

REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS DE MURILO RUBIÃO

Lígia Soares Sene¹

Marisa Martins Gama-Khalil²

RESUMO:

Murilo Rubião é um escritor contemporâneo mineiro de uma obra exígua, porém com grande significação à manifestação da literatura fantástica no Brasil. O fantástico proposto por Rubião, conforme Jorge Schwartz, “é como um artifício da imaginação para remeter a conflitos originários da própria realidade”. Este trabalho tem como corpus de análise os contos *Bárbara*, *Teleco*, *O coelhinho e Elisa*³. A partir da análise desses contos, podemos ver como Murilo Rubião transporta para o seu texto o absurdo da realidade urbana, das relações humanas que estão calcadas numa certa liquidez, no sentido argumentado por Zygmunt Bauman. Relações fluídas, que não mantêm sua forma com facilidade, o que não foge muito das relações atuais, os laços frágeis e inconsistentes, sem forma. Dessa forma, Murilo Rubião se utiliza do fantástico, incitado pelo insólito dos acontecimentos e das metamorfoses e ações de seus personagens, para representar a realidade cotidiana e a fragilidade das relações humanas. O fantástico desenvolve-se a partir de algumas espacialidades: as dimensões dos pedidos feitos por Bárbara ao seu marido e o próprio corpo da personagem que aumenta conforme os seus pedidos são realizados; por meio, do corpo do coelhinho; e a do espaço da casa que acolhe a personagem Elisa. Para tal análise, contarei com o embasamento teórico de conceitos desenvolvidos por Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*; por Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido*; pela análise que Jorge Schwartz realiza sobre o fantástico em *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*; e por Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*.

PALAVRAS-CHAVES: literatura, fantástico, espaço, Murilo Rubião, relações.

RÉSUMÉ:

Murilo Rubião est un écrivain contemporain d'une oeuvre petite, il est né au Brésil, état de Minas Gerais, cependant cet auteur possède une grande importance dans la manifestation de la littérature fantastique au Brésil. Le fantastique proposé par Rubião, comme Jorge Schwartz, « est comme un stratagème de l'imagination pour envoyer aux conflits originaires de la réalité elle-même ». Ce travail possède comme corpus d'analyse les histoires *Bárbara*, *Teleco*, *o coelhinho* et *Elisa*⁴. À partir de l'analyse de ces histoires, nous pouvons voir comment Murilo Rubião apporte pour son texte l'absurde de la réalité urbaine, des relations humaines qui sont calqués dans une certaine liquidité,

¹ Graduanda em Letras – Instituto de Letras e Linguística/Universidade Federal de Uberlândia (liseneufu@gmail.com).
Endereço: Rua Maria das Dores Dias, 1291. Bairro Santa Mônica. Uberlândia-MG. CEP.

² Professora do Instituto de Letras e Linguística da UFU (mmgama@gmail.com). Endereço: Rua João Furlaneto, 72. Ap. 102. Bairro Jardim Finotti. Uberlândia-MG. CEP 38408-120.

³ RUBIÃO, 1999. Todas as citações dos contos serão retiradas da referida edição.

⁴ RUBIÃO, 1999. Toutes les citations des histoires seront enlevées de l' édition rapportée.

comme dans l'argument de Zygmunt Bauman. Relations fluides, qui ne maintiennent pas leur forme avec facilité, ce qui ne fuit pas beaucoup des relations actuelles, les liens fragiles et inconsistantes, sans forme. De cette façon, Murilo Rubião s'utilise du fantastique, incité par l'insolite des événements et des métamorphoses et actions de leurs personnages, pour représenter la réalité quotidienne et la fragilité des relations humaines. Le fantastique se développe à partir de quelques espaces : les dimensions des demandes fait par Bárbara à son mari et le corps lui-même du personnage qui augmente quand ses demandes sont réalisés, par moyen du corps du petit lapin et à l'espace de la maison qui accueille le personnage Elisa. Pour tel analyse, je compterai avec les théories des concepts développés par Tzvetan Todorov de *L'Introduction à la Littérature Fantastique*, par Zygmunt Bauman, dans *Amour Liquide*, par l'analyse que Jorge Schwartz réalise sur le fantastique en Murilo Rubião : *La poétique de l'Uroboro*, et par Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace*.

MOTS-CLÉ : littérature, fantastique, espace, Murilo Rubião, relations.

