

Ao entrar na loja, encontrou-a vazia. O único empregado da firma, um senhor idoso, atendeu-o. A agitação de Alferes não lhe permitiu ir direto ao assunto. Perguntou ao velho se tinha notícia de recepção ou algo parecido para aquela noite.

A resposta pouco o esclareceu: acreditava que sim, porém nada de positivo soubera pela boca dos fregueses atendidos na parte da manhã. Aconselhava-o a procurar Faetone, o motorista de táxi do posto da esquina que era, no setor hoteleiro, o condutor habitual dos que procuravam divertimentos noturnos na cidade.

José Alferes percebeu que seu interlocutor ocultava alguma coisa. Contudo preferiu não insistir. Tirou do bolso o convite e indagou se poderia conseguir um dos trajes nele sugeridos. (RUBIÃO, 2013, p. 198)

O empregado da loja trouxe-lhe uma roupa que não era exatamente a exigida, mas que serviria para a ocasião. José Alferes vestiu-a, decidiu levá-la, mas, assim como quando recebera o convite, hesitou. Desta vez, entre passado e presente<sup>8</sup>:

A carteira de dinheiro aberta, deteve-se um instante na contagem das notas que cobririam o pagamento do aluguel, procurando localizar algo perdido na memória.

---

<sup>8</sup> A questão acerca da hesitação entre passado e presente será retomada e tratada de forma detida mais adiante.

- Não está satisfeito? Perguntou o velho incomodado com o silêncio do cliente.

- Estou. Apenas tentava recompor a imagem de um rei antigo, com esta mesma roupa, numa gravura também antiga. Talvez um rei espanhol ou o retrato de um desconhecido (RUBIÃO, 2013, p. 199).

Ao voltar para seu quarto, José Alferes ficou pensando em como seria seu encontro com Débora naquela noite, mas a dúvida permanecia: “Entre um e outro pensamento, tentava relembrar onde vira alguém vestido do mesmo modo. Um rei espanhol ou um desconhecido?” (RUBIÃO, 2013, p. 199)

José Alferes se vestiu para ir até a festa, no elevador, sentiu “um perfume vagamente familiar” (RUBIÃO, 2013, p. 200) e, lembrando-se de Débora, perguntou ao cabineiro se ela acabara de descer: “- A senhorita Débora viajou de férias ontem à tarde. - Viajou? A surpresa quase o desmontou da naturalidade que imprimira à pergunta” (RUBIÃO, 2013, p. 200).

Desapontado, José Alferes pensou em desistir, mas lembrando-se dos gastos já feitos e por vergonha de cair no ridículo em frente aos funcionários do hotel, saiu e pegou justamente o táxi de Faetone que, pelo traje d’*O Convidado*, adivinhou seu destino: o bairro nobre de Stericon.

O nome do motorista de táxi mais uma vez não é casual. Dele podemos apreender uma referência a Fáeton ou Faetonte, filho da oceânide Climene e da divindade solar Hélio. Segundo a mitologia grega, Fáeton pediu a seu pai as rédeas do carro do Sol. Hélio hesitou, mas foi convencido por seu filho, que, inexperiente, quase destruiu a Terra. Para evitar um desastre, Zeus se viu obrigado a fulminar Fáeton com um raio. O nome fáeton também é usado para designar um tipo de carruagem leve e sem cobertura.

A referência à mitologia grega é outra constante na produção de Murilo Rubião. No entanto, o autor subverte o mito ao inseri-lo em uma atmosfera de modernidade. “O mito, assim como as narrativas do maravilhoso clássico e medieval, não é fantástico. O fantástico está atrelado ao mundo da modernidade, um mundo em que as leis não são mais universais, mas subjetivas, particularizadas” (CORRÊA, 2004, p. 72 e 73).

Por isso, diferentemente do Fáeton da mitologia, Faetone é um motorista de táxi, não de uma biga e, em vez de desejar dirigir o carro do Sol, é o mais procurado pelos que almejam divertimentos noturnos. O experiente taxista, depois de rodar cerca de trinta minutos, deixou Alferes em seu destino: “- Tem certeza que é neste lugar, Faetone? A ausência de outros automóveis em frente à casa e sua minguada iluminação

justificavam seu ceticismo. - Absoluta. Olha ali, é o porteiro se dirigindo ao nosso encontro” (RUBIÃO, 2013, p. 200 e 201).

Alferes entregou o convite ao recepcionista, que lhe pediu que esperasse.

Minutos depois retornava acompanhado de três senhores discretamente trajados. Moveram de leve as cabeças num cumprimento inexpressivo. Examinaram Alferes, do rosto ao vestuário, demonstrando visível insegurança pela dificuldade de reconhecer nele a pessoa esperada. Silenciosos, retrocederam alguns passos, para mais adiante fecharem-se em círculo, as mãos apoiadas nos ombros uns dos outros. Confabulavam.

Voltaram descontraídos e coube ao mais velho interpretar o pensamento dos três:

- Concordamos que seu traje obedece às normas preestabelecidas e a autenticidade do convite é incontestável. Aliás, foi o único expedido através dos correios. Os demais convivas foram avisados pelo telefone. Apesar da evidência, o instinto nos diz que o nosso homenageado ainda está por chegar. Não podemos, todavia, impedir a entrada do senhor, mesmo sabendo de antemão os transtornos que a sua presença acarretará, pois muitos o confundirão com o verdadeiro convidado. À medida que isso aconteça, nos apressaremos em esclarecer o equívoco. (RUBIÃO, 2013, p. 201).

Alferes entra na festa e se depara com um ambiente extremamente luxuoso, no qual todos acreditam ser ele *O Convidado*, o que a comissão prontamente corrige, de modo que, ao chegar nos últimos salões, todos já sabem a respeito da existência de um falso convidado na festa. Mesmo nessa condição, Alferes é muito bem tratado, mas algo naquele local lhe desagradava, a começar pela temática principal das conversas: corrida de cavalos.

O esporte, que atrai especialmente a atenção das pessoas mais abastadas, surgiu no Reino Unido e é considerado um dos mais tradicionais, além de movimentar elevadas somas financeiras. Sua presença na literatura relacionada à elite é tamanha que o tema permitiu a György Lukács analisar, em *Narrar ou Descrever? – Uma discussão sobre naturalismo e formalismo*, a maneira distinta como Zola e Tolstoi abordam esse mesmo tema em dois de seus romances, *Naná* e *Ana Karenina*, respectivamente.

Apesar de não haver qualquer elemento que indique a leitura do artigo de Lukács, escrito em 1936, por Rubião, a discussão proposta pelo filósofo húngaro se relaciona intimamente à obra do contista mineiro. Em *Narrar ou Descrever?*, Lukács debate acerca do contraste da observação (descrever) e da participação (narrar) dentro do romance, afirmando que a escolha por um ou outro método (que não são excludentes) não é casual, “já que deriva da posição de princípio assumida pelos escritores diante da vida, dos grandes problemas da sociedade” (LUKÁCS, 2010, p.

155). Em seu texto, Lukács acaba por concluir acerca da essencialidade da narração, tendo em vista que a até a descrição, quando feita, não deve ser feita por si mesma, mas em prol da ação.

No conto, a atmosfera é de certa apatia por parte das personagens, que parecem aceitar passivamente os acontecimentos, bem como os desígnios da comissão. Há, no entanto, uma ação inerente à presença delas na festa. Todos os que estão ali, incluindo José Alferes, foram convidados e, por vontade, escolheram aceitar o convite. Ou seja, dentro das circunstâncias que lhes foram oferecidas, modificaram seus destinos.

A narrativa de Murilo não especifica a origem social de José Alferes, mas ele não parece se interessar pelo mundo de ostentação que transparece na festa para a qual foi convidado. Em um momento em que se encontrava sozinho, após repelir pessoas que insistiam em tratar sempre do mesmo e com os mesmos modos, seguiu em direção a Alferes “uma bela mulher. Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite” (RUBIÃO, 2013, p. 203). Era Astérope, escolhida pela Comissão para passar a noite com o verdadeiro convidado, cuja a real identidade todos ali presentes ignoravam. O nome de Astérope é outro que advém da mitologia grega. Ela foi uma das sete plêiades, filhas do titã Atlas com a oceânide Pleione.

Ao nos apresentar Astérope, o narrador mostra a quarta e última personagem que recebe nome no conto. As duas primeiras, José Alferes e Débora, recebem nomes bíblicos e se relacionam ao cotidiano, à cidade, à burocracia, ao mundo conhecido, ao que mantém a narrativa dentro do real. As duas últimas, Faetone e Astérope, possuem nomes ligados à mitologia grega e se relacionam à segunda parte do conto, na qual os fatos começam a ganhar ares sobrenaturais, quando as coisas parecem carecer de uma explicação e deixam de fazer sentido no mundo natural. Esses dois pares formam unidades que parecem se opor, que levam o leitor a hesitar entre os dois mundos, mas que se unem para compor a totalidade da narrativa.

Esse encontro das duas realidades se manifesta na ação narrativa no momento em que, mesmo incomodado com tudo ali, Alferes dá o braço a Astérope e vão

varando jardins. Intranquilo, metido em dúvidas, Alferes ouvia desatento a companheira. Por vezes, olhando em torno, achava o parque demasiado extenso. Calava a desconfiança, preocupado em descobrir se teria visto uma jovem senhora parecida com ela num quadro, folhinha ou livro (RUBIÃO, 2013, p. 204).

Aqui, é possível notar que, assim como aconteceu na loja de aluguel de roupas, José Alferes mais uma vez se vê atormentado pela dúvida entre passado e presente.

Estacou. Aqueles jardins intermináveis, a sua incapacidade de falar a linguagem dos convivas, um convidado cuja ausência retardava a realização da festa. A beleza de Astérope. Agarrou-a pelos ombros, obrigando-a a encará-lo. Seria o brilho dos olhos?

Teve medo.

Retrocedeu apressadamente, fazendo o mesmo percurso de horas atrás, atropelando pessoas, empurrando-as. Todos desejavam segurá-lo, porém ele se desvencilhava dos obsequiosos cavalheiros e das damas amáveis.

No final do corredor, o porteiro quis retê-lo e foi afastado com um cotovelada (RUBIÃO, 2013, p. 204).

Nesse instante da narrativa, a atmosfera de apatia é quebrada e a ação de Alferes diante dos acontecimentos se torna mais viva. É nesse mesmo momento que o enredo ganha ares notadamente fantásticos. Ele, mesmo deixando o casarão, fica às voltas e não consegue encontrar o caminho para casa. Tentando fugir, como Cristo em seu calvário, despedaçou as roupas, feriu as mãos, os pés sangravam, a escuridão e a neblina da rua não permitiam que se orientasse. “Ao levantar-se, avistou bem próximo, frouxamente iluminado, o edifício que há pouco deixara. O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido” (RUBIÃO, 2013, p. 205).

José Alferes ainda tentou, sem sucesso, convencer Faetone a levá-lo, mas este recusou-se: “permaneceria no local, aguardando as determinações da Comissão” (RUBIÃO, 2013, p. 206). Desconsolado, Alferes já aceitava a ideia de retornar à festa quando lhe tocaram o braço:

Assustou-se: era Astérope. Ela fingiu não perceber o temor estampado no rosto dele e arrastou-o consigo:

- Sei o caminho.

Saberia? Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar (RUBIÃO, 2013, p. 206).

O trecho supracitado encerra o conto e, além de não responder às perguntas e resolver os medos de José Alferes, volta, diretamente, sua hesitação para o leitor. Ao inserir entre “Sei o caminho” e “deixou-se levar” a pergunta “Saberia?”, o narrador não só transcreve a dúvida de José Alferes, mas questiona o leitor que, assim como a personagem, não sabe de que forma Alferes poderia sair dali com a ajuda de Astérope que, ao longo de todo o conto, mostrou uma atitude conformista diante dos desígnios impostos pela Comissão Organizadora da festa.

A dissonância entre o comportamento de Astérope e a frase “Sei o caminho” criam o impasse da hesitação que não se desfaz, dando ao texto, que já assumira contornos fantásticos, sua hesitação essencial. Mas como acontece com os homens diante das situações cotidianas, Alferes age diante do impasse, ainda que não pareça, afinal, ele não é “levado”, mas “deixa-se levar” por Astérope. O resultado dessa escolha, no entanto, não é dado.

Uma possível pista para a resolução da hesitação deixada pelo narrador ao leitor talvez esteja na epígrafe presente no conto: “Vê pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda, pela qual não voltarei (Jó, XVI, 23)” (RUBIÃO, 2013, p. 197). Seguindo a pista dada por ela, o leitor chega à conclusão de que José Alferes jamais conseguiu retornar. A hesitação, no entanto, não se desfaz por completo: o que teria acontecido com ele? Astérope o teria enganado? Teriam os dois sido pegos pela Comissão Organizadora? Quem seria o verdadeiro convidado? Teria ele, algum dia, chegado?

Da mesma forma que em *O pirotécnico Zacarias*, quando se menciona “que o branco desceria até a terra” (RUBIÃO, 2013, p. 16), parece haver um tom profético, uma eterna espera, uma espera mítica, ou bíblica, para a resolução dos questionamentos, para o desenlace dos destinos humanos.

Em *O convidado* a atmosfera é de letargia: todos falam sobre as mesmas coisas, reproduzem os mesmos modos, esperam, sem questionar, um desconhecido, fazem tudo conforme os ditames da Comissão Organizadora. Ninguém, a exceção de José Alferes, parece incomodar-se com aquela situação. Agem maquinalmente, à espera de uma solução que não virá de suas ações, mas da chegada de um salvador sem rosto, eleito por uma comissão de homens idosos inominados. A vida de todos girava e dependia de apenas uma coisa: a chegada do verdadeiro convidado.

Mas quem seria esse convidado? A eterna espera por ele, a relação dos nomes *Faetone* e *Astérope*<sup>9</sup> com a luz, a referência ao conhecimento do caminho que Alferes não pode encontrar devido à escuridão, a similaridade entre ele e o verdadeiro convidado... nos fazem pensar em uma solução bíblica para a hesitação, pois “Falando novamente ao povo, Jesus disse: ‘Eu sou a luz do mundo. Quem me segue, nunca andará em trevas, mas terá a luz da vida’”. (João 8:12). Seria, o verdadeiro convidado, aquele por quem todos esperam, Jesus?

---

<sup>9</sup> Fáeton dirigiu o carro do Sol e Astérope e suas irmãs formam a constelação de Touro.

Tal possibilidade, apesar de plausível, ainda não permite a resolução completa da hesitação, pois ao fim do conto, não é Jesus quem aponta o caminho, mas Astéroepe. Essa possibilidade, portanto, não oferece respostas, traz apenas mais perguntas.

Além disso, a pergunta do narrador de *O convidado* não se direciona para o leitor apenas em relação ao conto, mas o questiona em relação à própria vida. Ao nos depararmos com a hesitação diante dela, não é imprescindível que encontremos as respostas, não é preciso que resolvamos nossas dúvidas. Só em nos autoquestionarmos já estamos dando um passo à frente. Já estamos nos confrontando com a reificação da vida cotidiana.

### **1.3 Nada se faz aqui sem a concordância da maioria: as decisões humanas diante da vida**

O processo de criação do fantástico de Murilo Rubião, além de ter como ponto de partida fatos cotidianos, em muito (para não dizer em tudo) se relaciona ao progresso contraditório vivido pelo Brasil ao longo de sua história. Tomando um caminho diferente de seus contemporâneos, “com seus contos do absurdo, Murilo Rubião quebrou a linha dominante da narrativa de seu tempo, ignorando completamente o realismo documentário, a introspecção e o pitoresco regional” (CANDIDO, 1999, p. 92).

Isso não significa, contudo, que o mago tenha tido um caminho solitário na Literatura Brasileira. Como ele próprio confessou, parte de sua inspiração veio da magia do Bruxo do Cosme Velho: “Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Hartre, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”<sup>10</sup>.

E é justamente com o realismo de Machado de Assis que a literatura brasileira passa a enxergar o Brasil de forma mais profunda, retratando os favores, os preconceitos, a exploração e a diferença de classes existentes na sociedade carioca do século XIX. É a produção de Machado que nos oferece, primeiramente, instrumentos para a reflexão sobre nossa condição de país colonizado e às margens do sistema capitalista.

---

<sup>10</sup> Disponível em: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974, página 04.



Nesse contexto, a ânsia pelo alcance do que havia de mais moderno ao redor do mundo, e que chegava aqui por meio dos livros e das ideias ilustradas que nossa elite econômica e intelectual trazia na bagagem de suas viagens à Europa, não encontrava entre nós um lugar que lhe coubesse.

A modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos, choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional por muitos, sem prejuízo de dar a outros um critério para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo. (SCHWARZ, 1992, p. 14)

À primeira vista, pode-se acreditar que uma narrativa fantástica muito pouco revelará acerca da matéria social. No entanto,

(...) ao criar personagens de caráter fugidio, enigmático e ambíguo que desempenham papel central na consolidação da atmosfera fantasmagórica e insólita dos contos, Murilo toma como matéria de sua narrativa o processo social brasileiro (com todas as suas implicaturas) já prenunciado anteriormente por Machado de Assis (BORGES, 2010, p. 14).

A abordagem do processo histórico e social do Brasil aparece de diversas formas em Murilo. Algumas vezes, os elementos se mostram meio escondidos, camuflados, como o nome de José Alferes em *O Convidado*. Em outras, o tema aparece de forma explícita e constante em sua produção, como a referência ao processo de urbanização, momento em que todo um país é levado a hesitar entre o que passou e o que está por vir.

O próprio mineiro ressaltou a importância da crescente e rápida urbanização brasileira para o caráter fantástico de sua literatura:

É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples, onde não há poluição, onde o homem está menos escravizado por todas essas máquinas infernais que o homem na cidade tem que aceitar. Já nos acostumamos à convivência com o fantástico diante dessas máquinas<sup>11</sup>.

Em Murilo, campo e cidade, passado e futuro, arcaico e moderno, bicho e homem convivem no mesmo espaço, nos dando uma sensação de impossibilidade racional que só pode fazer algum sentido no reino da fantasia. Entretanto, a “disparidade, ou o contratempo, é a marca modernizadora por excelência, uma vez que o movimento do progresso faz com que coexistam o atrasado e o atual, o passado que se recusa a desaparecer e o presente que teima em não chegar” (BASTOS, 2001, p. 78).

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 07 de novembro de 2017.

Uma das narrativas em que essa marca modernizadora aparece é *A Diáspora*. A história do conto é singular: ao contrário dos outros 32 que compõem a obra do mago, *A Diáspora* foi publicado postumamente, em 1998 (o autor faleceu em 1991), como parte da edição *Contos Reunidos de Murilo Rubião*, da editora Ática. Reza a lenda que Murilo o teria perdido em um táxi na década de 1970. O autor tentou, sem sucesso, reencontrar o escrito e, então, resolveu reescrevê-lo, prática comum em sua produção, só que, dessa vez, sem contar com o texto original.

Ao iniciar *A Diáspora*, o leitor imagina que irá se deparar com uma narrativa próxima à da diáspora do povo judeu:

Desceram vagarosamente pela trilha sinuosa até alcançarem, mais adiante o fundo do vale. Descansaram por algum tempo à beira de um riacho, permitindo que os animais se fartassem de água. Retomaram a viagem e subiram através da encosta íngreme. Ao chegarem à planura, no fim da tarde, os viajantes descarregaram as mulas, aliviando-as dos teodolitos, picaretas, pás, enxadas e provisões. Enquanto armavam as barracas, do meio deles se destacou um homem robusto. Dirigiu-se, resoluto, para um grupo de pessoas da aldeia que, de longe, observava a cena:

- Trago aqui – mostrava uma pasta preta – as ordens de serviço e toda a documentação necessária para executar o projeto (RUBIÃO, 2013, p. 145).

Apesar da clara inspiração bíblica, o primeiro diálogo do conto não é iniciado por Moisés ou por outro profeta do Velho Testamento, mas pelo engenheiro Roque Diadema, frustrando as expectativas do leitor, que começa a se dar conta de que a narrativa não tratará da história de uma diáspora épica. O diálogo prossegue:

- Chamem, então, o chefe de vocês ou alguém que possa receber minhas credenciais.

- Aqui, em Mangora, não gostamos de chefes. Em todo caso, converse com Hebron. Ele é quem sabe das coisas. E apontaram para um senhor idoso que vinha na direção deles.

O desconhecido esperou que o outro se aproximasse para apresentar-se:

- Sou Roque Diadema, o engenheiro. Fui encarregado de construir a ponte suspensa e estou satisfeito com as condições do terreno. Ademais, não necessitaremos de um prazo superior a dois anos para unir as duas margens, pois a garganta é mais estreita do que pensávamos.

O velho examinou sem pressa o maço de papéis que o estranho lhe entregara:

- Apesar de sermos contrários à construção de qualquer tipo de obra de arte no desfiladeiro, submeterei esta papelada à decisão dos companheiros.

- Penso que não me fiz entender – observou o visitante. – O que lhe mostrei decorre de um preceito legal e não precisa ser aprovado por mais ninguém. (RUBIÃO, 2013, p. 145 e 146)

Esse diálogo inicial, travado entre Roque Diadema e Hebron, sintetiza a narrativa do conto: a modernização avança sobre o povoado de Mangora e, independentemente do que façam seus habitantes, contrários à chegada do progresso, suas vidas serão alteradas para sempre.

Detentor do capital e dos meios de produção, Roque Diadema, em desrespeito à vontade de Hebron e dos mangorenses, adquire terrenos e se torna dono de dois terços da área urbana do povoado. O embate entre os dois personagens centrais da trama mais uma vez vai ganhando contornos desde a escolha de seus nomes.

Com o nome Roque encontramos dois santos católicos: Roque de Montpellier, protetor contra as pestes, e Roque González de Santa Cruz, jesuíta uruguaio que foi um dos primeiros evangelizadores das terras do sul do Brasil. Diadema, por sua vez, é nome de um dos maiores polos industriais do estado de São Paulo. Já o nome Hebron provém da tradição judaica, sendo o nome de uma cidade da atual Cisjordânia, a qual se situa na região histórica da Judeia. Hebron<sup>12</sup> abriga os túmulos de Abraão, Isaac e Jacó. O embate entre os dois personagens é, portanto, também o embate entre tempos, entre culturas, entre histórias, entre diferentes formas de construir e enxergar o mundo.

Com o intuito de erguer a ponte de qualquer maneira, Roque Diadema, após adquirir grande parte das terras de Mangora, traz as famílias dos operários para habitá-las e o lugarejo cresce:

as casas brotavam em todos os cantos, grimando nos morros, dependurando-se nas ladeiras. Os veículos, antes sem uso, espalhavam a densa poeira que se acumulava nas ruelas irregulares.

O aparecimento de viaturas coincidiu com a chegada dos familiares dos obreiros. Vieram aos magotes e, apressados, ocuparam os inacabados bangalôs e chalés.

Um odor fétido empestava o ar, vindo das residências desprovidas de esgoto canalizado ou fossas. A premência de se instalar na primeira habitação que encontrassem obrigava os recém-chegados a se despreocuparem do mínimo de conforto e higiene (RUBIÃO, 2013, p. 148 e 149).

Impotentes, as ações dos mangorenses para impedir a destruição de seu povoado e de sua cultura em quase nada resultam e o desfecho do conto aponta para o futuro:

---

<sup>12</sup> A grafia do nome da personagem de Murilo é com “n” ao final, enquanto o nome da cidade é grafado com “m”.

Vinte meses decorridos, podia-se prever para breve a conclusão das obras. A fase mais trabalhosa fora vencida, restava somente a montagem do passadiço. Roque Diadema experimentava pela primeira vez, naqueles anos em que exercitara à exaustão a sua capacidade de transigir e esperar, o gosto da vitória (RUBIÃO, 2013, p. 150).

Considerado um dos que menos recorre à fantasia em toda a sua produção, existe a possibilidade de que o conto tenha ficado inconcluso.

No acervo do escritor há várias pastas numeradas com o nome de ‘A diáspora’, que levam a concluir sobre o projeto do escritor em torno desta narrativa. Como temos a história publicada na forma de conto, vamos transcrever anotações do escritor em torno dela, que gira em torno de uma ponte, que é construída enquanto os habitantes caem num sono profundo e que só conseguem avaliar o tempo transcorrido pelo crescimento da barba e das plantas. ‘A cidade adormeceu um certo tempo. Muitos quiseram explicar o acontecimento como derivado de uma máquina que, à noite, quando todos estavam adormecidos, passara soltando gazes (letárgicos?). Mas o fato é que a ponte estava lá. Luminosa e brilhante. A preocupação maior não era a causa, mas o tempo em que estiveram adormecidos’ (CÁNOVAS, 2004, p. 414).

No mesmo trabalho, Cánovas argumenta, ainda, que em entrevista à revista *Europe*, Murilo comenta sobre um texto intitulado *As diásporas*, que recebera esse nome por tratar do tema da emigração. O texto seria composto por dois contos: no primeiro ocorreria a dispersão do povo em virtude da destruição de uma ponte, no segundo, esse mesmo povo retornaria para a cidade destruída, depois de levar toda a sorte de infortúnios para as cidades vizinhas. No desfecho dos contos, não só as cidades encontrar-se-iam desmazeladas, mas também as pessoas.

As duas versões para *A Diáspora* mencionadas por Cánovas, além de distintas entre si, diferenciam-se também do texto publicado. Dessa forma, acreditamos que a possibilidade de o texto estar inconcluso não é inequívoca. O processo de produção literária de Rubião não era simples e o autor, além de reescrever várias vezes o mesmo texto, anotava ideias que não levava adiante, como ele próprio afirma em entrevista a Walter Sebastião, intitulada *Sedutora Profecia do Contemporâneo* e publicada no *Jornal Tribuna de Minas* em junho de 1988: “Tenho várias histórias que eu rasguei, porque eram desimportantes. Tem as que eu tenho até hoje as anotações e não consegui escrever de modo satisfatório. Outras eu havia guardado as anotações, porque não davam histórias, e depois deu<sup>13</sup>”.

Ademais, é possível perceber que, apesar de algumas diferenças, os elementos centrais da narrativa são mantidos: a construção de uma ponte, a dispersão de um povo,

<sup>13</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx>. Acesso em 18 de julho de 2016.

a destruição de uma cidade. Todos esses elementos aparecem na versão de *A Diáspora* que foi publicada e, se formos além do sentido literal do trecho o qual menciona que os moradores do lugarejo “caem num sono profundo e que só conseguem avaliar o tempo transcorrido pelo crescimento da barba e das plantas”, vemos que até esse aspecto está contido n’*A Diáspora* que chegou até o público.

A análise desse trecho se torna ainda mais interessante se notarmos que a explicação encontrada para o adormecimento da cidade estaria na utilização de “uma máquina que, à noite, quando todos estavam adormecidos, passara soltando gases (letárgicos?)”. Nota-se, nesse pequeno esboço do enredo do conto, uma profunda relação entre o adormecimento da cidade e a presença das máquinas, revelando estreita interseção entre alienação e modernidade, como observamos no trecho da versão publicada:

Tamanhos cuidados chamaram a atenção de Hebron, já intrigado pela indiferença que os mangorenses demonstraram ante o deslocamento das operações dos trabalhadores para as duas margens do desfiladeiro, à esquerda e um pouco atrás do antigo acampamento. Pareceram até zombar da eficácia e rapidez com que foram instalados novos guindastes e algumas betoneiras nas proximidades do local onde seriam assentadas as torres de sustentação dos cabos principais da ponte. (RUBIÃO, 2013, p. 150)

A questão sobre a conclusão (ou não) do conto também se mostra relevante por poder estar justamente aí o elemento fantástico que muitos imaginam faltar a ele. O desfecho de *A Diáspora* é lacunar, não encerra um fim ou uma resposta definitiva aos problemas levantados ao longo da narrativa (como também ocorre em *O Pirotécnico Zacarias* e em *O Convidado*). Esse fato leva alguns autores a abraçarem a ideia de que o conto ficou, de fato, inacabado e que Rubião escreveria uma segunda parte para a história (FOIS-BRAGA e GONÇALVES, 2015).

Entretanto, o fim aparentemente inconcluso do conto é também a hesitação necessária ao fantástico de que fala Tzvetan Todorov: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1992, p. 19). O incômodo, o desconforto, a perturbação, aprisionam o leitor mesmo depois do fim do conto. Ele sabe que há qualquer coisa de estranho naquela aparente realidade normal.

Em Murilo, há alguma coisa a espreita sempre, alguma coisa que ameaça acontecer. Ainda que não aconteça, aí está, já está aí, de fato já aconteceu pois não é nada senão a espreita mesma, como uma ausência, um vazio que nos observa. Pode, às vezes, rodar nos trilhos de um trem, edificar-se nos andaimes de um edifício, convidar-nos na

escrita de um convite, mas não se esgota, e nunca se mostra, a não ser na sua opressiva neutralidade. O personagem e o leitor podem chegar ao ponto de ansiar pela concretização da ameaça, como forma de tentar dar fim à expectativa. Mas em vão (BASTOS, 2001, p. 33 e 34).

Como forma de encontrar uma resposta definitiva, pode ser que o leitor procure uma explicação na epígrafe. Mas essa solução também não é possível, pois jamais sabemos se o conto “começa ou acaba na epígrafe”<sup>14</sup>. Pensando nisso, o fim almejado que não se concretiza ganha novos elementos a partir da análise do trecho retirado do Livro de Ezequiel, profeta do Antigo Testamento, que dá início a *A Diáspora*: “E eles saberão que eu sou o Senhor, quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países (Ezequiel, XII, 15)” (RUBIÃO, 2013, p. 145).

O livro de Ezequiel trata do exílio do povo judeu na Babilônia, narrando o encontro do profeta com Deus, que escolhe enviá-lo a Jerusalém, cidade cujos ensinamentos de Deus já não eram respeitados, com o intuito de castigá-la. Sobre a forma como se dará o castigo, em Ezequiel 5:12, Deus afirma: “Uma terça parte de ti morrerá de peste, e se consumirá de fome no meio de ti; e outra terça parte cairá à espada em redor de ti; e a outra terça parte espalharei a todos os ventos, e desembainharei a espada atrás deles”.

Na Bíblia, a diáspora faz parte, então, do castigo divino. Mas o castigo não vem com o exclusivo objetivo de punir. Ele aparece, também, como forma de criação de um mundo novo que virá para substituir aquele que já não era bom: “E dar-vos-ei um coração novo, e porei dentro de vós um espírito novo; e tirarei da vossa carne o coração de pedra, e vos darei um coração de carne”. (Ezequiel 36:26)

No conto, epígrafe e narrativa apontam, também, para a criação de um mundo novo, mas não necessariamente de um mundo melhor. A esse respeito, transcrevemos um trecho da entrevista concedida por Murilo Rubião a Elizabeth Lowe:

**Eu tenho notado na ficção urbana uma tendência apocalíptica, em que o autor assume um papel profético e assinala a destruição da cidade. A sua preferência pelas epígrafes do Velho Testamento e especialmente do Apocalipse seria a reflexão da sua visão apocalíptica do mundo urbano contemporâneo?**

Perfeitamente, porque debaixo dessa sombra da bomba atômica, estamos sempre sob o terror de que a cidade possa ser destruída. Os profetas pediram ou profetizaram a destruição de Sodoma e Gomorra e de outras cidades, evidentemente pensando em construir um mundo novo, uma vida nova, cidades novas. Mas a minha geração, e a

<sup>14</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 19 de julho de 2016.

geração de hoje, não tem esperanças de que da destruição da cidade surjam outras novas. A destruição será total<sup>15</sup>.

A resposta de Murilo, apesar de seu pessimismo acerca do destino da humanidade, nos traz outro elemento que este trabalho julga relevante dentro da produção do contista: as cidades. Na narrativa ora em análise, a trama se passa na cidade fictícia de Mangora. Apesar de receber nome (diferentemente do que acontece nas cidades onde se desenrolam as tramas de *O Pirotécnico Zacarias* e *O Convidado*), Mangora poderia estar em qualquer lugar do Brasil e, porque não, do mundo.

A presença da cidade nas obras do mineiro é uma constante e revela, ao mesmo tempo, um caráter local e universal, como bem explica o próprio autor:

O Brasil é um país novo, sem uma tradição rural muito grande. As cidades foram formadas aqui na época do ouro e do diamante. Há uma migração constante do campo para a cidade. Quem vive no campo é porque não pode viver na cidade. Temos, claro, uma tradição agropecuária também. Podemos citar o exemplo recente do Guimarães Rosa, que saiu de pequenas cidades, que foi médico por muito tempo em pequenos povoados. Ainda há um sertão, ainda há o homem em contato com a terra. Mas, de Machado de Assis para cá, fomos levados a caminhar para a ficção urbana. Sentimos a necessidade de fazer histórias que partissem do regional para o universal, sempre tendo como fim o universal. Evidentemente que o universal obriga a ficção a ser urbana porque é preciso fazer uma história que pode acontecer em qualquer país. E o termo universal é o urbano. Não se pode fugir disso.<sup>16</sup>

As cidades em Murilo, no entanto, não existem apenas como um ambiente geográfico. Como propõe Hermenegildo Bastos no artigo *Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião*, nos textos do contista mineiro, as cidades aparecem como *polis*: “Com política, quero dizer, no sentido amplo, as relações humanas geradas pela vida na cidade; relações, antes de mais nada, de suspeita, de animosidade, de violência; mas relações, também, de liberdade e igualdade projetadas como horizonte” (BASTOS, 2000, p. 38).

No âmbito da narrativa de *A Diáspora*, o que está em jogo é o embate entre campo e cidade (que é também “o fato fundamental da divisão social do trabalho” (LUKÁCS, 2010, p. 62), no qual a modernização chega ao povoado do interior e o engole antes de que seus cidadãos possam se acostumar e optar por ela. A interação entre moderno e tradicional se dá apenas no nível dos interesses e da lógica de mercado, portanto, permanece na superfície e nunca se completa. É eterna hesitação.

<sup>15</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 19 de julho de 2016.

<sup>16</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

E é dentro da imposição desumana da urbanização e da modernidade que acontece a verdadeira diáspora. Mangora, ainda despreparada para receber os supostos benefícios da instalação da ponte cuja finalidade não fica clara ao longo de todo o texto (já existia a possibilidade de entrar e sair do povoado atravessando-se o vale), precisa arcar com as consequências do crescimento desordenado de sua população, do desrespeito às suas regras, do descrédito de seu líder.

Líder que não precisava de eleições, decretos, coroa ou títulos para exercer sua função. Ao contrário de Roque Diadema, que andava para cima e para baixo com pastas cheias de papéis e se apresentava como “o engenheiro” (RUBIÃO, 2013, p. 145), Hebron, ironicamente a personificação de uma cidade, era o idoso detentor da sabedoria popular que não precisa de profissão ou sobrenome para ser identificado: “Aqui, em Mangora, não gostamos de chefes. Em todo o caso, converse com Hebron. Ele é quem sabe das coisas” (RUBIÃO, 2013, p. 145).

Mas nada disso parecia importar a Diadema, que se apegava aos ritos burocráticos impostos pela modernidade: “Penso que não me fiz entender – observou o visitante. – O que lhe mostrei decorre de um preceito legal e não precisa ser aprovado por mais ninguém” (RUBIÃO, 2013, p. 145). O desrespeito ao estilo de vida da antiga e pacata cidade, em nome do progresso, era gritante. Sem saber como frear o processo, os mangorenses assistiam à ruína de tudo o que haviam construído e já não possuíam um lugar que pudessem chamar de seu. Retirados a fórceps do mundo rural em nome da modernização, também não eram moradores da cidade. Agora habitavam um limbo entre o que já passou e o que ainda está para acontecer.

De forma idêntica à que fez em Mangora,

o desenvolvimentismo arrancou populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo às vezes titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento. Já sem terem para onde voltar, estas populações se encontram numa condição histórica nova, de sujeitos monetários sem dinheiro, ou de ex-proletários virtuais, disponíveis para a criminalidade e toda sorte de fanatismos. Passando ao esforço nacional de acumulação, o que se vê são sacrifícios fantásticos para instalar usinas atômicas que nunca irão funcionar, estradas que não vão a parte alguma, ferrovias imensas entregues à ferrugem, edificações-fantasma que entretanto não se desmancham com as ilusões ou negociatas que as tiraram do nada. Que fazer com elas? (SCHWARZ, 1994, p. 5).

Assim como Schwarz, nas linhas finais do conto, Hebron se pergunta o que poderia ter feito para evitar que toda aquela situação chegasse ao ponto em que chegou.



De todo modo, “duvidava da eficácia da sua intervenção” (RUBIÃO, 2013, p. 150). É bem provável que nada que Hebron tivesse dito ou feito alterasse de modo significativo os rumos da história, pois há momentos em que nada consegue parar as forças motrizes que mudam para sempre as sociedades.

Esse movimento de progresso, contudo, não é sempre linear e não anda somente para frente. Há retrocessos ao longo do caminho e não adianta clamar por salvação. Ao contrário do que ocorre na diáspora bíblica, não há terra prometida para os mangorenses. No conto de Rubião, Deus não se manifesta. As cidades de seus contos são, portanto, humanas e existem, antes de seu sentido físico, topográfico, como organizações de mulheres e homens.

Diante disso, é possível afirmar que apesar da aparência de pessimismo, de beco sem saída, de um caminho que vai a lugar nenhum, Rubião aponta uma direção. Apesar não nos oferecer uma resposta capaz de nos afastar completamente da hesitação que nos traz para dentro do fantástico, Murilo nos diz, em cada um de seus contos, que são os homens que fazem sua própria história.

## CAPÍTULO 2

### ***Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores: o reflexo da modernidade como horror no fantástico do século***

#### **XIX**

O fantástico tradicional apareceu na literatura no século XVIII, mas ganhou nuances mais interessantes e se consagrou enquanto gênero literário no século XIX. Nesse período, o fantástico muitas vezes era usado para falar de temas que não poderiam figurar na literatura quando tratados abertamente, a exemplo do desejo sexual. Além disso, o fantástico também foi muito utilizado para falar sobre o avanço tecnológico e o medo do desconhecido que acompanhava a chegada da modernidade. Essa temática aparece, por exemplo, em dois famosos contos do período: *O Horla*, de Guy de Maupassant, e *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffman. O desconforto causado pelo avanço da modernidade, no entanto, não ficou restrito ao século XIX e podemos observar alguns elementos desse Fantástico Tradicional na obra de Murilo Rubião. Assim, partindo da análise de textos de autores do fantástico tradicional como E.T.A. Hoffman, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, este capítulo buscará analisar quais e como os elementos do fantástico do século XIX, em especial o horror trazido pela modernidade, permaneceram nos contos *Petúnia*, *Aglaiia* e *A noiva da casa azul*, de Murilo Rubião.

#### **2.1 *Como é possível amar, com essa bruxa no quarto?: o fantástico como representação do passado que insiste em permanecer***

O fantástico de Murilo Rubião, como já comentado no primeiro capítulo deste trabalho, se molda não apenas a partir da hesitação dentro da narrativa, mas por meio da hesitação entre lugares, acontecimentos, estados, tempos. Essa hesitação entre momentos históricos, bem como seu papel dentro do sistema literário, é tão forte em sua obra que, apesar de ter escrito no século XX, sua produção recebeu grande contribuição da literatura do século imediatamente anterior ao que viveu.

Por essa razão, percebemos que Murilo escreveu textos que se aproximam nitidamente do fantástico tradicional, ou seja, do fantástico produzido no século XIX. Um dos contos em que essa presença é marcante é *Petúnia*, publicado pela primeira vez em 1974 na coletânea *O Convidado*.

Em *Petúnia*, toda a atmosfera nos remete a um jardim, a começar pelo título. Já na epígrafe, no entanto, percebemos que Rubião não buscará no Éden a referência para ele: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho. (Isaías, XXXIV, 13)” (RUBIÃO, 2013, p. 183). Nesse conto, a epígrafe preconiza uma atmosfera de decadência que vai se tornando mais intensa a cada momento do desenrolar da trama.

O conto, que chega até nós por meio de um narrador heterodiegético, é iniciado de forma a não situar o leitor acerca daquilo que se falará e, inicialmente, parece algo surreal, algo possível apenas no mundo dos sonhos:

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. (RUBIÃO, 2013, p. 183).

Nesses três primeiros parágrafos do conto, apesar da sensação de ausência de sentido, praticamente todas as personagens são apresentadas ao leitor: Éolo, as três filhas, (Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica), Petúnia e Cacilda. No sexto parágrafo, no entanto, entendemos que nem todas essas personagens existem fora dos pensamentos de Éolo: “Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher” (RUBIÃO, 2013, p. 183).

Terminada essa primeira parte, o narrador retoma um discurso com o qual parece querer nos apresentar de forma mais detida e detalhada cada um dos componentes da trama e fala, pela primeira vez, da mãe de Éolo, personagem central:

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, alterava a voz:  
- Quero que ela fique com meus netos!

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

- Além do mais, amor, quem cuidará do meu Eolinho? (RUBIÃO, 2013, p. 184).

A breve descrição de dona Mineides nos diz muito sobre ela. No conto, não fica claro se é viúva, mas em momento algum a figura paterna de Éolo é mencionada. Ela é

a senhora de tudo. Seu nome, inclusive, nos remete a dois ambiciosos reis da mitologia grega: Midas e Minos. Nessa pequena descrição, percebemos que dona Mineides é uma típica representante do Brasil arcaico, senhorial, elitista. Com ela, Rubião não nos apresenta apenas uma personagem, mas toda uma classe.

Apesar de este conto, assim como a maior parte da produção de Murilo, não especificar em que ambiente a história se desenrola, o autor vai nos dando algumas pistas, como o imenso jardim que a casa possui, a existência de muitos aposentos, a presença de lustres... que nos remetem a uma atmosfera de luxo e ostentação. Além disso, Rubião também situa os acontecimentos no ambiente rural: “Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade (...)” (RUBIÃO, 2013, p. 186). O tempo em que se passa a narrativa também não está perfeitamente definido, mas sabemos que não se trata de um tempo tão remoto, tendo em vista o medo de Dona Mineides de que a herança deixada por ela ficasse para o Estado.

Percebemos, assim, que as personagens centrais do conto são provenientes da elite agrária brasileira e, sob esse aspecto, é possível notar grande semelhança entre a construção de dona Mineides e a de uma outra mãe da literatura brasileira: D. Glória, a matriarca da família Santiago do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Conforme exposto por Daniel Gomes da Fonseca na dissertação *Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis* (2014), D. Glória se mostra, apesar de certo declínio, na condição de proprietária ao longo de todo o romance, condição que significa

domínio sobre um grande número de pessoas, todos os escravos que possuía e também um pequeno círculo de homens e mulheres livres, sobre quem exerce diferentes graus de influência: José Dias, Justina, Capitu, Pádua, Fortunata, Escobar... essa dependência tende a envenenar essas relações, uma vez que, em diferentes medidas, abala a possibilidade de sinceridade, de livre explicitação de seus verdadeiros desígnios (FONSECA, 2014, p. 103).

Observamos essa mesma relação mediada pelo interesse no conto de Murilo quando dona Mineides promove as festas para escolher uma possível esposa para seu filho:

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 (RUBIÃO, 2013, p. 184).

O poder das matriarcas proprietárias não se mostra apenas em relação a terceiros, mas também em relação a seus próprios filhos e à sina de suas famílias.

Enquanto D. Glória projeta o destino de Bentinho como clérigo desde antes de seu nascimento, dona Mineides não se conforma com o fato de Éolo não querer se casar e cria situações pelas quais ele não demonstra o menor interesse: “O filho bocejava. Ou se irritava ouvindo os gritinhos histéricos, as perguntas idiotas, a admiração das mocinhas pelo casarão, onde o mau gosto predominava” (RUBIÃO, 2013, p. 184).

Bento Santiago também parecia querer ir contra os desígnios da mãe, mas no sentido oposto ao de Éolo, pois ambicionava casar-se com Capitu. Ele, no entanto, só efetiva esse desejo após a aquiescência de D. Glória, demonstrando certa impossibilidade de sua parte de romper com os ditames de sua criação enraizada na tradição e alterar o próprio destino. Éolo cai na mesma armadilha, pois acaba se casando com uma moça que lhe fora apresentada pela mãe, como veremos mais adiante.

Levando em conta a criação dada por D. Glória a Bentinho,

Machado jamais perde de vista as causas essenciais dos defeitos de Bento, e a maneira como seu caráter é moldado pelas circunstâncias e por sua educação é inteiramente convincente. No centro de tudo está sua inexperiência, fruto da posição social privilegiada e da recusa da mãe a deixá-lo crescer normalmente. Porque não consegue compreender o mundo ou outras pessoas como realmente são, cria, defensivamente, suas próprias versões deles e, por fim, sua própria trama metafórica (o adultério), que une em pecado e danação as duas personagens que mais ameaçam seu mundo (GLEDSON *apud* FONSECA, 2014, p. 222).

O despreparo para encarar a realidade e a fuga pelo viés da criação de uma narrativa paralela também ocorrem em *Petúnia* e se relacionam intimamente à primeira parte do conto, demonstrando o desejo de Éolo de não se misturar àquele mundo que julgava vazio. Ao contrário de Bento, no entanto, a narrativa inventada por Éolo para não se defrontar com a realidade é pura, quase infantil.

Enfastiado, esperava esvaziar-se o recinto, cessar 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 voos noturnos. (RUBIÃO, 2013, p. 184).

Nesse parágrafo, que trata do comportamento de Éolo após as reuniões promovidas pela mãe, fica claro para o leitor que a parte inicial do conto é uma referência ao mundo criado por ele em seu imaginário. Esse mundo, para Fabiola Maceres Silva e Maria Célia de Moraes Leonel, no artigo *A estrutura do grotesco no conto Petúnia, de Murilo Rubião*, seria manifestação de um desajuste mental por parte

de Éolo, do qual adviria o aspecto grotesco<sup>17</sup> do conto: “Há, neste sentido, a sugestão de que o insólito no texto é oriundo de certo tipo de loucura ou irracionalidade do próprio protagonista (Éolo), aproximando o conto da estética do grotesco realista” (LEONEL & SILVA, 2012, p. 682).