I-INTRODUÇÃO

O presente texto tem como interesse o estudo da literatura fantástica, propondo evidenciar como a construção dos espaços ficcionais colabora para a instauração do clima de hesitação nas narrativas de Murilo Rubião.

Todorov, um dos mais importantes teóricos do espaço, afirma que o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p.31).

A hesitação, conforme este teórico: “[...]pode ser experimentada por uma personagem, desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem (TODOROV, 2004, p.39). E, por fim, Todorov conclui que “[...]é importante

que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação *Poética* (2004, p.39). Nesse sentido, com as análises dos contos que apresentaremos neste estudo, resultado da pesquisa realizada, ficará demonstrado como Murilo Rubião cinge a interpretação poética com o fantástico.

Na visão de Todorov, literatura fantástica é aquela que nos causa uma hesitação, um estranhamento diante dos acontecimentos, ou até mesmo diante de uma personagem, como é o caso dos personagens de Murilo Rubião.

Todorov subdivide em dois grupos a literatura fantástica: o fantástico maravilhoso, que se caracteriza pelo sobrenatural aceito, ou seja, quando o fenômeno desconhecido não pode ser explicado racionalmente, como se evidencia na maioria dos

contos do autor Murilo Rubião; e o fantástico estranho, que se caracteriza pelo sobrenatural aceito, em que o fenômeno desconhecido pode ser explicado racionalmente, como, por exemplo, na maioria dos contos de Edgar Allan Poe.

As narrativas de Murilo Rubião se enquadram no fantástico maravilhoso, uma vez que os fatos mais insólitos acontecem e são aceitos naturalmente por parte das personagens, como ocorre nos três contos analisados.

Murilo Rubião (1916-1991) é um escritor contemporâneo mineiro de uma obra exígua. Grande parte de seu tempo de criação foi dedicado à reescrita de seus contos, não propriamente à escrita de contos novos, o que demonstra sua preocupação com uma literatura de maior qualidade e também a assunção da metamorfose, da mudança como um processo comum a todo ser humano. Apesar de pequena – quantitativamente – sua obra tem enorme significação no campo da literatura fantástica no Brasil, sendo considerado o maior escritor desse gênero em nosso país no século XX. Escreveu contos que têm como marca a instauração do ambiente fantástico a partir da exposição de situações muito cotidianas ao homem. Conforme

assinala Jorge Schwartz (2008), “o fantástico está no cotidiano.”.

II-MATERIAL E MÉTODOS.

O estudo realizado sobre o fantástico em Murilo Rubião teve como base as teorias sobre literatura fantásticas e as teorias sobre o espaço. Analisamos as funções dos espaços para evidenciar como as construções espaciais definem a presença do fantástico nos contos analisados. Para os estudos acerca da espacialidade nas narrativas utilizamos as leituras de Oziris Borges Filho, de Antônio Dimas e os estudos de Michel Foucault sobre os espaços heterotópicos e utópicos.

No caso da abordagem sobre a criação da atmosfera fantástica na narrativa, os teóricos Todorov e Louis Vax nos deram subsídios para as análises.

O estudo do espaço, conforme Antonio Dimas, “ainda não tem muita receptividade sistemática”, no entanto, ele afirma que “espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.” (DIMAS, 1985, p. 6). Dessa maneira, o estudo do espaço tem grande importância na construção da narração e dos próprios personagens,

como vemos no romance *Senhora*, de José de Alencar, em que podemos perceber o caráter da personagem principal, através da descrição do seu quarto. Logo, a importância do espaço nas narrativas incitou nos últimos anos um interesse grande pelo seu estudo. Oziris Borges Filho confirma isso dizendo que “devemos admitir que o interesse pela questão do espaço na literatura vem crescendo de maneira bastante acentuada nos últimos trinta anos” (2007, p.86).

As funções do espaço nas narrativas são várias e dependerão da rede de sentidos que o escritor procurar desenvolver. No ver de Borges Filho, há primordialmente sete funções: 1. Caracterizar as personagens; 2. Influenciar as personagens; 3. Propiciar a ação; 4. Situar a personagem geograficamente; 5. Representar os sentimentos vividos pela personagem; 6. Estabelecer contraste com os personagens; 7. Antecipar a narrativa. Essas são as funções que o teórico Borges Filho elenca; entretanto existem outras que não deixam de ser tão importantes quanto as mencionadas, como a que levantamos como relevante para nossa pesquisa e pensamos em desenvolver: o espaço como definidor do fantástico, já que os espaços ficcionais colaboram para o

estranhamento do leitor nesse gênero literário.