Apesar de ser uma perspectiva válida, tendemos a discordar dela. Em primeiro lugar, enxergamos no conto, assim como nos demais analisados até aqui, uma clara hesitação entre o mundo real e o mundo imaginário, o que o identifica com o fantástico e não com o grotesco.

Em segundo lugar, cremos que “o mundo à parte” criado por Éolo pode não ser fruto do devaneio da loucura, mas do desejo de não encarar uma realidade que não podia suportar. Como forma de lidar com uma mãe dominadora, presa aos ditames da fortuna, da tradição e das convenções sociais, e, posteriormente, com uma esposa arranjada por dona Mineides e com o mesmo perfil da matriarca, Éolo preferia dedicar a vida a seus jardins.

A relação dele com Cacilda, no entanto, nem sempre foi mediada pelo jogo de interesses, pelo menos não por parte dos dois:

A velha aguardava-o impaciente. Logo que pressentiu seus passos no corredor, avançou em direção ao 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 à 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. Desprendeuse 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 (RUBIÃO, 2013, p. 185)

É interessante notar que, nesse trecho, Petúnia, ou melhor, Cacilda demonstra ver os mesmos pássaros que Éolo julgava serem visíveis somente para ele, como

---

<sup>17</sup> As autoras utilizam o conceito de realismo grotesco, proposto por Jeanne Delbaere-Garant, que o define como a “distorção amplificada da realidade, causando desordem e perturbação entre as esferas do animado/inanimado, humano/animal” (LEONEL & SILVA, 2012, p. 679).

mencionado no trecho citado anteriormente e extraído da p. 184. Além de todo o desejo físico, foi a percepção dos pássaros, o encantamento entre duas pessoas que tinham, em comum, uma percepção da realidade que ia além dos interesses imediatos que os uniu, que transformou, para Éolo, Cacilda em Petúnia, planta originária da América do Sul e que, em Tupi, significa flor vermelha.

A mãe morreu antes do casamento, mas acostumada que estava a ter todos os seus desejos realizados, fez um último pedido: “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” (RUBIÃO, 2013, p. 185).

O início do casamento foi tranquilo, “a casa vivia povoada de pássaros e cavalos-marinhos, estes trazidos pela noiva” (RUBIÃO, 2013, p. 186). No entanto, após o nascimento da terceira filha do casal, os desentendimentos começaram, desencadeados por um elemento externo:

- 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 subsequentes aumentou o desespero dela. Suplicava ao esposo que retirasse o quadro da parede. Éolo fingia-se de desentendido. Pacientemente recompunha sempre a pintura da velha.

Houve um momento que Petúnia descontrolou-se:

Como é possível amar com essa bruxa no quarto? (RUBIÃO, 2013, p. 186)

O comportamento de Éolo nos trechos citados anteriormente é digno de nota. Apesar de ter hesitado diante do pedido da mãe e estar consciente do que aquele desejo desencadearia, ele não agiu de forma a impedir que o quadro fosse colocado no quarto. Além disso, após o retrato começar a se desmanchar, Éolo o retoca, o que passará a fazer cotidianamente. Mais desconcertante ainda é o fato de ele fazer isso com a ajuda

não de tinta, mas de batons e cosméticos, como se dona Mineides ainda fosse uma pessoa viva.

A menção ao retrato e ao seu constante desmanchar, marcam uma mudança na vida do casal e também na estrutura da narrativa. Ela, que até então beirava o onírico, passa a ter uma atmosfera de pesadelo, bem próxima à da produção do fantástico do XIX. Cabe notar que o elemento que enseja essa transformação é justamente o retrato, tema recorrente no fantástico tradicional e que nos remete, quase que de maneira instantânea, ao conhecido livro *O retrato de Dorian Grey*, do britânico Oscar Wilde.

Com o intuito de manter uma unidade no que tange à tipologia textual abordada neste trabalho, deixaremos a análise do romance acima um pouco de lado e iremos nos ater a outro texto do século XIX em que o retrato também é o ponto central da narrativa: *O retrato oval*, do norte-americano Edgar Allan Poe.

O conto narra a noite de um cavaleiro que, ferido, busca abrigo em um castelo abandonado. No quarto em que resolve pernoitar, o cavaleiro observa diversas gravuras, quadros. Em um instante da noite, ele se depara com a pintura de uma jovem de beleza única e encantadora, representada com tamanha perfeição que se assemelhava a uma pessoa viva.

O cavaleiro, pensando naquilo, pega o livro que conta a história de cada uma das gravuras penduradas no quarto e, ao procurar o trecho que fala da pintura da jovem dama, confirma o que já pressentira ao olhar para ela. A moça se casara com um jovem e talentoso pintor, que decidiu retratá-la. Ela, mesmo não gostando da pintura, no que via uma rival, se deixou representar por seu amado.

(...) o pintor glorificava-se com sua obra, que continuava hora após hora, dia após dia. E era um homem apaixonado, impetuoso e taciturno, que se perdia em devaneios; de maneira que não queria ver que a luz espectral que caía naquele torreão isolado debilitava a saúde e a vivacidade de sua esposa, que definhava visivelmente para todos, exceto para ele. Contudo, ela continuava a sorrir imóvel, docilmente, porque viu que o pintor (que tinha grande renome) adquiriu um fervoroso e ardente prazer em sua tarefa e trabalhava dia e noite para pintar a que tanto o amava, aquela que a cada dia ficava mais desalentada e fraca. E, em verdade, alguns que viram o retrato falaram, em voz baixa, de sua semelhança como de uma poderosa maravilha, e uma prova não só da força do pintor como de seu profundo amor pela qual ele pintava tão insuperavelmente bem. Finalmente, como o trabalho se aproximava da conclusão, ninguém mais foi admitido no torreão, pois o pintor enlouquecera com o ardor da obra, raramente desviando os olhos da tela, mesmo para olhar o rosto da esposa. Não queria ver que as tintas que espalhava na tela eram tiradas das faces da que posava junto a ele. E quando muitas semanas nocivas se passaram e pouco restava a fazer, salvo uma



pincelada na boca e um tom nos olhos, o espírito da dama novamente bruxuleou como a chama no bocal da lâmpada. Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor se deteve extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda a contemplava, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: ‘Isto é de fato a própria Vida!’ Voltou-se repentinamente para olhar a amada: – Estava morta!” (POE<sup>18</sup>)

A forma como o conto de Poe termina, além de surpreendente, é desconcertante. Apesar de ser possível inferir uma explicação não sobrenatural a respeito do fato narrado no conto, ou seja, a de que o marido se dedicou tanto a seu trabalho e ao amor pela arte que não percebeu que sua esposa adoecera e que, aos poucos, definhava, é a hesitação fantástica que primeiro nos alcança.

Nesse segundo contexto, somos levados a crer que, de uma maneira mágica, como se houvesse ocorrido um pacto, o quadro suga toda a beleza, toda a alegria, toda a vida da jovem dama. Cabe ressaltar que essa característica sobrenatural do retrato se atrela não só à morte da jovem, mas também a uma possível insanidade do pintor, característica que é atribuída também a Éolo por parte da crítica.

No fantástico produzido durante o século XIX, o processo de dar vida a seres criados a partir da produção dos homens e que pretendem reproduzir a aparência humana, sejam eles retratos (pinturas e fotografias) ou autômatos<sup>19</sup>, é tema recorrente. No gênero, essa produção se relaciona diretamente à perda de vida por parte do ser representado, em uma relação similar à proposta por Marx ao tratar da produção da mercadoria: é como se o objeto passasse a apreender a vida humana para poder existir, processo que vemos nitidamente em *O Retrato Oval*.

O século XIX foi um período de muitas mudanças e transformações, especialmente no que diz respeito aos campos tecnológicos e médicos. Foi nesse período que a Revolução Industrial se intensificou, provocando nítidas transformações tecnológicas e econômicas. Nesse século, as ferrovias passaram a ser utilizadas de maneira mais constante, favorecendo a urbanização. Além disso, grandes invenções da humanidade, que são utilizadas até hoje, foram feitas nesse período, a exemplo do telefone, da lâmpada elétrica, da fotografia, do cinematógrafo e do automóvel.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://projetos.unioeste.br/projetos/leitura/arquivos/oficinas/texto02.pdf>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

<sup>19</sup> Trataremos mais detidamente esse aspecto ao abordarmos o conto *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffman, na terceira parte deste capítulo.

Todas essas mudanças acabavam por ser recebidas com certo receio, incerteza, os quais se manifestavam, dentre outras formas, por meio dos textos fantásticos. No fantástico do século XIX, o futuro parecia ter chegado, mas grande parte da população não estava preparada para entender, lidar e usufruir desse futuro de invenções e tecnologia.

No fantástico moderno, esse descompasso também aparece. No caso do conto de Murilo Rubião, no entanto, o futuro já havia chegado e é o passado que se recusa a ir embora. Dona Mineides, típica representante do passado patriarcal brasileiro, mesmo após a sua morte, insiste em se fazer presente na vida cotidiana. Por meio do retrato que fica no quarto do casal, ela não apenas observa, mas influencia a rotina da casa.

Quando o quadro começa a se desmanchar todos os dias e Éolo insiste em retocá-lo cotidianamente, ele aceita a manutenção da presença do passado em sua vida e, ainda que inconscientemente, nega a possibilidade de deixar o passado e construir sua própria história, decisão que se torna bem nítida a partir da percepção de Cacilda: “Como é possível amar com essa bruxa no quarto?” (RUBIÃO, 2013, p. 186).

A impossibilidade de amar gera, também, a impossibilidade de alteração e criação de um novo destino. Por meio do quadro, dona Mineides continua controlando o comportamento das pessoas que a cercam. A partir dos sucessivos desmanchares, o casamento de Éolo e Cacilda inicia sua decadência. Além disso, Cacilda, antes amorosa e com quem Éolo podia dividir seu mundo, passa a ter um comportamento muito similar ao da sogra, exceto por não demonstrar o mesmo protecionismo em relação à criação das filhas, as quais muitas vezes chegava a evitar.

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. (RUBIÃO, 2013, p. 186 e 187)

O assassinato das Petúnias é outro elemento do conto que nos indica a impossibilidade de futuro, de prosseguimento da vida, reforçando a manutenção e a estagnação daquela família. É interessante notar que o quadro só começa a derreter e a vida do casal a se deteriorar após o nascimento da terceira filha, número repleto de simbologia. A referência mais clara a este número na Bíblia está na Santíssima Trindade, mas ele aparece em diversas ocasiões: Jesus ressuscitou no terceiro dia, Pedro negou Cristo por três vezes, três foram as tentações de Cristo, três Reis Magos levaram presentes para o Menino Jesus, Noé teve três filhos que povoaram a terra após o dilúvio. Além disso, três são as instâncias temporais, passado, presente e futuro, as quais, unidas, compõe a totalidade do tempo.

A formação dessa totalidade incomoda dona Mineides, que, apesar de querer descendentes, deseja a manutenção do *status quo* de sua família e desencadeia a morte das meninas. Vale notar que as Petúnias, Cacilda e dona Mineides representam três gerações de uma mesma família, a quem também podemos identificar, respectivamente, com futuro, presente e passado, sendo que, no embate entre eles, é o passado que se sobressai.

O apego ao passado é, ainda, reforçado pelo comportamento de Éolo que, após a morte da mãe, das filhas e da esposa (a quem assassina), inicia um ciclo incessante, o qual consumirá o resto de seus dias. Esse ciclo interminável nos lembra o mito de Sísifo, personagem da mitologia grega cujo pai foi, justamente, Éolo, o rei da Tessália. Sísifo, o mais astuto de todos os mortais, foi punido pelos deuses por tentar enganá-los. Seu castigo consistia em empurrar uma grande pedra até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava montanha abaixo, de modo que ele nunca conseguia cumprir sua missão.

O trabalho incessante de Éolo, iniciado com o retoque da pintura da mãe, não se dá por castigo divino, mas por escolha. Da mesma forma em que insiste em retocar o quadro, após a morte das Petúnias, Éolo insiste em desenterrar as filhas todas as noites, as quais “ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria madrugada afora” (RUBIÃO, 2013, p. 188). Esse processo, mais uma vez, reforça o aspecto de manutenção do passado, já que Éolo não deixa as filhas descansarem em paz. Assim como nas histórias de terror, toda a noite as filhas voltam à vida e a morte deixa de significar fim e se torna continuidade.

O mesmo ocorre em relação a Cacilda, de quem, depois de morta e enterrada, brotam negras flores de folhas viscosas. A preocupação de que os vizinhos descubram o

assassinato cometido por ele faz com que Éolo também precise passar a arrancar diariamente as flores negras e nos lembra de outro conto fantástico do século XIX: *O Coração Delator*, de Edgar Allan Poe.

O conto do norte-americano foi publicado 1842 e é narrado em primeira pessoa. Já em seu parágrafo inicial, é possível estabelecer uma relação entre ele e *Petúnia*, já que o narrador é considerado louco pelas pessoas que ouvem sua história:

É verdade! nervoso, muito nervoso, terrivelmente nervoso fui e sou; mas por que motivo não de dizer que eu sou doido? A doença havia apurado os meus sentidos, não os havia destruído, não os havia embotado. O que em mim suplantava todos os mais sentidos era a acuidade do ouvido. Ouvia tudo o que ocorria, quer fosse no céu, quer fosse na terra. Ouvia até muitas coisas que ocorriam no inferno. Por que dizem, então, que eu estou doido? Escutem! e observem a serenidade, a sã lucidez com que lhes posso contar a história toda<sup>20</sup>. (POE, 2015, p. 584).

O narrador, que não recebe nome e parece ser o único criado de um senhor já idoso, se vê com a necessidade de assassinar o velho. Seu desejo, no entanto, não advém de interesses financeiros ou de maus tratos recebidos de seu patrão.

Creio que foi o olho! sim, foi isso! Tinha um olho de abutre — um olho de um azul pálido, coberto de uma membrana. Sempre que me fitava, gelava-me o sangue; e assim, a pouco e pouco — muito lentamente — foi-se gerando em mim a decisão de matar o velho como o único modo de me libertar para sempre daquele olho maldito. (POE, 2015, p. 584 e 585).

O rapaz começa, então, por noites seguidas a espreitar o sono do velho, mas é incapaz de matá-lo porque, para tal, era preciso que seu olho de abutre estivesse aberto. Chega, finalmente, esse dia e, além do olho, outra coisa passa a incomodar nosso narrador de ouvidos apurados:

E agora não vos disse eu já que aquilo que vós erradamente tomais por loucura nada mais é do que hiperagudeza dos sentidos? — agora, chegava-me aos ouvidos um ruído abafado, soturno, acelerado, semelhante ao que faz um relógio embrulhado em algodão. Eu conhecia muito bem esse ruído. Era o palpitar do coração do velho. Multiplicou a minha fúria, do mesmo modo que o rufar do tambor espicaça a coragem do soldado. (POE, 2015, p. 588).

E é justamente o coração do velho que faz com que o crime perfeito não se concretize. Quando chega a polícia, o assassino já havia cortado e escondido o patrão

---

<sup>20</sup> Do trecho podemos depreender, ainda, uma relação com *O Pirotécnico Zacarias*: assim como Zacarias, também narrador em primeira pessoa e para quem a “morte” aguçara seus sentidos, a voz que fala em *O Coração Delator* acredita não estar louco e ter uma capacidade de percepção da realidade superior à dos demais seres.

embaixo do assoalho. Tudo parece correto e os investigadores nada percebem, mas, sob o parquet, o coração volta a palpitar:

Ó meu Deus! que podia eu fazer? Espumei, disparei, praguejei. Agarrei na cadeira em que estivera sentado e pus-me a raspar com ela as tábuas do soalho, mas o ruído suplantava tudo e cada vez se ouvia mais. Era cada vez mais forte — cada vez mais forte, cada vez mais! E, no entanto, os homens continuavam a conversar prazenteiramente e sorriam. Era possível que eles não ouvissem? Deus omnipotente! — não, não! Eles ouviam! — eles suspeitavam! — eles sabiam! — estavam zombando do meu horror! era o que eu pensava, e é o que penso. Mas tudo, fosse o que fosse, era preferível àquela agonia! Tudo era mais tolerável do que aquela irrisão! Não podia suportar por mais tempo aqueles sorrisos hipócritas! Sentia que tinha de gritar ou de morrer! e então as pancadas continuavam — escutai! — a bater cada vez com mais força! cada vez com mais força! — Patifes! bradei então, no auge do desespero, não dissimulem mais! Confesso o crime! Arranquem essas tábuas! aqui, aqui! — vejam, são as palpitações do seu hediondo coração! (POE, 2015, p. 590 e 591).

A loucura é tema bastante recorrente no fantástico do século XIX, dentre outros aspectos expostos por Todorov, por criar a ambiguidade necessária ao texto fantástico, como vemos em *O Coração Delator*. Em seu desfecho, percebemos que o narrador talvez esteja dando um depoimento aos policiais que o prenderam e que estes o julgam louco. Entretanto, como só ele é quem fala no conto, não podemos ter a plena certeza de que seu relato é fruto da imaginação e permanecemos no impasse. Mas sendo realidade ou fruto da loucura, o fato é que o narrador de Poe não aguenta conviver com aquilo e confessa o crime, postura completamente oposta à adotada por Éolo. Ele, ao contrário, deseja não ser descoberto justamente por ansiar aquele ciclo, afinal, se fosse preso “quem cuidaria do retrato da mãe, quem retiraria da terra as Petúnias?” (RUBIÃO, 2013, p. 189).

O conto de Murilo, assim como a tarefa de Éolo, não tem um desfecho conclusivo, mas por motivo diverso ao do conto de Poe. Em *O Coração Delator* hesitamos acerca da faculdade mental do narrador, da existência ou não das batidas do coração de um corpo inanimado, mas os fatos parecem nos indicar o desfecho daquela história, o fim de uma ação.

Em *Petúnia*, ao contrário, o fim do conto aponta para uma agonia eterna, que nunca se resolverá:

Não dorme. Sabe que 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, 2013, p. 189).

Por escolha, Éolo não rompe com seu passado e opta por manter um interminável ciclo de decadência. Continua a morar na mesma casa, a executar as mesmas tarefas e já não pode mais refugiar-se da realidade junto aos pássaros que povoavam seu onírico jardim. Preso aos laços de uma família arraigada na tradição, Éolo mantém vivos, simultaneamente, o passado que não quer ir embora e o futuro que teima em não chegar.

## **2.2 *Da minha casa restavam somente as paredes arruinadas: o fantástico como representação da decadência ideológica***

*A Noiva da Casa Azul* é outro dos contos de Murilo que nos rememora ao fantástico tradicional e no qual podemos observar essa estagnação entre o passado que não quer ir embora e o futuro que teima em não chegar.

Seu título, por si só, já nos lembra das histórias de assombração em que mulheres, antes de seu sonhado final feliz (o casamento) possuem um destino trágico e nunca conseguem descansar em paz, temática que remete não apenas ao fantástico produzido no século XIX (o próprio *O Retrato Oval* possui elementos que o relacionam ao conto *A Noiva da Casa Azul*, a exemplo da figura da jovem donzela, de um marido/noivo apaixonado, de uma casa abandonada...), mas também ao imaginário popular brasileiro.

A retomada por parte de Murilo Rubião de elementos que nos rememoram à narrativa oral, aos causos contados na porta das casas à noite, ao tempo em que a literatura brasileira ainda não havia tomado corpo é significativa. Sob essa perspectiva, notamos em Murilo um comportamento similar ao de Eça de Queirós em relação às contradições históricas presentes em Portugal:

Essas formas e temas refletem exatamente o dilema do escritor frente a essa complexidade da vida social. O assunto remoto, tratado como presente, parece confirmar uma aparente imobilidade da história do país, enquanto as formas atestam o movimento da realidade imediata, na medida em que submetem as ruínas do passado a uma perspectiva contemporânea: a da desconfiança no bicho homem, a do pessimismo finissecular, que não é apenas queirosiano, mas próprio do período de decadência ideológica burguesa que alcançou tanto os países que viveram efetivamente o auge do capitalismo quanto os que compuseram as suas margens (CORRÊA, 2017).

Apesar da contradição, Portugal, assim como o Brasil, sua Colônia, não usufruiu dos benefícios da modernidade trazidos pelo capitalismo, mas viveu intensamente seus

efeitos nocivos. Essa contradição, presente no Brasil desde a sua formação, é representada de forma bastante intensa em *A Noiva da Casa Azul*. Nele, Rubião representa um mundo de fantasmas, fragmentos, desesperança e ruínas.

Apesar de receber o título de *A Noiva da Casa Azul*, o elemento central da narrativa é a cidadezinha fictícia de Juparassu (uma das poucas que recebe nome na concisa produção muriliana), encravada no alto da serra, mas que poderia estar em qualquer lugar do Brasil. Ela nos lembra de nosso passado colonial, de algo que não estava aqui antes da chegada dos portugueses, daquilo que, assim como a literatura, foi transplantado das terras de além-mar para as terras tupiniquins e serviu como peça eficiente do processo colonizador.

Apesar da referência ao imaginário popular, o mote inicial para o desenrolar do conto é uma carta enviada por Dalila ao seu namorado, o narrador personagem que não recebe nome, na qual conta que dançara com o ex-noivo em um baile. Ele, às vésperas de viajar para o Rio de Janeiro, compelido pelo ciúme e pela raiva, decide ir até a Juparassu.

A partir dos elementos mencionados no parágrafo anterior e que abrem o conto, percebemos que as personagens fazem parte da sociedade letrada, ilustre, da elite que, com suas bases nas vastas plantações, deixou de ser apenas colonizadora para se amalgamar como a elite nacional após a Independência. Independência essa que, apesar de ter representado a primeira grande Revolução Social do Brasil nos dizeres de Florestan Fernandes, não tornou o país tão independente assim, visto que as elites coloniais adaptaram muitas estruturas já existentes à nova condição brasileira. Dessa forma, havia, também, elementos conservadores na Independência e que ganham contornos nítidos no período Monárquico.

Os filhos dessa classe favorecida, custeados na maioria das vezes pelo trabalho escravo, iam estudar na Europa ou, ao menos, nas cidades grandes, como o Rio de Janeiro. De regresso, traziam para o país majoritariamente agrário os modismos, os costumes e os ideais da modernidade e do progresso, as quais englobavam o abolicionismo. A elite engendrava suas próprias contradições.

Juparassu é a típica cidade que foi se formando com a chegada dos moradores do velho mundo e com o nascimento dos primeiros brasileiros. Nela, não há elementos da organização familiar indígena, apesar de sua sonoridade nos remeter quase que imediatamente a alguma palavra Tupi. O vocábulo, no entanto, não possui um sentido

pré-existente, tendo sido criado pelo autor, como muitas vezes acontece nos textos de Rubião:

É interessante porque às vezes o nome de um personagem meu tem origem no subconsciente. Escolhi o nome de Cariba pensando que até estava criando um nome. No entanto, o Cariba era de “Caraíbas”, na América Central, se não me engano, e aqui também o “Caribe” brasileiro era o branco para os índios. Como li muita coisa sobre índios na infância, é possível que a influência venha daí. Há nomes que são formados por sugestão – vejo um nome ou um trecho literário e me surge um nome parecido<sup>21</sup>.

As casas de Juparassu seguem o melhor estilo colonial: “A primeira seria a minha, com paredes caiadas de branco, as janelas ovais” (RUBIÃO, 2013, p. 164). Assim como várias cidades brasileiras, é provável que a cidadezinha muriliana tenha se formado nas proximidades de algum garimpo ou plantação, de modo a servir de paragem e local de descanso para a classe dominante que, sustentada pelo trabalho escravo, construía sua riqueza a partir da exploração da terra.

Dentro das casas, as relações entre as pessoas também em nada lembram nossas tribos. A constituição familiar é patriarcal e baseada na posse de bens. As memórias passam pela Casa Grande. Ao reviver o passado em pensamento, o narrador se lembra que seu pai e o pai de Dalila eram rivais: “Questões de divisas dos terrenos e pequenos casos de animais que rompiam tapumes, para que maior fosse o ódio dos vizinhos” (RUBIÃO, 2013, p. 165).

O atrito entre as famílias se desfaz, no entanto, quando da morte do pai do narrador, momento em que, mais uma vez, a tradição colonizadora, desta vez religiosa, e possivelmente permeada por interesses financeiros e sociais, se apresenta: “os moradores da Casa Azul, assim como os ingleses das duas casas de campo restantes, foram levar-me suas condolências e tive dupla surpresa: Dalila perdera as sardas, e seus pais, ao contrário do que pensava, eram ótimas pessoas” (RUBIÃO, 2013, p.165).

A estrutura social que se manifesta no espaço do conto – proprietários de terra, a presença dos ingleses, e os colonos – bem como o relato posterior da decadência de Juparassu, remetem o leitor a uma narrativa histórica e antropológica, que reúne, num mesmo espaço os fragmentos de memória da formação do país. (CORRÊA, 2004, p. 149).

Formação essa que não parou e continuou a acontecer com a chegada da modernização. Ela, ao lado dos fantasmas coloniais, também aparece no conto de maneira fantasmagórica, pois podemos depreender que, a partir de seu avanço, a

---

<sup>21</sup> Trecho de entrevista concedida a Elizabeth Lowe e disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 25 de fevereiro de 2018.



exemplo do que ocorre em *A Diáspora*, Juparassu tem seu declínio. O leitor chega a tal conclusão, dessa vez, a partir da narrativa oral das personagens, contada através das gerações:

Não caminhei mais de vinte minutos, quando estaquei aturdido: da minha casa restavam somente as paredes arruinadas, a metade do telhado caído, o mato invadindo tudo.

Apesar das coisas me aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação. Rodeei a propriedade e encontrei, nos fundos, um colono cuidando de uma pequena roça. Aproximei-me dele e indaguei se residia ali há muito tempo.

- Desde menino – respondeu, levantando a cabeça.

- Certamente conheceu esta casa antes dela se desintegrar. O que houve? Foi um tremor de terra? – insisti, à espera de uma palavra salvadora que desfizesse o pesadelo.

- Nada disso aconteceu. Sei da história toda, contada por meu pai.

A seguir, relatou que a decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém mais se interessou pelo lugar. Os moradores das casas de campo sobreviventes nunca mais voltaram, nem conseguiram vender as propriedades. (RUBIÃO, 2013, p. 167)

No trecho citado, percebemos que o processo modernizador, acerca do qual a presença da ferrovia e a menção à profissão de engenheiro também nos dão pistas, acabou por ser o grande responsável pela epidemia de febre amarela e consequente decadência de toda Juparassu, tornando-se, ela, uma cidade fantasma.

A representação da modernidade como uma epidemia maligna que se alastra rapidamente é o mote de outro renomado conto do século XIX: *O Horla*. Escrito pelo francês Guy de Maupassant, o conto teve duas versões: a primeira foi publicada em 1886 e a segunda, no ano seguinte. A versão mais recente, que se tornou também a mais conhecida, será a abordada neste trabalho.

O texto, em primeira pessoa, tem a estrutura de uma espécie de diário, no qual o narrador nos conta não apenas os fatos de seu cotidiano, mas também suas impressões sobre eles. Já em seu primeiro relato, ele traz à tona seu apego ao passado:

Gosto desta região, de viver aqui, pois aqui estão velhas recordações, aquelas raízes profundas e delicadas que prendem o homem ao solo onde seus antepassados nasceram e morreram, que o ligam às ideias e costumes do lugar e, também, à comida, às expressões locais, ao cheiro da terra do próprio ambiente. Adoro a casa onde cresci. Das janelas, vejo o Sena, correndo ao lado do jardim, no outro lado da estrada, quase atravessando minhas terras,

o grandioso e extenso Sena, que vai a Rouen e a Havre, apinhado de barcos que passam para lá e para cá. (MAUPASSANT<sup>22</sup>).

O Sena, por outro lado e no mesmo sentido das estradas e trilhos que percorrem toda a obra de Murilo Rubião, é o espaço por onde transitam outras culturas, outros países, outros tempos, incluindo “um magnífico barco brasileiro de três mastros, todo branco, muito limpo e lustroso. Saudei-o, sem saber bem por quê, a não ser que a visão do navio deu-me grande prazer” (MAUPASSANT).

A partir de então, o narrador começa a ter a saúde debilitada e mantém uma descrição bem minuciosa dos fatos que lhe acometem. Ao longo dela, o leitor vai se dando conta de que sua enfermidade não é fruto de uma doença do mundo visível, passível de solução pela medicina nunca tão desenvolvida. Os males do narrador são causados por algo que está além da esfera do tangível e que, assim como as ruínas de Juparassu, assombra.

Há, no entanto, certa esperança de que o avanço científico seja tão grande que a humanidade possa abandonar, de uma vez por todas, seu mundo de misticismo, como conta ao narrador o Dr. Parent, médico especialista em doenças nervosas:

Estamos prestes a descobrir um dos mais importantes segredos da natureza, isto é, um dos mais importantes segredos nesta terra, pois certamente existem outros, de outra espécie de importância, lá em cima, nas estrelas - disse ele. - Desde que o homem começou a pensar, desde que conseguiu expressar e anotar os pensamentos, tem-se sentido próximo a um mistério inacessível a seus sentidos incompletos e imperfeitos. Procura, então, suprir a ineficiência dos sentidos por meio do intelecto. Enquanto o intelecto manteve-se em um estágio rudimentar, as aparições dos espíritos invisíveis assumiam formas comuns, embora assustadoras. Daí surgiu a crença popular no sobrenatural, as lendas das almas penadas, fadas, gnomos, fantasmas, posso mesmo dizer, a lenda de Deus, pois nossa concepção do artífice-criador, seja qual for a religião que no-la transmitiu, é certamente a mais vulgar, estúpida e inacreditável invenção que já saiu do cérebro amedrontado dos seres humanos. Nada é mais verdadeiro do que o dito de Voltaire: "Deus criou o homem à Sua imagem, mas o homem pagou-lhe na mesma moeda". Entretanto - continuou o Dr. Parent -, há cerca de um século, os homens parecem pressentir algo novo. (MAUPASSANT).

Essa eterna busca humana por algo de novo não se dava apenas no campo das ciências naturais, sendo percebida também no campo das ciências sociais. Ela, entretanto, encontrou um grande entrave para seu desenvolvimento a partir da fase apologética da burguesia, iniciada em meados do século XIX. Essa fase teve início e se

---

<sup>22</sup> Disponível em: <http://www.riesemberg.com/2006/10/o-horla-guy-de-maupassant.html>. Acesso em 03 de novembro de 2017.

intensificou quando a burguesia se deu conta “de que todas as armas que havia forjado contra o feudalismo voltavam-se agora contra ela; que toda a cultura que havia gerado rebelava-se contra sua própria civilização, que todos os deuses que criara a haviam renegado” (MARX *apud* LUKÁCS, 2010, p. 52)

Nesse processo e com o intuito de se manter como classe dominante, a burguesia, em vez de afastar o mundo de mistificações para a maior e mais profunda compreensão do mundo material, passa a tratar o passado, tão precioso para o entendimento do presente, como uma coleção de fatos mortos, abandonando as “reais forças motrizes da história” (LUKÁCS, 2010, p. 53). Ou seja, no “processo de consolidação do poder burguês, o saber intencionado em desvendar as reais contradições da sociedade começa a ser substituído pelo saber compromissado com as instituições oficiais capitalistas” (LARA, 2013, p. 94).

A decadência ideológica iniciada com a fase apologética da burguesia perdurou e, por meio dos navios que iam e vinham do velho para o novo mundo, chegou também nos países de modernização tardia, num processo de retroalimentação em que os fantasmas convivem com os avanços da modernidade e transitam entre tempos e espaços, como nos mostra a notícia que chega para o narrador de *O Horla* e segundo a qual

uma epidemia de loucura, comparável à loucura contagiosa que atacou a população da Europa, na Idade Média, está, neste momento, grassando na província de São Paulo. Os habitantes, aterrorizados, abandonam suas casas, dizendo que estão sendo perseguidos, possuídos, dominados como gado humano por seres invisíveis, mas tangíveis, uma espécie de vampiro, que se alimenta da vida deles enquanto estão dormindo, e que, além disso, bebe água e leite, sem aparentemente tocar nenhum outro alimento. (MAUPASSANT).

A fuga retratada em *O Horla* em muito se aproxima da fuga da cidadezinha de Juparassu, a qual, após a falha do processo modernizador, perde todo o seu encanto, inclusive o econômico, sendo que as casas não conseguem nem ser revendidas. Resta, à bela cidadezinha, apenas a ruína, já que, segundo os ditames da decadência ideológica, nada mais pode se fazer por ela. Juparassu teria chegado a seu fim, assim como a história da humanidade.

Com a aparente impossibilidade de alteração dos destinos humanos, com a definitividade das ações, não poderia haver outra sina para a cidadezinha encravada no meio da serra que não o esquecimento. No caso de Rubião, os homens confundem-se com suas memórias e percepções (o narrador mistura realidade e lembrança), mas os

objetos não. As ruínas de Juparassu não se esquecem dos tempos idos e acumulam em sua matéria os fantasmas daquilo e daqueles que se foram. Estaria o narrador sob alguma condição psicológica alterada ou teria mesmo recebido uma carta da morta Dalila, a qual ansiava por realizar aquilo que não pôde em vida? A cidade, as casas, as ruínas se lembram mais do passado do que os vivos!

Mas esses fantasmas que assombram não murmuram, como se poderia supor, apenas uma impossibilidade de futuro. “É que fantasmas não são, de modo algum, aterradores: são uma projeção de cada um de nós - encará-los é nos fortalecermos como sujeitos e sujeitos históricos!” (MORAIS, 2006, p. 21)

Assim, o ambiente de *A Noiva da Casa Azul*, ao ser mais permeado por assombrações, coisas e destroços do que por pessoas, nos mostra o quanto o mundo da mercadoria é um mundo ilusório, no qual objetos estranhos, muitas vezes sem alguma finalidade, são produzidos para seres estranhos.

Em meio às ruínas da Casa Azul, o noivo vivo, deslocado na linearidade temporal, chama pela noiva cadáver que pretende retirar dos escombros e sente sua presença. Mas ele sabe que aquela presença é ausência:

Desço. Grito mais: Dalila, Dalila! Grito desesperado: Dalila, minha querida! O silêncio, um silêncio brutal responde ao meu apelo. Volto ao quarto dela: parece que Dalila está lá e não a vejo. O seu corpo miúdo, os olhos meigos, os cabelos dourados. Abraça-me e não sinto os seus braços. (RUBIÃO, 2010, p. 168)

Em *A Noiva da Casa Azul*, cria-se uma realidade em que passado, presente e futuro convivem de forma a criar uma dimensão temporal que só parece fazer sentido no reino da fantasia, mas que, na verdade, contém a crueza do real. Essa realidade que parece paralela, se forma pois

as etapas de modernização sucedem-se e atropelam-se, com a mais recente sepultando a mais antiga. O que foi moderno já não é. No entanto, fica sempre alguma coisa que se recusa a desaparecer e se deposita nas casas, nas ruas, nas cidades, nas pessoas, como ruínas que ainda estão de pé, e assombram. O movimento é tão rápido que, como num filme de ficção científica, também a última etapa já foi engolida pela voracidade do tempo, e mesmo o futuro envelheceu. As ruínas estão no presente, são o presente (...).” (BASTOS, 2001, p. 87 e 88).

O conto não são é sobre pessoas, mas sobre causos e coisas que restaram de nosso atribulado processo de modernização e permanecem. Os causos, que perpassam gerações por meio da oralidade, e as coisas, que passam de pai para filho por meio da herança, carregam consigo a obscuridade do mundo e o apagamento das verdadeiras relações entre os homens. É a fetichização do mundo moderno trazida à tona por

Rubião. E é com o intuito reatar as relações que se perdem em meio ao mundo reificado, mundo no qual os homens transformam-se “dia a dia e hora a hora, na realidade, em cadáveres vivos, migalhas de homens vivos, cujas as infinitas possibilidades humanas ficam inaproveitadas” (LUKÁCS *apud* PILATI, 2009) que Murilo escreve.

### **2.3 Não me deixe sozinha a parir essas coisas que nem ao menos se parecem comigo: o fantástico como representação do real alienado e alienante**

Colebra, uma das personagens centrais do conto *Aglaiia*, se tornou uma dessas migalhas de homens vivos. A história, contada em terceira pessoa, tem início com a personagem em um estado de degradação: bêbado, morando em um hotel, sobrevivendo de mesada da esposa, apesar de estar sempre com uma mulher diferente.

A realidade decadente de Colebra, no entanto, parece se misturar a um pesadelo ainda no início do conto, quando a moça com a qual chegara ao hotel decide ir embora e o larga inconsciente.

Tão logo ela abandonou o aposento, os meninos começaram a entrar pela porta semicerrada. Depois de ocuparem o espaço livre do quarto, subiram uns nos ombros dos outros, para permitir a entrada dos que permaneciam no corredor. Invadiram e foram-se amontoando sobre o corpo de Colebra, que forcejava para escapar à letargia alcoólica e desvencilhar-se do peso incômodo, a crescer gradativamente. Tarde recuperou a consciência. Ainda esbracejou, ouvindo o estalar de pequenos ossos, romperam-se cartilagens, uma coisa viscosa a empapar-lhe os cabelos. Quis gritar, a boca não lhe obedeceu. Sufocado por fezes e urina, que descia pelo seu rosto, vomitou. (RUBIÃO, 2013, p. 190 e 191).

Após essa descrição, a qual o leitor relaciona ao estado alcoólico de Colebra e acredita fazer parte de um delírio, a narrativa é bruscamente interrompida e passa a ser contada a partir do passado, sendo, inclusive, numerada em nove partes. A divisão e a numeração são bastante significativas dentro do conto, pois o número representa a quantidade de meses de uma gestação normal, bem como, na Bíblia, se relaciona à produção de frutos:

Em Gn-9:9 temos um pacto: "E eis que estabeleço a minha aliança convosco e com a vossa descendência, depois de vós". Este pacto foi feito com Noé e os seus três filhos. Mais tarde, Deus fez outro pacto com Abraão, quando este contava noventa e nove anos (Gn-17:1-1+7+1=9). Não é interessante? Ora, é dito que Abraão já era

"amortecido" por causa da idade, mas mesmo assim ele produziu fruto<sup>23</sup>.

A epígrafe bíblica para o conto também é extraída do livro do *Gênesis*, palavra de origem grega cujo o significado se relaciona a nascimento: “Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos. (*Gênesis*, III, 16)” (RUBIÃO, 2013, p. 190). Ela aparece no texto bíblico como uma forma de punição dada à mulher por ter desobedecido às ordens divinas e provado do fruto da árvore proibida. O castigo divino, no entanto, não se restringe a isso. Nos versículos 17, 18 e 19 do Capítulo III do Gênesis, Javé amaldiçoa também o homem:

17Então voltou-se para o homem e ordenou: “Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que Eu te proibira comer, maldita é a terra por tua causa! Com sofrimentos obterás do solo o teu alimento, todos os dias da tua vida. 18A terra produzirá espinhos e ervas daninhas, e tu terás de comer das plantas do campo. 19Com o suor do teu rosto comerás o teu pão, até que voltes ao solo, pois da terra foste formado; porque tu és pó e ao pó da terra retornarás!

Esse trecho bíblico nos ajuda a pensar sobre alguns elementos que compõem não apenas *Aglaia*, mas a obra muriliana como um todo. Nele, assim como na epígrafe presente em *Petúnia* e em contraposição à epígrafe de *A Noiva da Casa Azul*, fala-se a respeito de espinhos e ervas daninhas como representação de uma decadência humana. Essa decadência é punição divina, assim como o é na epígrafe de *A Diáspora*, e objetiva punir os homens por seus pecados, por seus erros.

Dentre as diversas punições bíblicas, por meio das epígrafes, vemos que a dada a Adão, ou seja, a punição primordial, se manifesta por meio do trabalho. Antes de cometerem o pecado original, Adão e Eva podiam usufruir de tudo o que houvesse no Éden. Estariam eles em estado de natureza e muito próximos dos outros animais.

A punição sofrida por eles, no entanto, os diferencia para sempre do restante da natureza e nisso vemos uma aproximação com o processo de transformação do homem, com o desenvolvimento de sua autoconsciência e, posteriormente, do trabalho estranhado:

A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, [e] só por isso, ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis por que a sua atividade é atividade livre. O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para sua *existência*. (Grifos no original – MARX, 2010, p. 84 e 85).

<sup>23</sup> Disponível em [http://www.nucleodeapoioicristao.com.br/estudos/teologicos/significado\\_numeros.html](http://www.nucleodeapoioicristao.com.br/estudos/teologicos/significado_numeros.html). Acesso em 20 de janeiro de 2018.

Na Bíblia, um dos mais importantes textos fantásticos de todos os tempos na percepção de Murilo Rubião, o momento histórico em que o homem se diferencia dos outros animais é narrado no *Gênesis*. E, ao fazê-lo, ela também está falando acerca da matéria histórica e social, nas palavras do próprio mago:

**Você acredita que o fantástico é uma maneira de expressar uma realidade política ou social em termos disfarçados?**

Dentro dessa literatura há sempre uma crítica social, um inconformismo com os regimes políticos vigentes que dominam a maior parte do mundo no momento. Evidentemente que desde Adão e Eva, desde que o homem começou a pensar, sempre houve uma luta constante contra o poder, inclusive contra Deus, coisa que se lê muito na história sagrada<sup>24</sup>.

Ao tomarem a decisão de desobedecerem a lei divina e comorem os frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal, os dois são castigados: a mulher com as dores do parto, o homem com o sofrimento de seu trabalho. Ao dar essas duas penas para a mesma ação, é como se houvesse uma aproximação entre a produção de novos seres humanos e a produção de coisas, de objetos. Rubião vale-se dessa aproximação e a intensifica de forma a torná-la insuportável, beirando o pesadelo, em *Agliaia*.

Ao iniciar o relato das partes numeradas do conto, o narrador sai do aparente pesadelo de Colebra para iniciar uma narrativa cotidiana, em um movimento bem próximo ao realizado em *Petúnia*. Nessa primeira parte, já é possível notar o papel da objetificação das relações dentro do conto:

**1** O pai não se opunha ao casamento, desde que realizado sob o regime de separação de bens. Procurava, assim, preservar a fortuna da filha, havida com o falecimento de uma tia.

Colebra concordou:

- A sua desconfiança é justa, pois sabe que, no momento, nem emprego tenho. Em contrapartida, só me casarei mediante o compromisso de não termos filhos.

A exigência era fácil de ser atendida, porque a noiva tinha idêntico pensamento. Repugnava-lhe uma prole – pequena ou numerosa. (RUBIÃO, 2013, p. 191)

Enquanto Colebra tinha enorme interesse financeiro com a cerimônia, Aglaia desejava a possibilidade de satisfazer-se sexualmente:

**2** Após a cansativa cerimônia nupcial e uma viagem aérea, os dois olhavam o mar da janela do hotel. Aglaia, porém, tinha pressa de ir para a cama:

- Posso despir-me aqui?

<sup>24</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 31 de janeiro de 2018.

Um insólito pudor instigou-o a apontar o banheiro do apartamento. Em seguida voltou atrás:

- Onde quiser. (O que lhe acontecera? Jamais se envergonhara diante de mulheres desnudas!)

Ela retornou ao quarto vestida com uma camisola transparente, entremostrando a carnadura sólida e harmônica.

Colebra esqueceu a momentânea reação de recato. Envolveu a jovem mulher nos braços e, ao acomodá-la no leito, Aglaia se desnudou: do busto despontaram os seios duros. Subiu as mãos pelas coxas dela e pensou, satisfeito, que nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo. (RUBIÃO, 2013, p. 191).

O início do casamento dos dois foi aparentemente feliz: saíam com amigos, bebiam, viajavam. Viviam intensamente a superficialidade da vida. Essa fase inicial em muito se relaciona ao nome da protagonista do conto: Aglaia. Mais uma referência à mitologia grega, era esse o nome da mais jovem das três Graças ou Cárites, irmãs dotadas de belezas e virtudes que espalhavam alegria e encantamento por onde passavam, fazendo, inclusive, parte da comitiva da própria Afrodite. Ou seja, eram representativas de uma idílica ideia de harmonia. Assim como ocorre no Éden, no entanto, essa atmosfera acaba por ser abruptamente rompida:

Pela madrugada, insaciados, abrigavam-se em casa e prosseguiam o ritual orgíaco até a explosão final do sexo. (O cemitério de copos e garrafas.)

De repente houve uma ruptura violenta: cessaram as regras de Aglaia. (RUBIÃO, 2013, p. 192).

A vida aparentemente perfeita do casal, que apesar das constantes relações sexuais usava métodos contraceptivos, começa a degradingolar e, diante da gravidez indesejada por ambos, optam por realizar um aborto clandestino. A partir desse instante, Aglaia passa a viver de forma intensa o castigo divino dado a Eva. A relação permeada pelo interesse financeiro de Colebra também se torna ainda mais nítida, bem como os resquícios do patriarcalismo de uma relação aparentemente moderna e liberal:

Útero perfurado – fora o diagnóstico do médico. (...)

Colebra se desesperou: tinham de salvá-la, senão ele retrocederia na escala social, os amigos desapareceriam à notícia de que voltara a ser um pobretão. (E a estúpida não usara corretamente a pílula!)

O dinheiro era sua ideia fixa. Sem diploma, habilitação para aspirar ocupações rendosas e detestando trabalhar, temia o possível retorno aos tempos dos pequenos empregos, dos biscates humilhantes. (RUBIÃO, 2013, p. 193)



Colebra tenta, inclusive, fazer Aglaia, à beira da morte, assinar um testamento, o que acaba sendo impedido pelo médico ginecologista, única figura em toda a trama que demonstra alguma preocupação com a vida humana.

Recuperada da convalescença, Aglaia e o marido tentam retomar a vida anterior, mas já não conseguem. Pesa-lhes a rigidez dos métodos anticoncepcionais. As precauções, contudo, de nada valeram e

de novo Aglaia engravidou. Indignada, saiu atrás do médico, que estranhou o fato: não compreendia, porém os tratados confirmavam a existência de percentagem pequena de falhas na utilização da pílula. Insistiu que continuasse a usá-la e mudasse a marca do anticoncepcional.