Em relação aos espaços heterotópicos, Foucault (2001, p.416), nos alerta que “as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal.” A heterotopia analisada nos contos de Murilo Rubião está relacionada aos diferentes espaços que os objetos e os personagens ocupam de forma real, no entanto, assumem formas inquietas e múltiplas, como as mutações e as transformações que os personagens sofrem, que se enquadram como heterotópicas, pelo fato de elas serem imprevisíveis em um mundo real.

Dessa forma proponho neste texto analisar três contos de Murilo Rubião sendo eles: *Bárbara*, *Elisa e Teleco*, *o coelhinho*.

III - RESULTADO E DISCUSSÃO.

Os espaços ficcionais como definidores do fantástico em *Bárbara*.

No conto *Bárbara*; o foco narrativo é em primeira pessoa. É o marido de Bárbara que conta a história. Nesse conto; o autor não concede muito relevo ao tempo na narrativa (“houve

tempo”, “quase da mesma idade”, “um dia”, “dias depois”), mas aos espaços e imagens que introduzem o estranhamento, produzindo, dessa forma, uma leitura que provoca no leitor o hesitar perante o insólito. Murilo Rubião, em seus escritos, lança mão de uma escrita direta que transporta com facilidade o leitor a um mundo onírico, construído por imagens e espaços que se apresentam entre real e fantástico. A hesitação presente no conto *Bárbara* acontece como consequência da natureza dos próprios acontecimentos e dos espaços ficcionais que os objetos ocupam, no caso, um oceano, um baobá, um navio e uma minúscula estrela.

O conto inicia com o narrador-personagem, o marido de Bárbara, apresentando em de uma só vez a informação de que Bárbara, a protagonista, “gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 1999, p.). Essa relação do pedir e engordar permeia a todo o momento a história, sendo o fio condutor do fantástico nesse conto; além disso, o pedir e o engordar nos remetem à insatisfação e à frustração permanente da personagem.

Os pedidos de Bárbara ao marido estão ligados intimamente com a carência das relações humanas. Bárbara projeta toda sua carência nesses

pedidos, por isso eles são tão absurdos na dimensão espacial, pois sua carência é grande. Embora Todorov nos alerte de que uma das condições para se ter o fantástico reside no fato do leitor ter que recusar tanto a interpretação alegórica quanto a poética, aqui neste conto, e nos demais analisados neste relatório (*Teleco, o coelhinho e Elisa*), Murilo trabalha com uma prosa poética fantástica, que não deixa, por ser poética, de ser fantástica, e assim inversamente. Ele nos traz um balanceamento entre o poético e o fantástico, não descaracterizando o fantástico de sua obra, ao contrário, apenas o enriquecendo.

A ausência de uma relação de afetividade entre os personagens pode ser observada nas próprias falas do marido, como:

Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensando às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania. (p.33).

Bem como na passagem abaixo:

Feliz e saltitante, lembrando um colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Este foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. (p.36).

Assim, a poética presente na prosa de Murilo não diminui em nada a hesitação que nos acomete durante o desenrolar da narrativa, sendo esta de extrema importância para a própria existência do fantástico.

O primeiro estranhamento que podemos analisar se inicia com o modo como o narrador descreve Bárbara, dizendo que “o crescimento do seu corpo, se avolumava à medida que se ampliava sua ambição” (p.33) e que seu corpo definhava “enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre” (p. 34). O narrador, ao relatar a maneira como Bárbara vai adquirindo “formas mais amplas” (p.33), consegue provocar no leitor um estranhamento, pois a imagem que o leitor vai construindo de Bárbara é insólita, fantasiosa. No entanto, a hesitação finalmente toma seu ápice quando a personagem Bárbara faz o seu primeiro pedido, um “oceano”, e seu marido sem nenhuma objeção embarca no mesmo dia rumo ao litoral para lhe satisfazer a vontade. O que não acontece literalmente, pois o marido de Bárbara com medo de ela engordar proporcionalmente ao pedido, traz-lhe somente “uma pequena garrafa contendo água do oceano” (p.35).

O espaço ficcional que esse primeiro pedido nos apresenta causa um

estranhamento duplo: primeiro em consequência de a personagem pedir o oceano, sendo algo inacessível de se ter para si; segundo, pela imensidão horizontal enorme que este apresenta, uma imensidão não absorvida em sua totalidade. O espaço desejado, o oceano, apresenta uma dimensão que, na sua totalidade, é impossível de obter-se e esse fato corrobora para instauração do fantástico.

Depois de saciado o primeiro pedido de Bárbara, o narrador-marido apreensivo volta a relatar como o corpo da protagonista tem sofrido mudanças cada vez mais assustadoras:

As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. (p.35).

A descrição da metamorfose de Bárbara é relatada de forma totalmente fantástica, os próprios adjetivos e substantivos atribuídos à descrição colaboram para o absurdo da situação, como “gordíssimo”, “um gigante”, “filho monstruoso”, “colossal barriga”.

O corpo de Bárbara é um corpo heterotópico, multiforme em seu alargamento, e surpreende pela sua metamorfose. O desejo da sociedade é

que ela não desejasse e não engordasse, que ficasse com um corpo utópico, ou seja, conforme Foucault (2001), o espaço utópico é o que representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, ou seja, o da irrealidade. Assim, a personagem Bárbara não se enquadra no desejo linear e esperado pela sociedade, com um corpo perfeito, sem mutações.

Em se tratando do corpo da personagem Bárbara, vale ressaltar a oposição que existe entre a ampla forma que o corpo de Bárbara toma, em oposição ao corpo “raqúitico e feio” (p.35) de seu filho, que, de tão magro, talvez nunca chegasse a caminhar como nos mostra a passagem:

Ora olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com suas perninhas, roa o corpo de minha mãe que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-la. (p.38).

O segundo pedido que Bárbara faz é um “baobá”, que se encontra no terreno ao lado de sua casa, no terreno alheio, proibido. O “baobá” como relata o narrador; “era demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura” (p. 36). O espaço que essa árvore ocupa é de extensão vertical estrondosa. E o fato de a personagem o querer para si é estranho, mas já coerente, se levarmos em conta que o seu primeiro pedido

consiste em um oceano. Dessa forma, o sobrenatural que Murilo Rubião propõe nesse conto é aceito e isso caracteriza, conforme Todorov, o fantástico maravilhoso.

O fantástico não deixa de existir só pelo fato de o leitor aceitar o sobrenatural, ao contrário, o fantástico maravilhoso, conforme o teórico acima citado, exige que o leitor admita novas leis da natureza, sem indagações. Dessa forma, o maravilhoso se caracteriza pela natureza dos acontecimentos, que, embora sejam insólitos, na narrativa eles são conduzidos com naturalidade.

O terceiro pedido de Bárbara é um “navio”- embarcação de grande porte , a espacialidade desse objeto se assemelha ao primeiro pedido, o “oceano”, porque ambos possuem uma extensão horizontal e remetem à água. Mar/oceano e navio/barco, de acordo com Foucault (2001), são espaços heterotópicos por excelência. O barco, por exemplo:

é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar, (...) ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os

corsários. (FOUCAULT, 2001, p.421-2).

O navio concretiza o sonho de Bárbara, assim como o oceano já o fizera. E Bárbara é tão heterotópica como os seus desejos.

E o terceiro pedido, de obter o navio, também é realizado pelo marido com muito esforço. Como conseqüência, Bárbara continuava a engordar ainda mais na proporção dos seus desejos.

O quarto pedido da protagonista foi uma “minúscula estrela”, astro com luz própria e mais uma vez um desejo inacessível. Quem consegue pegar uma estrela? O narrador-marido, surpreendentemente, fica feliz porque o pedido de Bárbara foi o de conseguir “apenas” uma “minúscula estrela”, quase invisível a olho nu, já que ele supôs que ela fosse pedir a lua. E ele nos relata: “fui buscar” (p. 39).

Não determinamos esse como o seu último desejo, ainda que a narrativa termine logo depois dele; contudo, nas narrativas de Rubião quase nunca há conclusões, e este conto não difere disso. Suas narrativas sugerem sempre uma experiência extra para dar continuidade aos fatos. A espacialidade da estrela volta à dimensão vertical, como o baobá.

Nesse sentido, as espacialidades, embora todas imensamente estranhas pela dimensão que ocupam, seguiram um ciclo vertical-horizontal, sugerindo o desejo da protagonista de tudo abarcar, para todos os lados, de todas as formas, heterotopicamente.

Esses grandes objetos almejados por Bárbara projetam uma extensão avantajada, que definem em grande escala a densidade dos efeitos de sentido gerados pela narrativa, dentre eles o grau de estranhamento do leitor.