Surpreendentemente ela sofreu outra gravidez. Desconcertado, o ginecologista recomendou o uso de um dispositivo intrauterino, que também não produziu o efeito previsto.

Colebra achou melhor procurarem outros médicos e estes sugeriram métodos antigos, que incluíam tabelas, preservativos, sob a forma de *condoms*, espermicidas, esponjas, supositórios. Não obstante os filhos continuavam a vir.

Experimentaram evitar os contatos sexuais. Nem com essa decisão Aglaia deixou de engravidar. E o marido não podia suspeitar dela porque as crianças só pareciam com ele: os mesmos cabelos louros, as sardas, os olhos esverdeados, a pele clara, enquanto a mãe era morena.

Na desesperança deixaram-se esterilizar e o resultado os decepcionou. Em prazo mais curto do que o normal nasceram trigêmeos (RUBIÃO, 2013, p. 194 e 195).

A sétima parte do conto, que vem logo após ao trecho transcrito anteriormente, parece condensar seus elementos mais relevantes, levando-o a seu desfecho. É interessante notar, ainda, que o número sete é justamente aquele a que se relaciona uma gravidez prematura. Além disso, esse número também possui grande simbologia bíblica, tendo Deus criado o Universo em seis dias e descansado no sétimo.

O sete aparece, ainda, por diversas vezes no livro do Apocalipse ou livro das Revelações, o último do Cânon Bíblico: “Nele temos as sete igrejas, os sete selos, as sete trombetas, os sete anjos, as sete taças e, finalmente, a vitória do Cordeiro, que seria o número 777, contrastando com o número 666, da trindade profana, nas pessoas do Anticristo, do falso profeta e da besta<sup>25</sup>”. Ou seja, o conto faz, ainda que de forma indireta, referência à criação e à destruição do mundo.

O processo que passa a acontecer com Aglaia é tão desconcertante que remete mesmo a qualquer coisa ligada ao fim dos tempos.

---

<sup>25</sup> Disponível em [http://www.montesiao.pro.br/estudos/teologicos/significado\\_numeros.html](http://www.montesiao.pro.br/estudos/teologicos/significado_numeros.html). Acesso em 03 de fevereiro de 2018.

7 Desencadeara o processo e de súbito o nascimento dos filhos não obedecia ao período convencional, a gestação encurtava-se velozmente. Nasceram com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais.

Não se prendiam ao corpo materno pelo cordão umbilical. Essa circunstância facilitava o parto, sem que amenizasse as dores e fossem menores os incômodos da gravidez.

Com o tempo, tiveram de contratar uma parteira permanente e fazer acréscimos na casa, pequena para conter a família.

Desde que uma das crianças nascera dentro de um táxi, evitavam sair à rua. O episódio serviu para acirrar as rixas entre os dois, que se acusavam mutuamente da interminável série de partos.

Os amigos pediam-lhes calma, os médicos insistiam que todo o processo de fecundação fora alterado e a medicina não podia explicar o inexplicável.

Insensíveis aos conselhos e advertências, viam no sexo a maldição, a origem do caos.

Consumiam-se no rancor e, como fórmula de atenuar os atritos, concordaram em dormir em quartos separados. A medida foi ineficaz. Em qualquer lugar em que se defrontassem, reiniciavam as discussões.

Partiu dela a iniciativa do desquite. Oferecia em troca, ao companheiro, generosa pensão mensal. O marido hesitou em aceitá-la, julgando conveniente não dar uma resposta imediata. Na simulação de indiferença pela oferta, esperava um acordo e obter uma quantia maior do que a oferecida. (RUBIÃO, 2013, p. 195 e 196).

Apesar de relativamente longa a transcrição de toda a parte sete do conto é interessante para este trabalho por nos permitir observar alguns elementos. O primeiro deles é o encurtamento do período de gestação. Fazendo-se um paralelo entre o processo de geração de seres humanos e o processo de geração de objetos pelo trabalho mencionado no início deste capítulo, é possível notar que há uma relação entre o parto e o trabalho das fábricas, a produção em série. Objetivando aumentar a produtividade, os bebês já não se prendiam ao corpo da mãe, no entanto, as dores ao parir continuavam e, assim, seu sofrimento era a cada dia maior.

Além das dores físicas, Aglaia tinha de suportar a dor emocional de não encontrar apoio no marido, mas ao contrário: mesmo com o desejo mútuo de separação, ela precisa oferecer a ele uma mesada. É interessante notar, também, que apesar do castigo dado ao homem por Deus, Colebra não trabalha e seu carma parece fundir-se ao de Aglaia. Ela não só precisa parir, precisa parir como um meio de produção.

Relação muito similar, na qual o homem, na busca por produzir homens vivos, engendra criaturas que amedrontam e se viram contra ele, aparece em contos do

Fantástico Tradicional. Um dos mais relevantes para essa observação é *O Homem da Areia*, famoso conto do alemão E.T.A. Hoffman. Escrito em 1815, o conto fez grande sucesso, tendo sido, inclusive, objeto de análise por Sigmund Freud no artigo *O estranho*. Apesar de extremamente interessante, a análise freudiana de *O Homem da Areia* não será tratada neste trabalho por não poder ser aqui abordada com a profundidade merecida.

O conto é iniciado com cartas, em primeira pessoa, enviadas por Natanael, um jovem estudante, a seu amigo Lothar, irmão de sua noiva Clara. Já a segunda parte da narrativa utiliza-se de um narrador anônimo em terceira pessoa que parece ter conhecido as personagens que fazem parte da trama.

Essa mudança abrupta e inesperada do tipo narrativo não é gratuita. Ela não só é justificada pelo próprio narrador de maneira metalinguística, como é também uma forma de causar, no leitor, a confusão, a hesitação entre o real e o imaginário no mundo do conto: “O maravilhoso e estranho dessa aventura arrebatou minh'alma, e eis por que, caro leitor, eu precisava despertar em você a inclinação para o fantástico, o que não é nada fácil, e me esforçar para começar a história de Natanael de forma significativa, original, surpreendente” (HOFFMAN<sup>26</sup>).

O narrador também comenta que as cartas com as quais decidiu iniciar o conto foram cedidas a ele por Lothar e promete se esforçar para conseguir manter a força delas a partir do momento em que passa a ser ele o narrador:

Talvez eu consiga rabiscar algumas figuras como um bom pintor de retratos, fazendo com que você ache parecido sem conhecer o original, sim, como se você tivesse a sensação de ter visto a pessoa muitas vezes com os próprios olhos.

Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido. (HOFFMAN)<sup>27</sup>.

Nelas, Natanael revela o motivo que o fez ficar tanto tempo sem escrever: a visita de um vendedor de barômetros e lentes chamado Coppola. Para explicar o porquê de aquele simples fato ter-lhe causado grande efeito, Natanael recorre a lembranças de sua infância:

---

<sup>26</sup> Disponível em: <http://www.riesemberg.com/2009/11/o-homem-da-areia-eta-hoffman.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

<sup>27</sup> A comparação entre o narrador e um pintor de retratos, bem como à produção literária como reflexo da vida é extremamente relevante para a crítica literária proposta por Lukács e será abordada no terceiro capítulo deste trabalho.

Papai fumava seu tabaco e bebia um grande copo de cerveja. Muitas vezes narrava-nos histórias maravilhosas, e aquelas narrativas entusiasmavam-no tanto, que o seu cachimbo sempre se apagava. Cabia a mim, segurando um papel em chamas, acendê-lo novamente, o que consistia no meu principal divertimento. Frequentemente também, ele nos dava livros ilustrados, sentava-se mudo e inerte em sua poltrona e expelia espessas nuvens de fumaça, de forma que todos nós ficávamos como que envoltos na névoa. Em noites como essas, mamãe ficava muito triste e, mal soavam as nove horas, falava-nos: "E agora, crianças, para a cama, para a cama! O Homem da Areia está chegando, já posso ouvir seus passos." De fato, todas as vezes eu ouvia passadas pesadas e lentas subindo a escada; devia ser o Homem da Areia. Certa vez, aquele andar abafado causou-me uma impressão particularmente aterradora. Perguntei a mamãe, enquanto ela nos levava:

"Mamãe! Quem é mesmo o malvado Homem da Areia que sempre nos separa de papai? Como é ele?" "Não existe nenhum Homem da Areia, meu filho", respondeu minha mãe. "Quando digo que o Homem da Areia está chegando, isso quer dizer apenas que vocês estão com sono e não conseguem manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles." A resposta de mamãe não me satisfiz; em meu espírito infantil desenvolveu-se claramente a ideia de que mamãe só negava a existência do Homem da Areia para que não ficássemos amedrontados, pois eu ouvia quando ele subia pela escada.

Curioso em saber mais sobre aquele Homem da Areia e sua relação com crianças como nós, finalmente perguntei à velha criada que cuidava de minha irmã sobre que tipo de homem era aquele, o Homem da Areia. "Natanaelzinho", respondeu ela, "você então não sabe? É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas ". Aterrorizado, a partir de então considerei o Homem da Areia sob um aspecto noturno. À noite, bastava ouvir o ruído de passos na escada para tremer de medo e horror. Mamãe só conseguia arrancar de mim o grito entre lágrimas: "O Homem da Areia! O Homem da Areia! ", depois eu corria para o quarto, e durante a noite toda atormentava-me a temível imagem do Homem da Areia. (HOFFMAN)

Nesse trecho do conto, já é possível notar um elemento que aproxima o texto de Hoffman aos contos murilianos: a referência à narrativa popular. O homem da areia, figura pertencente ao folclore europeu, é também o elemento central do conto, dando não apenas título à narrativa, mas desencadeando todos os acontecimentos do mundo real, mesmo fazendo parte, à primeira vista, apenas do reino da fantasia.

Também é interessante notar a ambiguidade acerca de sua existência dentro do conto já nesse trecho, pois, enquanto a mãe de Natanael, pertencente a uma classe mais favorecida e instruída, nega a existência do homem da areia, dando a ele uma explicação

racional, a criada não só reforça sua existência como figura mística e sobrenatural, como agrega novos elementos à fértil mente de Natanael, que mesmo depois de crescido continuou com uma ideia fixa: quem seria aquele homem da areia?

o terror me arrebatava quando o ouvia não apenas subir as escadas, como também abrir e entrar violentamente no gabinete de meu pai. Às vezes passava muito tempo sem aparecer; depois vinha muitas vezes consecutivas. Isso durou anos, e não pude me acostumar à sinistra assombração — a figura aterrorizante do Homem da Areia não saía da minha cabeça. Suas relações com meu pai passaram a ocupar cada vez mais a minha imaginação, e um medo insuperável impedia-me de interrogá-lo sobre o assunto, mas, com os anos, sedimentou-se e germinou em mim a vontade de investigar o mistério, de ver o fabuloso Homem da Areia. (HOFFMAN)

Natanael, então com 10 anos, decide esconder-se no escritório de seu pai para, finalmente, abandonar a hesitação do fantástico e desvendar o mistério que o assombrava desde o início de sua infância:

O Homem da Areia está no meio do gabinete e diante de meu pai, o brilho claro das velas ilumina o seu rosto! O Homem da Areia, o terrível Homem da Areia, é o velho advogado Coppelius, que às vezes almoça em nossa casa! Porém, a mais aterrorizante figura não me teria provocado tanto horror quanto aquele Coppelius. Imagine um homem grande, de ombros largos, com uma cabeça disforme e grande, rosto amarelecido, sobrancelhas fartas e grisalhas, sob as quais faiscava um par de olhos de gato, esverdeados e penetrantes, e um nariz gigantesco sobre o lábio superior. A bocarra retorcia-se com frequência num riso malicioso, tornando visíveis manchas vermelhas nas bochechas. Um chiado estranho atravessava seus dentes cerrados. (HOFFMAN)

O leitor desatento de *O Homem da Areia* talvez pense que a descoberta de Natanael tão no começo do conto levou-o para fora do fantástico, bem como destruiu o ápice da história. No entanto, o Natanael já um pouco mais crescido, nos revela que, na verdade, a figura do abominável Copelius vai muito além daquele homem que lhe assustava quando criança.

o Homem da Areia não era mais para mim aquele espantinho das histórias da carochinha, que vai arrancar os olhos das criancinhas para servir de alimento a sua ninhada de corujas na Lua. Não! Era um monstro fantasmagórico que carregava consigo, aonde fosse, aflição, miséria e ruína eternas. (HOFFMAN)

Ou seja, em *O Homem da Areia*, assim como acontece em *Aglaia*, os “verdadeiros abismos desumanos da vida sob o capitalismo aparecem sob a forma fantástica” (LUKÁCS *apud* OTSUKA, 2010, p. 44), ideia que ficará ainda mais nítida no decorrer da complexa narrativa de Hoffman.

Enquanto em *Aglaia* são os sucessivos partos que nos levam para o fantástico abismo da vida no capitalismo, em *O Homem da Areia* são os olhos que nos fazem

enxergar quão assustadora a vida da modernidade, com toda a sua “aflição, miséria e ruína eternas”, pode ser.

tive a sensação de que rostos humanos tornaram-se visíveis a sua volta, mas não tinham olhos — ao invés deles, profundas e horrendas cavidades negras. "Que venham os olhos, que venham os olhos!", gritou Coppelius com uma voz surda e ameaçadora. Completamente aterrado, soltei um berro e, saindo de meu esconderijo, caí no chão. "Pequena besta! Pequena besta, rosnou ele, rangendo os dentes. Subitamente me ergueu e jogou-me sobre o fogão, de maneira que as chamas começaram a chamoscar meu cabelo:

"Agora temos olhos — olhos —, um lindo par de olhos infantis." Foi o que murmurou Coppelius, pegando com as mãos um punhado de brasas incandescentes para atirar em meus olhos, enquanto meu pai implorava, erguendo as mãos e gritando: "Mestre! Mestre! Deixe os olhos de meu Natanael — deixe-os com ele!" Coppelius gargalhou estridentemente: "Que o rapazinho conserve os seus olhos para choramingar sua sina pelo mundo!" (HOFFMAN)

*O Homem da Areia* das histórias da Carochinha jogava, com um caráter punitivo, areia nos olhos das crianças que não obedeciam ao horário de ir para a cama. Em sua carta, Natanael nos conta que sabe que essa figura relacionada ao mundo oral pré-modernidade já não existe. Ela transformou-se em um macabro advogado que deseja arrancar seus olhos. Aqui mais uma vez, está o choque entre o arcaico e o moderno, os quais confundem-se, misturam-se para formar algo novo.

Mas com qual intuito precisaria *O Homem da Areia* de profissão burguesa apoderar-se dos olhos de uma criança? Essa dúvida do leitor começa a ser respondida pela noiva, Clara, em correspondência a seu amado. Em sua explicação, ela assume uma das possibilidades de fuga do fantástico e tenta trazer Natanael de volta para o mundo real:

Com toda a franqueza, quero confessar-lhe que, a meu ver, tudo de terrível e assustador de que você fala aconteceu apenas na sua imaginação e que o mundo exterior, real, teve pouca participação nisso tudo. O velho Coppelius era sem dúvida pouco atraente, mas o fato de odiar crianças é que despertou em vocês essa profunda aversão por sua pessoa. (...) As práticas sinistras com o seu pai, à noite, não eram nada senão experiências alquímicas secretas, com as quais sua mãe se afligia, já que certamente muito dinheiro era desperdiçado; além disso, como parece acontecer com quem pratica tais experiências de laboratório, o espírito de seu pai desviava-se da família, já que se concentrava por inteiro (HOFFMAN)

A explicação de Clara não apenas é repelida por Natanael como ele vê, em sua necessidade de racionalizar aqueles acontecimentos, uma incapacidade de ser verdadeiramente humana: Natanael levantou-se abruptamente e gritou, repelindo Clara: "Maldito autômato sem vida!" (HOFFMAN)

A figura de Clara também é extremamente relevante para a construção do conto. Descrita como uma moça educada, agradável, que sabe bordar, tricotar e que, apesar de não ser exatamente bonita, possui o dom de encantar as pessoas que a veem, ela é a encarnação da donzela padrão do século XIX. Dentro da estrutura narrativa, ela é sempre o contraponto de Natanael, a começar por seu nome. Enquanto Natanael está imerso em um mundo pessimista, assombroso, ela é “clara”, sempre em busca de explicar e racionalizar o mundo sobrenatural e místico do amado.

Em comparação com o conto de Rubião, é interessante notar que, apesar de assumirem condutas diferentes dentro das narrativas em que aparecem, o nome da personagem central de *Aglaia* também encerra a mesma ideia, pois, em sua origem grega, significa a resplandecente, a que brilha. As posturas que assumem diante da vida, no entanto, parecem alterar para sempre seus destinos: enquanto *Aglaia* é uma mulher financeiramente independente, que quer aproveitar a vida e não ter filhos, Clara é a moça perfeita, repleta de virtudes, que, mesmo tendo enfrentado problemas e sofrimentos com o trágico desfecho de Natanael, foi vista, anos depois,

de mãos dadas com um simpático homem e diante de uma bonita casa de campo, com duas saudáveis crianças brincando a seu lado. Daí pode-se concluir que Clara finalmente encontrou a tranquila felicidade doméstica, adequada a seu espírito sereno e alegre. Felicidade que o exaltado e impetuoso Natanael nunca lhe teria oferecido (HOFFMAN).

Mesmo tendo sido escritos com mais de um século de diferença, o comportamento esperado de *Aglaia* não deveria se diferenciar muito do exercido por Clara. Como a protagonista de *Rubião* opta por outras atitudes, não obtém o mesmo sucesso da protagonista de Hoffman. Nesse sentido, “vale entendermos que a maioria das personagens femininas de Murilo são ousadas, buscam se libertar do patriarcalismo, mesmo sem conquistas felizes e vidas marcadas pela solidão, até mesmo quando estão acompanhadas de outros” (GOMES, 2013, p. 126).

Já solitária no início de seu casamento, *Aglaia* vê-se completamente abandonada na nona e última parte do conto:

9 Quando nasceram as primeiras filhas de olhos de vidro, Colebra ficou confuso e uma dúvida, que nunca lhe ocorrera, perturbou-o, apressando sua decisão de aceitar o desquite sugerido pela esposa. Procurou-a um tanto temeroso de que, arrependida, ela recusasse o acordo ou reduzisse o valor da mesada. Não houve, todavia, dificuldade no acerto final. Disfarçando seu contentamento, ele se afastou para cuidar da bagagem.

Do seu quarto, ouviu gritos. Correu de volta à sala e encontrou *Aglaia* soluçando:

- Não me abandone, não me deixe sozinha a parir essas coisas que nem ao menos se parecem comigo! Por favor, não me abandone!

O marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas. Na incerteza, retrocedeu para apanhar as malas e, no caminho, chamou a parteira (RUBIÃO, 2013, p. 196).

Nessa citação do conto de Murilo, é possível notar que o elemento que faz com que Colebra tome de vez sua decisão é o nascimento das filhas com olhos de vidro, no que vemos uma clara relação com *O Homem da Areia*. Essa referência, mais uma vez nos aponta para o fato de que Aglaia já não produz seres humanos, pois, apesar de os olhos de vidro poderem ser utilizados como próteses para pessoas com deficiência visual, suas filhas já nascem com eles, demonstrando, a cada dia, um afastamento irreversível entre a humanidade e a geração de seres por Aglaia. A presença nata de olhos de vidro, material obtido justamente a partir da areia, é antinatural e nos remete à fabricação de bonecas.

Além disso, o vidro também foi um material muito utilizado para a produção de lentes, fato retomado por Hoffman, que introduz em seu conto a dúvida acerca da identidade de duas personagens: seria o monstruoso advogado Copelius a mesma pessoa que Giuseppe Coppola, o temido vendedor que faz o passado emergir sob nova roupagem?

"Ah, não, barômetro, não, barômetro, não! Mas tenho olhos, belli occhi!" Chocado. Natanael gritou: "Homem louco, como pode vender olhos? Olhos, olhos?" Mas nesse instante Coppola havia posto de lado os seus barômetros. Botou a mão no bolso do sobretudo e tirou de lá lornhões e óculos, levando-os à mesa. "Aqui, aqui — óculos, óculos para o nariz, meus olhos, belli occhi!" E sacava cada vez mais óculos e lunetas que, entrecruzando-se, provocavam um brilho ofuscante e estranho. Milhares de olhos olhavam e piscavam convulsivamente, dardejando Natanael; mas este não conseguia desviar o olhar da mesa, e Coppola continuava tirando cada vez mais óculos, e cada vez com mais voracidade olhares inflamadas saltavam uns sobre os outros, atirando no peito de Natanael seus raios vermelhos de sangue. Dominado por um terror delirante, ele gritou: "Pare, pare com isso, homem terrível!" (...). Para remediar tudo aquilo. Natanael decidiu, finalmente, comprar alguma coisa de Coppola. Pegou um pequeno binóculo de bolso delicadamente trabalhado e, para experimentá-lo, olhou pela janela. Nunca em sua vida vira uma lente que trouxesse aos olhos os objetos de forma tão pura, límpida e nítida. Sem querer, olhou para o quarto de Spalanzani; como de costume. Olímpia estava sentada diante da mesinha, os braços esticados, as mãos cruzadas. Era a primeira vez que Natanael contemplava o semblante de Olímpia, de maravilhosos traços. Apenas os olhos pareciam-lhe estranhamente hirtos e mortos. Mas à medida que a contemplava com mais cuidado, tinha a sensação de que dos olhos de Olímpia saíam úmidos raios de luar. Parecia que só agora o seu poder de visão fora estimulado; cada



vez mais vivos flamejavam os seus olhares. Natanael ficou à janela como que enfeitiçado, admirando sem cessar a divina e bela Olímpia. (HOFFMAN)

Neste momento aparece no conto a figura de Olímpia, que seria filha de um dos professores de Natanael, Spalanzani, o qual era amigo do vendedor de barômetros e lentes italiano. Admirar a beleza de Olímpia, que vivia reclusa na casa de seu pai, por meio do binóculo que adquirira de Coppola, se tornou um vício para Natanael. Pouco tempo depois, em uma festa na casa do professor justamente com o intuito de apresentar a filha à sociedade, Natanael corteja Olímpia durante toda a noite, mas, ao tocá-la, tem um momento de estremecimento:

quando tocara as mãos frias de Olímpia, viu-se penetrado por um profundo terror; repentinamente lembrara-se da lenda da Noiva Morta; mas Olímpia o abraçara com ternura e o ardor de seu beijo fazia com que seus lábios ganhassem vida. (...) "Irmão", disse um dia Siegmund. "por favor, diga-me como você, um rapaz razoável, pôde perder a cabeça por aquele rosto de cera, aquela boneca de madeira?" Natanael fez menção de explodir, mas logo se recompôs e retrucou: "Diga-me você, Siegmund, como a seu olhar normalmente tão perspicaz pôde escapar o celestial encanto de Olímpia? De resto, dou graças ao destino, pois de outra forma teria um rival; e, nesse caso, um de nós haveria de verter sangue." Siegmund logo percebeu o estado de seu amigo, esquivou-se habilmente e acrescentou, depois de dizer que o objeto do amor nunca deve ser julgado: "Mas é estranho que muitos de nós tenhamos mais ou menos o mesmo julgamento sobre Olímpia. Não me leve a mal, irmão, mas ela nos pareceu, de uma maneira muito estranha, rígida e sem alma. Seu corpo é bem proporcionado, assim como seu rosto, é bem verdade! Poderia ser considerada bonita, se o seu olhar não fosse desprovido de brilho, eu diria quase de faculdade visual. Seu andar é particularmente meticuloso, cada movimento parece condicionado por um mecanismo em que se deu corda. Seu jeito de tocar, de cantar, tem o compasso desagradavelmente correto e sem espírito dos realejos, e assim também é quando dança. Enfim, essa Olímpia causou-nos uma impressão sinistra, e nada queremos com ela; é como se, apesar de agir como um ser vivo, houvesse nela algo de singular e de equívoco. (HOFFMAN)

A dúvida em torno da figura de Olímpia (e que parece se relacionar intimamente à dúvida que assombra Colebra quando nascem as primeiras filhas dos olhos de vidro) é justificada pelo narrador com um acontecimento acerca do qual ele nos deu pistas ao longo de toda a narrativa. Certo dia, ao ir visitar a mulher amada, Natanael ouviu uma grande confusão vinda da casa de Spalanzani e

com muita clareza pôde ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada. (...) Coppelius, você me roubou o meu melhor autômato — trabalhei nele durante vinte anos — dediquei-me de corpo e alma — o mecanismo — fala — anda — são meus — os olhos, os olhos roubei de você — maldito — condenado

— atrás dele — traga-me Olímpia — aqui estão os olhos!" Natanael então percebeu no chão um par de olhos ensanguentados fitando-o fixamente. (HOFFMAN).

Se partirmos do pressuposto de Natanael e encararmos Coppelius e Coppola como a mesma pessoa, veremos que sua ideia fixa sempre foram os olhos. Como curioso alquímico ou interessado por óptica, a perfeição de seus inventos sempre esbarrava nesse elemento. Considerados espelhos da alma, muitos perceberam, incluindo Natanael, o vazio dos olhos de Olímpia, visto que essa era um autômato. Para que Olímpia se tornasse, de fato, viva, seriam necessários olhos vivos, como o belo par de olhos infantis que *O Homem da Areia* quisera arrancar de Natanael.

Esse desejo de aproximação divina com a criação de seres humanos por outros processos que não o biológico, é permeado pelo momento histórico de avanços tecnológicos, científicos e medicinais vividos no século XIX. Ninguém poderia saber o que adviria daquelas descobertas e, por isso, “a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos (O homem da areia, de E.T.A. Hoffmann; Frankenstein, de Mary Shelley; Os canibais, de Álvaro do Carvalho),” (VOLOBUEF, 2000, p. 109).

Nessas narrativas, as descobertas, os inventos não são plenamente bem-sucedidos, levando a um desfecho trágico. Não são, entretanto, as criaturas que amedrontam, mas o fortalecimento da modernidade alienadora e alienante, onde não apenas os objetos, mas também as pessoas deveriam ser padronizadas.

Convém lembrar que o tema do autômato no conto fantástico passa, já no século XIX, do elogio da engenhosidade mecânica à lógica do pesadelo, organizada a partir do pensamento luddista, que apontou, no campo das relações de trabalho, o desenvolvimento tecnológico como responsável pela miséria humana na sociedade industrial. (SERELLE, 2006, p. 23)

Em um trecho das cartas que envia, Natanael afirma que “não é culpa de meus olhos se agora tudo me parece descolorido” (HOFFMAN) e, na cena em que Coppelius parece querer arrancar os olhos de Natanael, a ação é finalizada com a frase: “Que o rapazinho conserve os seus olhos para choramingar sua sina pelo mundo”! (HOFFMAN). Nesses instantes, somos lembrados de que, assim como a narrativa fantástica, os olhos também possuem um caráter ambíguo.

Os olhos vivos que faltam aos autômatos e às filhas de *Aglaia* não apenas externam o mundo interior humano. São eles, também, os responsáveis pela assimilação do mundo que os cerca pelos homens. Um mundo que causava incerteza, desconforto e que, muitas vezes, parecia mais irreal do que a própria fantasia. Não teria Natanael certa

razão ao enxergar no comportamento sempre comedido e ponderado de Clara algo que lhe lembrasse a natureza dos autômatos?

A busca incansável por olhos de verdade, entretanto, nunca foi apenas d'*O Homem da Areia*. Ela está entre nós desde o *Gênesis*:

1Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim? 2E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, 3mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. 4Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. 5Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. 6E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. 7Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. (Gênesis 3:1-7)

O desejo da humanidade, desde seus primórdios, de encarar-se em sua inteireza ganhou diversos contornos ao longo de todo o processo histórico e, como vimos brevemente no item 2.2 deste capítulo, passou a ser duramente renegado com o fortalecimento da decadência ideológica. Nesse período (que abarca o nosso tempo), reflete-se no indivíduo

o fato de que, na sociedade capitalista, as atividades profissionais especializadas dos homens tornam-se aparentemente autônomas do processo global. Mas, enquanto o marxismo interpreta esta contradição viva como um efeito da oposição entre produção social e apropriação privada, o aparente contraste superficial é apresentado, pela ciência da decadência, como “destino eterno” dos homens (LUKÁCS, 2010, p. 66).

Esse destino eterno, se mostra nos desfechos de *Petúnia* (“O sono é quase invencível, mas prossegue”), de *A Noiva da Casa Azul* (“Corta-me a agonia. Corro desvairado”) e de *Aglaiá* (“no caminho, chamou a parteira). Todos eles não apontam para o fim, mas para a continuidade, para uma sina irremediável contra a qual não se pode lutar. Para encarar o real para além dessas forças, seriam necessários olhos verdadeiramente vivos, olhos desfetichizadores. Em busca deles, a literatura fantástica do século XX andou por outras estradas e é disso que trataremos no próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3

#### ***Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal: O acirramento do capitalismo e a naturalização do fantástico no século XX***

A realidade é um elemento vivo e em constante transformação. Por isso, para refleti-la adequadamente, também a Literatura necessita estar em reinvenção constante. Esse processo aconteceu com o texto fantástico que, apesar de se ter feito presente nos séculos XIX e XX, passou por várias transformações de um período para o outro. Boa parte dessas transformações se relaciona às mudanças trazidas pela modernização, pelo progresso e pela decadência ideológica, os quais alteraram para sempre os destinos humanos. Como partes do processo histórico, a ruptura entre esses dois séculos, bem como entre o Fantástico Clássico e o Fantástico Moderno, não foi total, havendo pontos de interconexão entre eles e que se fazem presentes na obra de Murilo Rubião. Pensando nisso, no terceiro capítulo, analisaremos os contos *Teleco*, *o coelhinho* e *O ex-mágico da Taberna Minhota*, os quais tratam explicitamente do tema da metamorfose e possuem vários pontos de contato com uma das novelas mais famosas do autor com quem Murilo foi incansavelmente comparado: Franz Kafka. Partindo da leitura feita por Carlos Nelson Coutinho do escritor tcheco, o mais reconhecido autor de fantástico no século XX, investigaremos o motivo de o fantástico já não mais assustar as personagens, como acontecia no século XIX, mas de ser encarado por elas de forma natural e passiva.

#### ***3.1 A mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar o próximo: o fantástico como representação da humanidade enquadrada***

Como tratado no segundo capítulo, o fantástico de Murilo Rubião possui diversos elementos do Fantástico Tradicional. O contista mineiro, no entanto, não fez uma mera cópia da produção literária do século anterior ao qual escreveu. Como homem de seu tempo e de seu país, ele trouxe referências do passado para criar sua própria literatura, sua própria maneira de nos falar sobre a realidade.

Essa maneira por ele encontrada, além de dialogar com o Fantástico Tradicional, dialoga com o Fantástico Moderno. Ao analisar a novela *A Metamorfose*, escrita em 1912 e publicada em 1915, que seria o texto mais célebre do Fantástico Moderno, Todorov afirma que Franz Kafka subverte a lógica do Fantástico Tradicional. Em sua

produção, o acontecimento estranho não é mais uma exceção, não é o ponto culminante da narrativa, ao contrário, o fantástico acontece e, com o desenrolar dos fatos, torna-se cada vez mais naturalizado, as personagens adaptam-se a ele.

Rubião partilhava da mesma ideia:

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 irrealdade completa. No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealdade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores<sup>28</sup>.

A alteração na forma de produção do fantástico, bem como na maneira com a qual o leitor encara esse tipo de texto, decorre, em grande parte, da alteração do momento e dos processos históricos. Com o acirramento do capitalismo, que vai do liberal ao dos monopólios, e restringe ainda mais os espaços humanos individuais, as relações dos homens entre si e com o mundo são alteradas e se tornam decisivas para a produção do século XX, incluindo a de Murilo Rubião.

A tendência à naturalização do fantástico se mostra, muitas vezes, na ação das personagens, que parecem já não se espantar com os acontecimentos estranhos que as cercam, que parecem já não reagir e buscam adaptar-se, enquadrar-se nessa nova realidade. No caso de *A Metamorfose*, por exemplo, Gregor Samsa, o protagonista kafkiano e que sofre a fatídica transformação, assim como seus familiares, não tenta, em momento algum, pensar em algo que possa reverter a metamorfose. Apesar de todos ficarem surpresos, chocados, amedrontados diante da transformação de Gregor, nenhuma atitude é tomada com o intuito de fazer as coisas “voltarem ao normal”.

Ele mesmo encara a própria metamorfose como parte de seu mundo, da maneira que Todorov sugere que encaremos os eventos extraordinários dentro da Literatura Fantástica:

Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. (...) “O que aconteceu comigo?”, perguntou-se. Não era um sonho. Seu quarto, um verdadeiro quarto humano, só que um tanto

---

<sup>28</sup> Disponível em <http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/entrevista.aspx>. Acesso em 29 de junho de 2015.

pequeno, mantinha-se calmo entre as quatro paredes de hábito. (...) O olhar de Gregor voltou-se então para a janela, e o tempo nublado – ouviam-se gotas de chuva tilintando no parapeito – deixou-o bastante melancólico. “Quem sabe se eu dormisse mais um pouco essas tolices desapareceriam?”, pensou, mas isso era completamente impossível, pois estava acostumado a dormir do lado direito, e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição. (KAFKA, 2003, p. 7 – 8).

Os familiares, bem como as demais pessoas que frequentam a casa dos Samsa, jamais parecem se perguntar o que houve, quem é ele e se, algum dia, vai voltar a ser como antes. Uma das poucas menções à possibilidade de retorno de Gregor à forma humana se dá quando a irmã dele, pensando em dar-lhe mais espaço para rastejar, resolve tirar os móveis do quarto de Gregor. A mãe, que ajudava Grete nessa tarefa, entretanto, reflete um pouco e diz para a filha:

não ia parecer que, retirando os móveis, nós estaríamos renunciando a qualquer esperança de melhora, abandonando-o com indiferença à própria sorte? Acho que o melhor seria conservar o quarto da maneira exata como estava, para que Gregor, quando voltar para nós, encontre tudo e possa esquecer essa fase mais facilmente. (KAFKA, 2003, p. 63).

Apesar de sua fala e de entristecer-se com a situação do filho, a mãe nada realiza de concreto para amenizar o sofrimento de Gregor nem para que ele possa voltar à forma humana. Talvez, sem se dar conta, ela e toda a família, desde a manhã na qual acordou metamorfoseado, já haviam abandonado Gregor à própria sorte. Ela, mesmo se apiedando do filho, parece se esquecer de que transformações como aquela jamais poderiam ser esquecidas.

A naturalização na forma de encarar o elemento fantástico também se manifesta nos contos de Murilo e, em mais uma relação com a produção kafkiana, por meio das metamorfoses, como as ocorridas em *Teleco, o coelhinho*.

O conto tem início com o questionamento: “- Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2013, p. 52). Sem olhar para quem está fazendo a pergunta, o interlocutor do pedinte se irrita com a insistência e ameaça chamar a polícia para levar aquele moleque atrevido:

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

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

- Você não dá é porque não tem, não é, moço? (RUBIÃO, 2013, p. 52).

O conto subverte a lógica do mundo racional. Os fatos surpreendem o narrador em primeira pessoa e o leitor, que esperavam que o pedido viesse de um ser humano e não de um animal, visto se tratar da narrativa de um fato extremamente corriqueiro, passado em uma praia urbana, sem nada que o diferenciasse, exceto a presença de *Teleco, o coelhinho*.

A surpresa inicial, entretanto, passa rápido. O narrador personagem, rapidamente, naturaliza a figura de Teleco, assim como Todorov percebe em Kafka, e não faz maiores perguntas a si ou a ele acerca do caráter mágico, impossível do coelho. “Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos.” (RUBIÃO, 2013, p. 52). Teleco existe no mundo do conto. Ele não é representação de uma ideia abstrata. Ele não carrega a moral da história. Ele chega e diz a si mesmo.

Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho – acrescentei.

A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções:

- Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho?

Não esperou pela resposta:

- Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é meu fraco.

Dizendo isso, transformou-se numa girafa.

- À noite – prosseguiu – serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?

Respondi-lhe que não e fomos morar juntos. (RUBIÃO, 2013, p. 52 e 53)

Nesse trecho, mais uma vez, observamos que, além de não estranhar a existência de um coelho falante, o narrador também não se incomoda com as constantes metamorfoses de Teleco, aceitando conviver diariamente com ele. O fantástico é aceito sem hesitação.

A crítica tradicional da obra de Murilo Rubião enxergou, em diversos momentos, essa aceitação do fantástico de maneira fatalista. Para ela, o fantástico se mostraria como uma forma de “mascarar” uma realidade destituída de sentido e a obra de Murilo ganharia contornos não apenas vanguardistas, bem como anti-realistas. Nesse mundo que foge do real, as personagens aceitariam os acontecimentos fantásticos por não terem saída.

Como entender o determinismo que não dá chance aos personagens e ameaça o leitor com a hipótese de um destino igual? De social e biológico, ele parece se tornar em uma condenação, e esta já não é uma condenação religiosa, porque na religião há sempre a possibilidade da interferência divina a favor dos que penam. Agora o mundo é apenas humano. Os demônios são o homem. Não há mais nada que o homem. A natureza é humana. Agora é o homem perante o homem, como sublinha Sartre em seu ensaio sobre Blanchot. A vida e a morte, tudo é fundamentalmente doente porque é o homem na sua prisão humana. A morte em "O pirotécnico Zacarias" é apenas mais uma forma de vida condenada; o amor em "A noiva da casa azul" é a ruína. Os animais são metamorfoses do humano, que, metamorfoseado, entretanto permanece humano, igual a si mesmo, sem chance de sair da condenação. (BASTOS, 2006, p. 11)

A percepção de Hermenegildo Bastos acerca da produção muriliana é extremamente interessante, entretanto, nos incomoda ao afirmar que as personagens estão condenadas e que não possuem chances de sair dessa condenação. De fato, os deuses e os demônios, nos contos de Rubião, são o próprio homem, mas é justamente por isso que eles podem encontrar as maneiras de metamorfosearem-se e saírem em busca de um feixe de luz no beco sem saída em que estão inseridos. Para desenvolver essa percepção espinhosa da obra de Murilo Rubião, recorreremos ao debate acerca da produção de Kafka e será preciso abordar um tema essencial para a compreensão da percepção lucaksiana em relação à arte: o conceito de realismo.

Em primeiro lugar, cabe destacar que o realismo, dentro da estética marxista, se distingue da Escola Literária que sucede o Romantismo. Dentro da concepção materialista da arte, o realismo se liga intimamente ao esforço do artista de representar a realidade em sua completude, em sua inteireza, em sua totalidade, com toda a força que ela possui. Mas, pergunta Lukács,

o que é essa realidade que a criação artística deve refletir com fidelidade? Aqui, importa acima de tudo o caráter negativo da resposta: essa realidade não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos. Ao mesmo tempo que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. Ainda neste ponto, a estética marxista nada afirma de radicalmente novo; limita-se a desenvolver ao seu mais alto nível de consciência e clareza aquilo que sempre se encontrou no centro da teoria e da prática dos grandes artistas do passado.

Mas, ao mesmo tempo em que combate o naturalismo, a estética do marxismo combate, com não menos firmeza, um outro falso extremo: a concepção que, partindo da ideia de que a mera cópia da realidade deve ser rejeitada e da ideia de que as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial, chega a atribuir, no âmbito



da teoria e da prática da arte, uma independência absoluta às formas artísticas. Esta falsa concepção chega a considerar a perfeição formal como um fim em si mesma e, por conseguinte, prescinde da realidade na busca de tal perfeição, apresentando-se como completamente independente do real e julgando assim possuir o direito de modificá-lo e estilizá-lo arbitrariamente. É uma luta na qual o marxismo continua e desenvolve as teorias que os mestres da literatura mundial sempre tiveram em relação à essência da verdadeira arte: teorias segundo as quais cabe à arte representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas (LUKÁCS, 2011, p. 103 – 104).

Lukács enxergou esse jogo vazio com formas abstratas em grande parte da produção vanguardista, movimento no qual a obra de Kafka é constantemente inserida. Fazendo uso da alegoria<sup>29</sup>, a arte de vanguarda deseja referir-se ao mundo fragmentário do avanço do capitalismo, mas se torna também fragmentada. Esse ciclo não é enxergado por Lukács como manifestação artística autêntica, pois “a figuração alegórica dos destinos humanos seria feita à revelia dos condicionamentos sociais e da luta dos próprios homens para imprimirem um sentido à sua existência” (FREDERICO, 2013, 145). Aproximando-se do caráter religioso, a arte ficaria presa a ditames transcendentais, os quais retiram do homem a capacidade de ação e reação. A interpretação autônoma da realidade humana seria cerceada, sendo impossível, dessa forma, alcançar o verdadeiro realismo.

Em 1957, Lukács publica, como parte de *Realismo Crítico Hoje*, algumas considerações acerca da obra kafkiana intitulada *Franz Kafka ou Thomas Mann?*. No texto, o filósofo húngaro contrapõe a produção dos dois autores e chega à conclusão de que Thomas Mann alcançaria o verdadeiro realismo crítico, enquanto Kafka seria apenas expressão do vanguardismo e provoca o leitor ao perguntar, no fim do texto, qual deveria ser a escolha: “Uma decadência artisticamente interessante ou um realismo crítico verdadeiro como a vida?” (LUKÁCS, 1969, p. 133).

Levando-se em conta os pressupostos da estética marxista, que possui como conceito basilar o de que a obra de arte, bem como a literatura, deve estar ligada, de

---

<sup>29</sup> Como nos explica Celso Frederico em *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*, o filósofo, a partir de uma diferenciação proposta por Goethe entre alegoria e símbolo, adotou o segundo como melhor forma de representação artística do real. Tal escolha, logicamente, não é aleatória. Enquanto a alegoria sairia de algo concreto para representar uma ideia abstrata, unindo fragmentos que só fazem sentido quando unidos por um elemento transcendente, o símbolo possuiria particular e universal juntos e em harmonia, formando uma unidade clara de sentido. Ou seja, a alegoria não chegaria ao realismo. Apesar de interessantíssima, essa discussão é bastante profunda e polêmica, de modo que não adentraremos nesse debate e partiremos do pressuposto de que a alegoria se afasta do conceito de realismo.

maneira íntima, à vida, o leitor de *Franz Kafka ou Thomas Mann?* certamente optará pelo realismo crítico verdadeiro. Entretanto, optar pelo realismo crítico verdadeiro como a vida não significa, necessariamente, escolher Thomas Mann em detrimento de Franz Kafka como acreditava o Lukács de 1957.

Um dos fatores que ensejou o possível equívoco de percepção de György Lukács em relação à obra (ou a pelo menos parte dela) de Kafka está na inserção do escritor tcheco como participante das vanguardas, como mencionamos anteriormente. Em *Trata-se do realismo!*, publicado originalmente em 1938 na revista *Das Wort*, Lukács propõe que a tendência básica das vanguardas, do naturalismo ao expressionismo, consiste em uma “liquidação cada vez mais enérgica do realismo” (LUKÁCS, 1998, p. 197) e responde às críticas de que defenderia apenas as produções clássicas como representantes da verdadeira arte: “O que se encontra em discussão não é, pois, o clássico contra o moderno, mas a questão: quais são os escritores, quais são as correntes literárias, que representam o progresso na literatura atual? Trata-se do realismo.” (LUKÁCS, 1998, p. 197).

Neste e em outros textos e debates acerca do assunto, Lukács sempre se posicionou de forma veementemente oposta às vanguardas, e não por ser contrário ao avanço ou por propor fórmulas prontas para o alcance de uma arte autêntica, mas por enxergar nas intituladas vanguardas uma dissociação da vida, um caráter profundamente não-artístico e, até mesmo, anti-artístico. Para ele, a arte de vanguarda é produto da sociedade capitalista e, em sua tentativa de representar os homens e suas relações, “deforma a própria deformação, transportando-a do plano fenomenal para a realidade objetiva, faz desaparecer todas as tendências que se movem em sentido inverso, que agem efetivamente no real, considera-as sem importância e destituídas de qualquer valor ontológico.” (LUKÁCS, 1969, p. 119).

Lukács não enxergava, portanto, a representação da história como unidade dialética nas ditas vanguardas e, por isso mesmo, nem vanguardas verdadeiras as podia considerar, pois “a tal verdadeira vanguarda na literatura só os realistas significativos a poderão constituir” (LUKÁCS, 1998, p. 197). Cabe lembrar que, ao afirmar que a arte deve ser realista e que sua matéria prima precisa estar na vida, Lukács não quer dizer que a Literatura deve ser um retrato estático, mas manifestar-se como coisa viva, como constante e autêntico processo de aproveitar, superar, conservar e aperfeiçoar.

Enxergando Kafka como um dos grandes representantes das vanguardas, Lukács enxergava, também, na produção dele boa parte dos defeitos pertencentes a elas. O

filósofo húngaro, nem por isso, deixou de ver pontos positivos na produção kafkiana que, para ele, possuía a força realista no pormenor. Os pontos positivos nos textos de Kafka, no entanto, parariam por aí, já que o escritor tcheco partiria desse realismo apenas para poder negar a vida. Essa forma de construção textual

Não se trata de modo nenhum (...) dum processo unilinear que conduziria ao triunfo do anti-realismo, mas sim duma verdadeira reviravolta que, partindo de pormenores reais, acaba finalmente por negar a realidade do mundo. Toda a obra de Kafka, em virtude da sua construção interna, tende para esta espécie de metamorfose. Podemos encontrar princípios análogos noutros escritores de vanguarda, mas falta-lhes geralmente esta forma de tensão que Kafka provoca pela distância que estabelece entre os próprios polos, pela intensidade da sua oposição, e pelo carácter brusco que toma a passagem de um para o outro. (LUKÁCS, 1969, p. 79).

Como mencionado no trecho acima, já quando da escritura de *Franz Kafka ou Thomas Mann?*, Lukács era capaz de reconhecer que Kafka não era apenas mais um vanguardista. Os detalhes, em sua produção, foram utilizados como nos melhores realistas, colocando o essencial em relevo. Esse papel relevante da descrição do detalhe ocorre pois, na arte realista, o drama das personagens é, também, “o drama das instituições nas quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas” (LUKÁCS, 2010, p. 152). Apesar disso, Lukács partia da premissa de que a força descritiva do detalhe em Kafka era utilizada para alcançar um efeito essencialmente alegórico e, conseqüentemente, não realista.

Apesar de, após 1957, György ter demonstrado, de forma fragmentária, certa alteração em sua maneira de enxergar a obra de Kafka, a falta de sistematização faz com que não se possa desconsiderar tudo o que foi dito em *Franz Kafka ou Thomas Mann?*. Por essa razão, Carlos Nelson Coutinho entra em defesa do escritor tcheco e busca mostrar que a obra de Kafka vai além do que propôs Lukács. Para Coutinho, o autor de *A Metamorfose*,

em suas melhores novelas e parábolas, não escreveu alegorias, isto é, simples ilustrações de generalidades abstratas e apriorísticas sobre o destino dos homens. Ele conseguiu se elevar ao autêntico simbolismo, ao realismo, precisamente porque “articulou claramente” os momentos de seus relatos – e, entre eles, os fantásticos – à totalidade concreta de um mundo, à universalidade contida na particularidade de uma etapa histórica. (COUTINHO, 2005, p. 178 - 179).

Em *Lukács, Proust e Kafka*, Coutinho propõe que o filósofo húngaro não se deu conta do realismo presente em Kafka por não haver se atentado para uma questão que ele próprio levantou em *Realismo Crítico Hoje*:

Certos fatos de atualidade produzem certa transformação entre homens, não só no caráter dos indivíduos, mas também na medida em que certos problemas se tornam centrais e outros periféricos, em que certas qualidades e o seu desenvolvimento fatal tomam um brilho trágico, enquanto outras – que foram talvez trágicas outrora ou ainda há pouco tempo – passam a não ter mais do que um valor cômico, etc. Estas espécies de movimento produzem-se incessantemente, ao nível da realidade social e histórica, mas só os grandes escritores realistas podem aprender-lhe objetivamente a essência, para traduzi-la, em suas obras, sob uma forma eficiente (LUKÁCS, 1969, p. 92).

O mundo representado por Franz Kafka em suas obras mais bem realizadas (*A Metamorfose* e *O Processo*, na percepção de Carlos Nelson Coutinho) é um mundo já bem diferente daquele do século XIX. Assim, em busca de representar as novas articulações dos homens entre si e com a vida, Kafka trouxe para a literatura fantástica outros elementos para representação da realidade. Ou seja, para novos tempos, Kafka trouxe novo realismo.

Sua forma de representação da realidade, pode até não espantar as personagens, mas causa desconforto no leitor, como afirma Mário de Andrade em correspondência enviada a Rubião em 1943<sup>30</sup>:

É que eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que frequentemente me deixa numa insatisfação danada. Si, como você também tem esse dom, ele consegue me impor o extranatural de tal forma que, como já lhe falei na carta anterior, o problema do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir, não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta. Aliás, talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística, o que faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, satírica, trágica, da ficção “fantasia”.

A fantasia não suficientemente fantástica que parece incomodar Mário de Andrade surge, em grande parte, do contraste entre o que já não existia e o que havia de chegar, manifestando-se no cotidiano. Esse caráter não saía, portanto, da imaginação, e sim da realidade dos homens. É por isso que sua “fantasia não é suficientemente fantasia”. Em Kafka e em Murilo, o fantástico brota da vida. Neles, a fantasia é manifestação do realismo.

---

<sup>30</sup> Disponível em <http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/correspmariao3.aspx>. Acesso em 29 de junho de 2015.

Haveria, por exemplo, algo de mais fantasmático e extraordinário do que dar mais atenção a um coelhinho falante do que a uma criança pedinte em uma grande capital, como o narrador de *Teleco, o coelhinho* faria? Nos contos e nas novelas do fantástico do século XX, as personagens já não se espantam com o acontecimento insólito pois já se acostumaram com a vida mesma. Nessa vida embrutecida pelo capitalismo, muito do homem se tornou desumano.

As personagens passivas, a incapacidade de ação e a impossibilidade de alteração dos destinos humanos nas obras desses autores não representam, entretanto, que ambos adotem uma visão fatalista, de beco sem saída diante da vida e do mundo. Adotar essa postura seria negar o realismo. A verdade é que, por absurdo que pareça, justamente o não agir dá o caráter realista à obra de Kafka e Murilo.

Nas palavras de Carlos Nelson Coutinho, “o mais característico do mundo kafkiano, aquilo que faz do escritor tcheco um precursor do realismo próprio do século XX, é o problema da irrupção do fetichismo e da manipulação da vida privada de homens médios, “enquadrados” e passivos” (COUTINHO, 2005, p. 132). Acreditamos que esse aspecto também é central para analisarmos a obra de Murilo Rubião como reflexo da viva sociedade brasileira.

Em *Teleco, o coelhinho* o desenrolar da trama se dá, em grande parte, devido ao desejo de enquadramento por parte de Teleco. Ele poderia se transformar em praticamente qualquer coisa e achava, inclusive, “insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos” (RUBIÃO, 2013, p. 54), mas decidira frear sua capacidade transformadora para ser apenas homem.

Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário.

- O que deseja a senhora com esse horrendo animal? – perguntei aborrecido por ver minha casa invadida por estranhos.

- Eu sou Teleco – antecipou-se, dando uma risadinha.

Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pelos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho.

Neguei-me a aceitar como verdadeira a afirmação, pois Teleco não sofria da vista e se quisesse apresentar-se vestido teria o bom gosto de escolher outros trajés que não aqueles.

Ante a minha incredulidade, transformou-se numa perereca. Saltou por cima dos móveis, pulou no meu colo. Lancei-a longe, cheio de asco.

Retomando a forma de canguru, inquiriu-me, com um ar extremamente grave:

- Basta essa prova?

- Basta. E daí? O que você quer?

- De hoje em diante serei apenas homem.

- Homem? – indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada:

- E isso? – aponte para a mulher. - É uma lagartixa ou filhote de salamandra?

Ela me olhou com raiva. Quis retrucar, porém ele atalhou:

-É Tereza. Veio morar conosco. Não é linda? (RUBIÃO, 2013, p. 54 e 55).

A humanização de Teleco, como a humanidade dos homens de seu tempo, no entanto, é precária. Mesmo tendo uma fantástica habilidade de metamorfosear-se, o máximo que consegue chegar em sua tentativa é à figura de um decadente canguru. Essa figura, de hábitos horríveis e que deu para si mesmo o nome de Antônio Barbosa, consegue, apenas, gerar asco no narrador, que tanta simpatia nutria pelo coelhinho cinzento. Esse mesmo sentimento de nojo é partilhado pela família Samsa após a metamorfose de Gregor e o faz se sentir apartado, para sempre, daquele círculo de pessoas com as quais costumava se identificar.

A decisão de Teleco, no entanto, não fica impune. O enquadramento traz um preço.

O preço do bem-estar, de um consumo quantitativamente ampliado é a renúncia a uma vida sensata, criadora, autônoma, aberta ao novo; condição para a obtenção da segurança é que o indivíduo aceite passivamente os papéis prescritos pela divisão burocrática do trabalho, tornando-se um consumidor obediente de mercadorias, de opiniões e de modos de vida. Se quer viver “em segurança”, ele deve assim se tornar um conformista, um indivíduo padronizado, que não se desvia das “normas” impostas pelo coletivo fetichizado. Mas essa segurança – como Kafka nos revela em sua obra – não é apenas insensata e anti-humana: é também, no final das contas, um simples mito ideológico, uma máscara que recobre a insegurança objetiva gerada espontaneamente pelo capitalismo e por suas sucessivas crises (COUTINHO, 2005, p. 132).

É interessante perceber que, em sua tentativa de enquadrar-se no mundo, Teleco não se metamorfoseia, por exemplo, em um macaco, que, conforme a teoria da evolução, representaria a fase anterior ao humano e de quem teríamos nos diferenciado por nossa capacidade de alterar a natureza e adaptá-la a nossas necessidades. Por mais

que tentasse, o encaixe de Teleco ao mundo dos homens seria sempre precário. Apesar de usar nome humano, óculos humanos, roupas humanas e, até mesmo, encontrar uma companheira humana, Teleco era apenas um canguru, o qual nem mesmo a evolução biológica seria capaz de humanizar.

Tereza, entretanto, não partilha dessa percepção: “Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante: - Ele se chama Barbosa e é um homem” (RUBIÃO, 2013, p. 56 e 57). A priori, somos levados a desconfiar de que a percepção de Tereza acerca da nova forma de Teleco é mediada pelo interesse, especialmente após o pedido de casamento feito pelo narrador a ela: “- A sua proposta é muito menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais” (RUBIÃO, 2013, p. 57).

Contudo, há certa ambiguidade em sua condição e ficamos sem saber se tanto Barbosa quanto Tereza fingem ou se, realmente, acreditam que o canguru de pele gordurosa, é um homem de verdade.

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

- É ou não é um animal?

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

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

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

- Sim, amor, você é um homem.

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

Ainda da rua, muito excitada, ela me advertiu:

- Farei de Barbosa um homem importante, seu porcaria! (RUBIÃO, 2013, p. 58 e 59)

A ameaça de Tereza ao narrador nos revela muito acerca do mundo em que vivem as personagens e reforça os interesses econômicos e de ascensão social que a moça vislumbrava a partir dos talentos do coelhinho. Nesse mundo reificado, não é a verdadeira humanidade que importa, mas o jogo de interesses. “El lazo entre individuo y sociedad está disuelto: el resto de los hombres se perciben no como semejantes, sino como competidores por el espacio vital disponible. Las relaciones personales se vuelven relaciones de dominio” (WISNIACKI, 2005, p. 83). Nesse jogo de interesses, relações

atomizadas e enquadramento em uma realidade alienante, a força criadora de Teleco encontra um desfecho trágico.

Tempos depois de expulsar Teleco e Tereza de casa, o narrador tem notícias de uma mágico chamado Barbosa a fazer sucesso nos arredores da cidade, mas não procura mais informações a respeito até que, em uma noite, um cachorro salta-lhe janela adentro:

- Sou o Teleco, seu amigo, afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia.

- E ela? – perguntei com simulada displicência.

- Tereza... – sem que concluísse a frase, adquiriu as formas de um pavão.

- Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel.

Seguiu-se breve silêncio, antes que voltasse a falar:

- O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem... – as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais. (RUBIÃO, 2013, p. 58)

Por esse trecho, somos levados a concluir que Teleco, após um período exaustivo de metamorfoses que buscavam entreter uma massa de expectadores circenses e torná-lo “um homem importante”, perde o controle de suas mutações. Ele, assim como o homem da modernidade, é engolido pela situação sobre a qual julgava ter controle. O desejo de tornar-se humano, no entanto, persiste e se encerra de maneira trágica:

Alguns dias transcorridos, perdurava o mesmo caos. Pelos cantos, a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se pois a boca, crescendo e diminuído, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipópótamo.

Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede.

Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava.

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava.

Na última noite, apenas estremeceu de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta. (RUBIÃO, 2013, p. 59)



Em sua derradeira metamorfose Teleco, finalmente, alcança seu intento: transforma-se em homem. Mas como esperado, a partir da vida em uma realidade fragmentada e alienada, sua transformação não atinge o verdadeiramente humano. Ele, como um objeto que já não serve e deve ser descartado, transforma-se em uma criança encardida, sem dentes, sem dentes, morta.

Os personagens sujeitos ao fenômeno da **metamorfose** são produtos da máquina narrativa, que os apresenta, inicialmente, como objetos de fascinação, cujo valor é maximizado na economia do texto, entretanto, o destino final desses personagens é a sua redução a um objeto gasto, obsoleto, que cumpriu o seu ciclo de vida útil e, então, permanece na narrativa como um resto sem sentido. Seu sentido inicial era um embuste e o leitor é obrigado a encarar o vazio de sua significação. O que esses objetos sem sentido dão a ver é exatamente aquilo que o leitor e os personagens não querem ver. É possível perceber que do processo de metamorfose resta sempre uma **extrapolação do humano**. Os sujeitos estão sempre diante da possibilidade de assumir formas diferentes que estão além e aquém do humano. O resultado das metamorfoses é um contingente de refugio, de resíduo, de resto que não pode mais ser chamado de humano, mas que guarda ainda alguns traços remotos de humanidade. (Grifos no original - CORRÊA, 2004, p. 29)

Com sua derradeira transformação, o enquadramento de Teleco se completou. A modernidade opressora retirou dele toda a sua atividade transformadora de si mesmo. Como refugio do que um dia se pretendeu humano, Teleco já não tem mais a possibilidade de agir, de alterar seu destino. É impossibilidade de passado e de futuro. É uma criança morta.

### **3.2 *Nascera cansado e entediado*: o fantástico como representação da apatia humana na modernidade**

Outro conto de Murilo Rubião onde ocorre o enquadramento que parece impedir a ação transformadora dos homens em relação à vida é, talvez, o seu mais famoso: *O ex-mágico da Taberna Minhota*. O conto foi publicado pela primeira vez em 1947 como parte do livro *O ex-mágico* e chama a atenção por sua atualidade.

Ele narra, em primeira pessoa, a história de um homem que, já maduro, se dá conta de sua existência ao se ver refletido em um espelho e, a partir de então, começa a fazer mágicas involuntariamente.

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

Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. (RUBIÃO, 2013, p. 21)

O cansaço e o tédio experimentados pelo ex-mágico já em seu primeiro contato a vida são reflexo de um momento social e histórico. Na atualidade, os “conflitos dramáticos externos são extraordinariamente raros. A superfície da vida social parece se modificar muito pouco ao longo dos tempos, e as mudanças visíveis também se desenvolvem lenta e gradualmente” (LUKÁCS, 2017).

Em *O ex-mágico da Taberna Minhota*, a percepção dessa realidade se dá diante de um espelho. Processo similar ocorre em *Teleco, o coelhinho* (“Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala: - É ou não é um animal?” - RUBIÃO, 2013, p. 58 e 59) ou em *O Homem da Areia* (“Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido.” - HOFFMAN).

Nessas narrativas, o objeto que nos devolve nossa imagem aparece como detalhe compositivo do ambiente, como elemento descrito, mas não é apenas isso, pois

O triunfo tirânico da prosa do capitalismo sobre a poesia imanente da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo – e é deste desenvolvimento que decorre necessariamente o método descritivo. Contudo, uma vez que este método se constitui e é aplicado por escritores notáveis (e, a seu modo, coerentes), ele repercute, numa ação de retorno, no reflexo literário da realidade. (LUKÁCS, 2010, p. 165)

Nos contos em que aparece, o espelho não é um mero cenário, é também espaço de confronto do homem com o mundo, mas, principalmente, do homem com o próprio homem, que é o criador (não Deus) do mundo na forma como o conhecemos. Esse confronto se manifesta como possibilidade de quebra da passividade, ainda que ela não se concretize de imediato, já que, muitas vezes, diante da atomização e do aprisionamento a uma realidade que a afasta de seus semelhantes, a humanidade perde a capacidade de surpreender-se e, conseqüentemente, de reagir. Torna-se apática.

Ora, o modificador por excelência é o feiticeiro, ou ainda, na sua versão circense, o mágico, senhor do poder de metamorfosear o mundo. O mágico não se move, como o mago propriamente dito, por uma ânsia de posse e domínio da realidade; ele é, antes de tudo, um hábil manobrador da ilusão, o mago degradado ao palco de espetáculos, poderoso bastante para se esquivar dos olhos atentos e encantar os homens. Mas, com eficácia, sua arte se rodeia ainda de ressonâncias fantásticas e fascinantes. Ilude os olhos e quebra a banalidade repetitiva da existência: da cartola, de repente, os coelhos e o espanto. O processo analógico que, na ficção de Murilo, vincula a estruturação da narrativa à transformação fantástica, parece culminar nessa figura do gerador do espanto. Pela metáfora – metamorfose literária por excelência –, o mágico se converte na própria imagem do artista.

Se, porém, como se vê em *O Ex-mágico da taberna minhota*, a mágica é compulsiva, o insólito se transforma, aos olhos do artista, no banal. O fantástico, se vira regra, também cansa: para o mágico, a contragosto, tirar coelhos do bolso sem parar é o tédio (ARIGUCCI JÚNIOR<sup>31</sup>).

Em *O ex-mágico da Taberna Minhota*, o espelho, também muito utilizado no ilusionismo e, portanto, detentor de um caráter ambíguo (ao mesmo tempo que revela, esconde a realidade), é o elemento descritivo desencadeador da narrativa. É ele o responsável pela autopercepção de si mesmo por parte do narrador, que nem nome possui. É no momento de confronto consigo que ele se dá conta de que não estava preparado para o sofrimento que a vida pode trazer por não ter passado por “um processo gradativo de dissabores” (RUBIÃO, 2013, p. 21). A ausência dessa gradação se dá porque, segundo nosso narrador personagem, ele não possuiu uma vida anterior ao dia em que se deparou consigo diante do espelho da Taberna Minhota.

Essa ausência de passado levanta alguns questionamentos que nos levam, mais uma vez, à hesitação diante do mundo fantástico: seria o ex-mágico um louco? Teria perdido a memória? Ou tal lacuna seria a manifestação do maravilhoso e o ex-mágico seria um ser extraterreno, sobrenatural? Paira aqui o impasse do leitor. Com base nos estudos de Marx e Lukács, entretanto, propomos uma outra explicação para essa ausência.

A vivência no mundo capitalista faz com que as relações entre os homens, bem como as relações do homem com a natureza, sejam reificadas. O homem deixa de ser um ser genérico e se torna um ser estranho, alienado, em um processo similar ao que ocorre nos contos *O pirotécnico Zacarias* e *Aglaiá* e sobre o qual comentamos durante a análise dessas narrativas.

---

<sup>31</sup> Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>. Acesso em 09 de março de 2018.

Na percepção desse ser estranho, o mundo aparece de maneira deformada, sem as suas verdadeiras e efetivas conexões. Para enxergar por trás da realidade fetichizada e reificada e visualizar a verdadeira essência<sup>32</sup> da vida cotidiana., se faz necessária uma tomada de consciência em relação ao mundo exterior, em relação à aparência.

No fantástico de Murilo, como ocorre com as personagens kafkianas, os homens atuam

negando esta relación, no asumen su responsabilidad genérica, porque la idea misma de género ha desaparecido de su visión. Carecen de la perspectiva que toda praxis exige, actúan como hombres aislados, y sus postulados provienen de ese aislamiento. (...).

Y su individualismo se vuelve contra ellos mismos: al no situarse como seres genéricos frente a sus dilemas, contribuyen a perpetuar las condiciones que los arruinan. (WISNIACKI, 2005, p. 83).

Levando-se em conta que toda tomada de consciência do homem em relação ao mundo é um reflexo da realidade, a qual existe independentemente da consciência humana, é possível que, ao olhar para o espelho da Taberna, o mágico tenha, pela primeira vez em sua vida, conseguido enxergar essas condições que são ruína e inação humanas. Foi naquele instante de confronto diante do ambíguo espelho que o ex-mágico pôde se dar conta do mundo por trás da reificação, em um processo pelo qual Teleco não teve tempo de passar.

Mas isso não significa que o ex-mágico tenha conseguido se desvencilhar de sua realidade aprisionadora e alcançado a generidade. Como acontece com a humanidade, esse momento não representou uma revelação a partir da qual tudo se tornou perfeito e repleto de sentido. O mundo ainda não podia ser percebido pelo narrador como sua casa.

A falta de espanto ao observar-se diante do espelho e notar que não tinha passado, que era homem sem história, bem como diante da percepção de seus poderes mágicos (é logo após confrontar-se com seu reflexo no espelho da Taberna que o mágico descobre suas habilidades), é também a falta de perspectiva já prenunciada pela epígrafe: “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque sou desvalido e pobre” (RUBIÃO, 2013, p. 21). Sabemos, entretanto, que por mais que Deus escute os pedidos do ex-mágico, nada poderá fazer por ele.

---

<sup>32</sup> Esse termo se relaciona intimamente a um outro importantíssimo conceito do materialismo histórico de Marx, o de aparência, formando com ele o par dialético essência e aparência. “Os termos essência (ideia, espírito, universalidade, pensamento, abstração, generalidade) e aparência (matéria, fenômeno, realidade empírica, singularidade, individualidade) constituem os elementos que integram, ao longo da história, a natureza social do processo de civilizatório e de hominização. (...) a essência, não pode se apresentar separada da aparência, ela sempre se apresenta como aparência, numa nova imediatez, na qual a lógica universal, essencial, está presente” (CORRÊA & HESS, 2015, p. 130 e 131).

A ausência de espanto diante dos dons mágicos do narrador é, até certo ponto, compartilhada pelo dono da Taberna, o qual se surpreende com as habilidades apenas enquanto forma-mercadoria e logo vê na sua exploração uma excelente possibilidade de geração de lucro, inserindo-o completamente no processo capitalista que permeia toda a sociedade. O dono da Taberna, assim como o narrador de *Teleco, o coelhinho* não questiona a magia:

Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me emprego e passei daquele momento em diante a divertir a freguesia da casa com os meus passes mágicos.

O homem, entretanto, não gostou da minha prática de oferecer aos espectadores almoços gratuitos, que eu extraía misteriosamente de dentro do paletó. Considerando não ser dos melhores negócios aumentar o número de fregueses sem o conseqüente acréscimo nos lucros, apresentou-me ao empresário do Circo-Parque Andaluz, que, posto a par das minhas habilidades, propôs contratar-me. Antes, porém, aconselhou-o que se prevenisse contra os meus truques, pois ninguém estranharia se me ocorresse a ideia de distribuir ingressos gratuitos para os espetáculos. (RUBIÃO, 2013, p. 21 e 22)

Na nova ocupação, o mágico faz shows maravilhosos, ganha o amor da multidão e traz muito lucro para o dono do Circo. Esse sucesso, no entanto, não o alegra. Ao contrário. O crescimento da fama torna a vida a cada dia mais insuportável, especialmente devido ao fato de fazer mágicas de forma involuntária: “Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma” (RUBIÃO, 2013, p. 22).

A produção inconsciente do mágico nos lembra do trabalho estranhado, alienado, ao qual o homem fica submetido no sistema capitalista, produzindo, cada vez mais, um mundo no qual não se reconhece e daí advém, em muito, sua infelicidade.

Essa forma de trabalho é totalmente distinta do trabalho livre e consciente, o qual permite que o homem se reconheça nos objetos que produz e retome sua condição de ser genérico. No trabalho do mágico, assim como no trabalho estranhado, se faz presente a lógica da reificação, na qual os objetos têm vida, ao passo que os homens perdem vida pelo trabalho.

Preso à produção estranhada, privado de sua atividade vital consciente, a qual distingue o homem dos outros animais, o mágico entra em desespero e, para destruir seu processo de criação, mutila as mãos, mas, contra sua vontade, elas reaparecem em perfeito estado. O mágico percebe, então, que apenas uma solução seria capaz de salvá-lo:

Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo.

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

Na manhã seguinte regressaram e se puseram, acintosos, diante de mim.

- O que desejam, estúpidos animais?! – gritei, indignado.

Sacudiram com tristeza as jubas e imploraram-me que os fizesse desaparecer:

- Este mundo é tremendamente tedioso – concluíram.

Não consegui refrear a raiva. Matei-os todos e me pus a devorá-los. Esperava morrer, vítima de fatal indigestão.

Sufrimento dos sofrimentos! Tive imensa dor de barriga e continuei a viver.

O fracasso da tentativa multiplicou minha frustração. Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço.

Senti apenas uma leve sensação da vizinhança da morte: logo me vi amparado por um paraquedas. Com dificuldade, machucando-me nas pedras, sujo e estropiado, consegui regressar à cidade, onde a minha primeira providência foi adquirir uma pistola.

Em casa, estendido na cama, levei a arma ao ouvido. Puxei o gatilho, à espera do estampido, a dor da bala penetrando na minha cabeça.

Não veio o disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis.

Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência. (RUBIÃO, 2013, p. 23 e 24).

Mesmo que ele não se dê conta, sua mágica, sua capacidade transformadora, sobre a qual ele já não tem controle, aponta, em cada um dos acontecimentos do trecho acima, para o fato de que o escapismo não é a melhor maneira de lidar com a realidade que o cerca. Sem se dar conta disso, no entanto, o mágico continua a buscar a morte e, um dia,

uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos.

Não me encontrava em condições de determinar qual forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado (RUBIÃO, 2013, p. 24).

Nesse ponto do conto e em referência à própria vida, Murilo Rubião traz à tona um elemento que já tinha começado a ganhar forma no século XIX, mas que se torna marca da modernidade do século XX: o problema do serviço público burocrático, o qual

“é um fenômeno fundamental da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 2010, p. 107), como forma alienante de trabalho.

Quando falamos em trabalho alienado, a primeira coisa que nos vem à cabeça é, sem dúvida, uma linha de produção fordista. Apesar de representar com maestria o conceito, o trabalho alienado não se resume a ela. Com os avanços históricos, a alteração das sociedades e a modernização, o trabalho alienado ganhou outras roupagens e se inseriu nas demais esferas da vida humana. Uma delas foi, se dúvida, o serviço público.

1930, ano amargo. Foi mais longo que os posteriores à primeira manifestação que tive da minha existência, ante o espelho da Taberna Minhota.

Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo. Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam (RUBIÃO, 2013, p. 24 – 25).

Apesar desse contato constante com outras pessoas, ao assumir um papel dentro do funcionalismo público, somos informados, desde o princípio, que nossa humanidade deverá ser posta de lado. Como personificação do Estado, os servidores públicos devem ser impessoais. No caso do Brasil, a própria Constituição Federal, em seu artigo 37, preconiza que o princípio da impessoalidade é uma das égides da Administração Pública. Ao estarmos no ambiente de trabalho somos, acima de seres humanos, burocratas.

A respeito dessa atividade e fazendo referência à obra de Lenin *Que fazer?*, Lukács estabelece um nítida divisão entre a assunção de dois possíveis papéis por parte dos homens na sociedade: o de tribuno do povo e o de burocrata. Relacionando-se com a questão da decadência ideológica, abordada no segundo capítulo deste trabalho, percebemos que,

Tendo a burguesia deixado de ser portadora do progresso social, nasce cada vez mais em sua ideologia a desconfiança na cognoscibilidade da realidade objetiva, o desprezo por toda teoria, o desdém pelo intelecto e pela razão. O apelo à espontaneidade, a exaltação do mero imediato como tribunal de última instância no processo de compreensão da realidade, constituem assim uma tendência cultural e ideológica fundamental do período imperialista. A fixação no imediato, variedade burguesa da espontaneidade, deriva necessariamente da divisão capitalista do trabalho; seus produtos ideológicos correspondem, por sua vez, em tudo e por tudo, aos restritos interesses egoístas da classe burguesa. O funcionamento indisturbado do domínio da burguesia é facilitado pela atomização das massas populares, pela sua ideologia corporativa, segundo a qual cada um se contenta com o trabalho

particular que lhe é indicado pela divisão capitalista do trabalho e aceita consciente as formas de pensar e de sentir que decorrem dessa divisão (...). Quanto mais solidamente os pensamentos e sentimentos dos homens se mantiverem prisioneiros do pobre e abstrato cárcere da espontaneidade, tanto maior será a margem de segurança das classes dominantes. Compreende-se que isto diga respeito particularmente ao movimento operário; mas vale igualmente para todos os campos da vida cultural (LUKÁCS, 2010, p. 109).

Propor a ruptura com essa espontaneidade, despertar a consciência revolucionária seria, justamente, o grande papel do tribuno do povo.

Ao contrário, os paladinos da espontaneidade, acomodando-se em sua ingênua inconsciência, devem se limitar a registrar com atraso o fato consumado: vêm atrás, como diz Lenin, “na cauda do movimento real”. Sua atividade, ainda que tentem assumir poses “revolucionárias” ou “proletárias”, mantém-se no estágio de um registro estéril, árido, burocrático. Burocrático no sentido mais amplo e pior da palavra: no sentido do entrave colocado ao livre desenvolvimento da vida (LUKÁCS, 2010, p. 111 e 112).

E é justamente esse entrave colocado ao livre desenvolvimento da vida que, aos poucos, mata o que havia de humano naqueles que assumem papéis dentro da estrutura burocrática. Ela acaba com qualquer processo criativo que seus funcionários possam ter. É mecanização, padronização das relações interpessoais.

Max Weber disse certa feita que o capitalismo concebe o tribunal como um aparelho automático, no qual se lança num orifício o “caso jurídico” para que saia imediatamente de outro a “solução”; e é evidente que esta “solução” deve ser algo racionalmente previsível. Encontramo-nos assim, aparentemente, diante do contraste máximo com a espontaneidade.

Não obstante, apenas um romantismo vulgar e míope pode negar, precisamente aqui, a existência da espontaneidade. Max Weber, em sua tentativa de definir o burocrata, descreve a mais elevada ambição deste mais ou menos nos seguintes termos: se lhe cabe executar uma ordem que esteja em contradição com suas convicções, esforça-se por executá-la o melhor possível, *lege artis*, com todos os refinamentos da arte protocolar. O protocolo, que lhe aparece como algo em -si e para -si destacado do conjunto das relações sociais, assume uma realidade ainda mais isolada, que parece operar de uma maneira autônoma (LUKÁCS, 2010, p. 115 e 116).

Além disso, a pouca atividade laborativa que possuía na Secretaria de Estado faz com que o agora servidor público se revoltasse com o fato de não ter um passado para recordar, demonstrando outra necessidade de escapismo por parte do mágico. O interesse amoroso por uma colega de trabalho, entretanto, o distrai de maneira momentânea, pois logo volta a ficar aflito por desconhecer a melhor forma de lidar com aquele sentimento, já que nunca se relacionara com alguém.



No ano seguinte ao seu ingresso no serviço público, há ameaças de demissões coletivas. Com medo de ficar longe da mulher amada, o protagonista vai até o chefe e diz que não pode ser demitido por trabalhar há dez anos naquele local. O chefe, sabendo que o argumento era mentiroso, fica atônito com o cinismo do narrador.

Para lhe provar não ser leviana a minha atitude, procurei nos bolsos os documentos que comprovam a lisura do meu procedimento. Estupefato, deles retirei apenas um papel amarrotado – fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa. Revolvi, ansioso, todos os bolsos e nada encontrei. Tive de confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia. Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas (RUBIÃO, 2013, p. 25 - 26).

Vendo o triste desfecho do ex-mágico, é possível pensar em suas aflições. Um dos grandes problemas que enfrentou quando entrou no serviço público estava na aproximação de outros seres humanos, pois lhe incomodava tanto ter de atender pessoas em seu emprego como não saber a melhor maneira de se aproximar da datilógrafa por quem estava apaixonado. Essas situações apontam para o estranhamento de seus semelhantes, para o isolamento humano, para o embrutecimento dos sentidos, para a incapacidade de nos percebermos como gênero humano.

Ao refletir sobre os resultados das escolhas que fez, dentre elas a de optar pela fuga em detrimento do enfrentamento com a emaranhada vida cotidiana, o mágico percebe não estava completamente aprisionado, que não havia apenas uma escolha. Seu destino, apesar da apatia, nunca fora completamente predeterminado por Deus ou pelo Capitalismo. É certo que muitas possibilidades estavam cerceadas, afinal “os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (MARX, 2011, p. 25), mas inação e fuga não eram as suas únicas possibilidades.

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a andar por lugares solitários. Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista.

Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.

Tenho a impressão de que é uma andorinha a se desvencilhar das minhas mãos. Suspiro alto e fundo.

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 2013, p. 26).

Essa descrição, feita em tom quase poético, não se concretizará no plano da realidade, mas apenas no da imaginação, da criação, já que o mágico perdeu seus poderes.

Quem, na aparência, tem poderes para modificar o mundo, só não tem o poder de sair dele: não tendo, misteriosamente, origem como os outros, tampouco tem fim: é puro vaivém, transformação inócua no circo de si mesmo. A sua rotina é tão absurda quanto o sem sentido da outra, simbolizada na petrificação da burocracia. Movendo-se sempre no círculo fechado do extraordinário, sem conseguir criar de fato todo um mundo mágico, esse mágico desencantado perdeu exatamente a capacidade para sentir o que deveria criar: o espanto (ARIGUCCI JÚNIOR).

Apesar disso, a percepção final d' *O ex-mágico da Taberna Minhota* nos aponta um caminho que também parte da inventividade humana. Ela nos aponta o caminho da arte, mas não para o rumo da arte desinteressada, da arte escapista, da arte pela arte. A direção apontada, a qual permitiria ao mágico lidar com suas aflições, seria a da arte autêntica, que revelasse a poesia íntima da vida, que cumprisse sua missão desfetichizadora, que levasse à superação, que fosse, em última instância, a arte realista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de, à primeira vista, soarem incompatíveis, o fantástico e o realismo podem aparecer em uma mesma obra. Logicamente, nem todo fantástico será realista, pois sua utilização pode ensejar a perda da essência do real, como muitas vezes ocorreu nas vanguardas. Nesse sentido, Lukács explica que

Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja captado como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo (LUKÁCS, 2011, p. 107).

Ou seja, para o alcance do caráter realista é importante que se coloque de lado a aparência reificada da vida e que as *forças motrizes da história*, capazes de transformar a sociedade, sejam postas em relevo.

Apesar de outros autores, a exemplo de Balzac, terem alcançado o realismo por meio de textos fantásticos, o caso de E.T.A. Hoffman, autor de *O homem da areia*, é particularmente interessante para nós devido às condições em que escreveu. Segundo Lukács, a matéria prima para a produção do realismo está na vida, mas as condições sociais e históricas do autor irão influenciar na forma escolhida para a representação, na obra de arte, das conexões presentes nos fatos cotidianos.

A forma desigual de desenvolvimento do capitalismo em diversas partes do mundo ocasionou, também, formas desiguais de representação da realidade. Foi o que aconteceu com a Alemanha da época de Hoffmann, com o Império Austro-Húngaro da época de Kafka, com o Brasil da época de Rubião. Nesses países, o descompasso entre o que estava dentro e o que vinha de fora causava uma estranheza que distanciava o real da dita normalidade do cotidiano.

No caso da Alemanha de Hoffmann, que foi analisada detidamente por Lukács, o desenvolvimento intelectual não acompanhado pelo desenvolvimento econômico e social inviabilizava a plena realização do realismo ao modo francês ou inglês. Devido ao divórcio entre as questões estéticas e a vida prática, o mundo fantástico de Hoffmann mostra, na avaliação de Lukács, a inadequação da vida alemã enquanto matéria da grande prosa narrativa. Mais do que isso, Lukács aponta em Hoffmann a sua “profundidade e exatidão realista” precisamente porque em seus contos os ‘verdadeiros abismos desumanos sob o capitalismo aparecem sob forma fantástica” (OTSUKA, 2010, p. 2010).

É importante salientar que não existe relação de causa e efeito entre atraso econômico-social e alcance do realismo pelo viés do fantástico. Exemplo prático disso é a Rússia a respeito da qual escreveu Liev Tolstói e que proporcionou a criação de obras profundamente realistas, a exemplo de *Anna Karenina*. Entretanto, cremos que as contradições existentes no Brasil foram terreno fértil para a manifestação da literatura fantástica no nosso país, não apenas no que diz respeito à obra muriliana, mas também no que tange a alguns elementos da obra de Machado de Assis. Assim como em Murilo Rubião, as contradições de fazer parte de um país periférico no mundo do capitalismo cada vez mais desumano foram decisivas para as obras de Kafka e Hoffman.

Segundo Marx, a arte, assim como o trabalho, insere-se no campo das objetivações que permitem ao homem separar-se da natureza e não há hierarquia entre essas duas formas de objetivação, que acabam sendo complementares. Para explicitar melhor essa relação, utilizaremos uma longa citação de Celso Frederico, que é bastante esclarecedora acerca da relação entre as duas objetivações na obra de Marx:

Em diversos momentos dos Manuscritos econômico-filosóficos a arte aparece relacionada ao trabalho. Com os seus recursos próprios, ela dá continuidade ao processo de apropriação de mundo exterior, de sua humanização permanentemente ampliada pelas objetivações do ser social.

Outras vezes, a arte é pensada em contraponto ao trabalho estranhado, como denúncia das potencialidades humanas travadas pela alienação própria da sociedade mercantil. Trabalho e arte caminham juntos e, por isso, acabam vivendo os mesmos dilemas. Quanto ao trabalho, Marx mostra como essa forma de objetivação ontologicamente primária se degenerou em alienação e estranhamento. A ênfase recai aqui na descrição minuciosa dos efeitos embrutecedores do mundo capitalista. Quando fala em arte, ao contrário, ele se concentra na exposição de seu caráter humano e humanizador, o que talvez se explique pelo fato de a arte, diferentemente, do trabalho, realizar-se fora do círculo imediato das necessidades de sobrevivência, ou ainda porque queria denunciar os efeitos embrutecedores do capitalismo sobre “as forças essenciais do homem”. Apenas em uma única e breve passagem refere-se à possibilidade de a produção artística tornar-se uma objetivação alienada: quando afirma que, no capitalismo, a arte passa a viver “sob a lei geral da produção” (FREDERICO, 2013, p. 55).

É óbvio que, para alcançar seu caráter desfetichizador, a arte não pode se tornar somente mercadoria. Por estar inserida em um mundo reificado, será praticamente impossível que ela se desvincule dele. As grandes obras de arte, por exemplo, são comercializadas e, portanto, de alguma forma, inserem-se dentro da lógica capitalista. Também é importante ressaltar que nem toda música, pintura, escultura, livro... alcançará sua missão desfetichizadora.

Para que isso aconteça, as situações representadas nas obras de arte não devem ser estáticas, retratos fotográficos. Os processos históricos, que despertem a autoconsciência do sujeito, que possibilitem a visualização e as interconexões por trás das estruturas e relações reificadas, devem estar presentes. As contradições psicológicas, morais e sociais precisam aparecer, na verdadeira obra de arte realista, representadas como uma unidade viva, pulsante. É somente, pois, por causa da vida humana que a arte possui interesse.

Por meio dessa representação, a arte consegue, aos poucos, educar novamente o homem embrutecido, desumanizado, que não se reconhece mais em si ou no mundo, o homem para o qual sobreviver se tornou mais importante do que viver. A partir da produção artística, o homem, assim como as personagens murilianas, depara-se com a fragmentação do cotidiano e, ao voltar a ele, enxerga a vida de outra maneira.

A missão desfeticizadora da arte, infelizmente, não chegou para o ex-mágico, o qual, depois de sua trajetória, continuou desiludido consigo e com o mundo, perdendo a capacidade agir e alterar o próprio destino. Solitário, em um emprego que, apesar de ser menos exaustivo do que o das fábricas, retirou dele todo o seu potencial criativo, o mágico ficou sem consciência e liberdade. Assim, encontrou na imaginação uma forma de viver em um mundo que pudesse chamar de seu.

Tal processo é repetido à exaustão pela humanidade, que só se sente “junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho” (MARX, 2010, p. 83). Para aguentar a existência, os homens se focam em suas necessidades físicas, a exemplo de comer, beber e procriar, aproximando-se, dessa maneira, cada vez mais do mundo natural do qual a atividade laborativa livre e consciente os havia retirado.

O mundo da mercadoria é, pois, um mundo ilusório, no qual objetos estranhos, muitas vezes sem alguma finalidade, são produzidos para seres estranhos. Nesse mundo de fantasias, a arte e, mais especificamente, a literatura apresentam um espaço em que podemos nos confrontar com o insuportável. Esse confronto, é verdade, pode tornar a existência menos inebriante, mas é essencial para que o ser humano volte a se identificar como ser genérico.

Os contos de Murilo Rubião, rodeados de progresso contraditório e interligados pela “Estrada do Acaba Mundo”, são, sem dúvida, um desses espaços de confronto, pois nos permitem enxergar para além de nossa realidade imediata. Nele, o fantástico faz pleno sentido e percebemos que, talvez, seja mais plausível duvidar da realidade do que da própria fantasia. Na totalidade de sua produção, apesar de não haver equivalência

com a realidade, a vida social é alcançada por meio da deformação e somos obrigados a olhar uns para os outros, a encarar nossos semelhantes e nós mesmos como sujeitos históricos que vivem a constante hesitação entre o aprisionamento e a liberdade, entre a estagnação e o avanço, entre o que já passou e o que teima em não chegar. Somos, assim como as personagens de Murilo, sobreviventes e viventes do impasse entre o realista mundo mágico e a fantástica vida cotidiana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>. Acesso em 09 de março de 2018.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e Colonialismo*. Rotas da navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: Edunb/ Editora Plano, 2001.

\_\_\_\_\_. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião: Um contabilista e suas memórias. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

BORGES, Gabriel Rodrigues. *A história de aflições no itinerário da literatura brasileira: realismo e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião*. 122 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras – IL, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. *Uma genealogia da estética de Murilo Rubião e a herança literária machadiana*. Monografia (Graduação). 65 f. Instituto de Letras – IL, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Iniciação à Literatura Brasileira* (Resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP, 1999.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. *O Universo Fantástico de Murilo Rubião à luz da Hermenêutica Simbólica*. Tese (Doutorado). Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em:

[http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5522?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5522?locale=pt_BR). Acesso em 18 de julho de 2016.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. *Na “Estrada do Acaba Mundo”*: fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. 241p. Tese (Doutorado). Instituto de Letras - IL, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2004.

\_\_\_\_\_. Entre o “decifrado” e o “mal decifrável”: a problemática de narrar ou descrever nos contos “O empréstimo” e “O tesouro”. In: MORAES, Andrea Pereira; MOREIRA, Luciano Accioly Lemos & MAGALHÃES, Belmira (Org.). *Estética e crítica literária: reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis & HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: PEREIRA, Paola Masieiro; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). *Cultura, Arte e Comunicação – caderno 2*. São Paulo: Outras Expressões, 2015. Disponível em: [http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/Cultura,%20arte%20e%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20-%20Rafael%20Litvin,%20Paola%20Masiero%20\(Orgs\).pdf](http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/Cultura,%20arte%20e%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20-%20Rafael%20Litvin,%20Paola%20Masiero%20(Orgs).pdf). Acesso em 29 de outubro de 2017.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

COUTINHO, Fernanda Freire. *Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes cabia na imaginação”*. Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez. 161 f. Dissertação. Instituto de Letras – IL, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2012.



FERNANDES, Florestan. Primeira Parte. In: *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

FONSECA, Daniel Gomes da. *Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado). 325f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FOIS-BRAGA, Humberto & GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues. *Profecias irrealizáveis e malabarismo com a retórica alheia: leitura pós-colonial do conto “A Diáspora”*, de Murilo Rubião, 2015. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1887/2000>. Acesso em 12 de julho de 2016.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

GOMES, Gessica Zavadoski. Conto fantástico rubiano “Aglaia”: condição feminina que defasa as leis patriarcais da procriação. In: *I Encontro de Diálogos Literários: um olhar para além das fronteiras*. Campo Mourão: Fecilcam, 2013. Disponível em: <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/06/anais1c2baencontrodedialogosliterarios.pdf>. Acesso em 13 de março de 2018.

HOFFMAN, E.T.A. *O Homem da Areia*. Disponível em: <http://www.rieseberg.com/2009/11/o-homem-da-areia-eta-hoffman.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

LARA, Ricardo. Notas lukacsianas sobre a decadência ideológica da burguesia. In: *R. Katál.*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 91-100, jan./jun. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rk/v16n1/v16n1a10.pdf>. Acesso em 26 de fevereiro de 2018.

LEONEL, Maria Célia de Moraes & SILVA, Fabiola Maceres. *A estrutura do grotesco no conto Petúnia*, de Murilo Rubião, 2012. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25900>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

LUKÁCS, Györg. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília LTDA., 1969.

\_\_\_\_\_. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo (Org.). In: *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932 – 1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 87 – 119.

\_\_\_\_\_. Marx e o problema da decadência ideológica. In: COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 51 - 103.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever? – Uma discussão sobre naturalismo e formalismo. In: COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149 – 185.

\_\_\_\_\_. Trata-se do realismo! In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. Tribuno do povo ou Burocrata? In: COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 105 - 146.

\_\_\_\_\_. *Soljenitzin: Um dia na vida de Ivan Denisovitch*. In: COTRIM, Ana COTRIM, Vera (Org.). *Todo poder aos soviets! A Revolução Russa 100 anos depois*. Rio Grande do Sul: Zouk Editora, 2017.

MARX, Karl. Capítulo 1. In: *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. *O Horla*. Disponível em: <http://www.rieseberg.com/2006/10/o-horla-guy-de-maupassant.html>. Acesso em 03 de novembro de 2017.

MORAIS, Márcia Marques de. Há sombras no fim do túnel: uma saudável convivência com fantasmas. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo e experiência periférica (anotações de leitura). In: *Literatura e Sociedade*. Número 13. São Paulo, USP, 2010.1.

PILATI, Alexandre. *A Nação Drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

POE, Edgar Allan. O Coração Delator. In: *Contos*. Centaur Editions, 2015. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/286744896/Contos-de-Edgar-Allan-Poe#>. Acesso em 25 de fevereiro de 2018.

\_\_\_\_\_. *O Retrato Oval*. Disponível em: <http://projetos.unioeste.br/projetos/leitura/arquivos/oficinas/texto02.pdf>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Fim de Século*, 1994. Disponível em <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-%20Fim%20De%20S%C3%A9culo.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2016.

\_\_\_\_\_. *Ideias fora do lugar*, 1992. Disponível em <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-%20As%20Ideias%20Fora%20do%20Lugar.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2016.

SERELLE, Márcio. Visões da Máquina. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A.B. Casares) e O PROCESSO (F. KAFKA). In: *Revista Letras*, n. 53. Curitiba: Editora da UFPR, jan./jun. 2000, p. 109 – 123.

WISNIACKI, Flavio. A la búsqueda del realista (Uma lectura de Kafka a partir de la ontologia de Lukács). In: VEDDA, Miguel (Org.). *György Lukács y la Literatura Alemana*. Buenos Aires: Herramienta, 2005.

**Sites consultados:**

<http://bibliaportugues.com/>

<http://www.abiblia.org/ver.php?id=9948>

<http://www.murilorubiao.com.br/>