No entanto, o estranhamento não só se restringe às espacialidades dos objetos, mas à espacialidade que a própria personagem Bárbara acaba por ocupar com as metamorfoses que sofre, como podemos analisar nos trechos abaixo:

Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre. (p.34)

Estava terrivelmente gorda. (p.36)

o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-la. (p.38).

Dessa maneira, são os espaços dos objetos desejados e o espaço do próprio corpo da personagem projetados na narrativa que contribuem para definir a densidade dos efeitos de sentido gerados pelo enredo, dentre eles, o grau

de estranhamento do leitor, ou seja, o fantástico.

ELISA E A LIQUIDEZ DAS RELAÇÕES HUMANAS.

O conto Elisa é narrado em primeira pessoa por um narrador-personagem, sendo essa uma das características de Murilo Rubião, pois grande parte de seus contos é narrada pelo protagonista ou por um personagem secundário, ou seja, os contos têm como condutor uma voz interna que vive os acontecimentos narrados.

A história desse conto é sobre uma mulher, Elisa, que chega a uma casa que lhe é desconhecida. O narrador relata, assim, essa chegada:

Uma tarde – estávamos nos primeiros dias de abril – ela chegou à nossa casa. Empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim, como se obedecesse a hábito antigo. Do alpendre, onde me encontrava, escapou-me uma observação desnecessária:

– E se tivéssemos um cachorro?
– Não me atemorizam os cães – retrucou aborrecida.

Com alguma dificuldade (devia ser pesada a mala que carregava), subia a escada. Antes de entrar pela porta principal, voltou-se:

– Nem os homens tampouco.
Surpreso por vê-la adivinhar meu pensamento, apressei-me em desfazer a situação cada vez mais embaraçosa [...] (p. 47).

Nesse início do conto, a estranheza do acontecimento de uma desconhecida aparecer e adivinhar o pensamento do personagem provoca uma hesitação, um estranhamento tanto no leitor quanto no próprio personagem, no caso o narrador, que fica inquieto e nervoso com toda a singularidade daquela situação.

A hesitação, componente essencial do fantástico, inicia-se com a naturalidade com que Elisa aproxima-se de um espaço desconhecido, pois, antes mesmo de entrar, responde a um pensamento que o narrador tivera. Assim, já de início podemos afirmar a existência do fantástico, da situação estranha, que nos é apresentada. Conforme Todorov, a existência do fantástico se dá pela hesitação; ele afirma que o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 31). A hesitação pode vivenciada pelo leitor e “igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem” (Ibid., p. 39).

A hesitação nesse conto é provocada tanto pelo acontecimento estranho da chegada natural da desconhecida num espaço

desconhecido, quanto pelo próprio personagem, que se mostra inquieto e assustado com o contexto insólito.

O jardim representa a fronteira entre a casa e o mundo, entre o microespaço e o macroespaço. Ao empurrar o portão, ela rompe com a barreira que veda o microespaço; portanto, antes de entrar na casa, ela tem que passar pelo jardim. O jardim, para Michel Foucault (2001), é uma das heterotopias. Uma heterotopia é um espaço não linear, múltiplice, que “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (*Ibid.*, p. 418). Segundo Foucault, o jardim configura-se heterotopicamente por ser um espaço que sintetiza o mundo, um microcosmo que representa o macrocosmo. No caso do conto de Murilo Rubião, o jardim metaforiza a fronteira que é necessária atravessar para chegar ao espaço da casa, o espaço que representará a mudança externa e interna de Elisa.

Dando continuidade ao enredo, o narrador relata: “A desconhecida se adaptou aos nossos hábitos. Ela raramente saía e nunca aparecia à janela” (p. 47). A personagem Elisa se restringe ao espaço interno da casa. Ela procura na casa um abrigo, um refúgio, um afastamento do mundo exterior,

tanto que ela nunca chega até a janela. A janela simboliza o contato do dentro com o fora, ou seja, o espaço íntimo da casa em que se encontra a personagem, com o espaço exterior, o mundo.

Conceituamos o espaço da casa em relação ao espaço do mundo como um microespaço, que possibilita a vivência dos personagens e a transformação desses. O macroespaço seria o mundo fora da casa, que não é descrito na narrativa, apresentando-se como um espaço lacunar. No caso da personagem Elisa, a casa possibilitou a ela uma “alegria tranqüila”, pois ela chega à casa com uma aparência abatida, como é descrito pelo narrador: “Bela, mesmo no desencanto, no seu meio-sorriso. Alta, a pele clara, de um branco pálido, quase transparente, e uma magreza que acusava profundo abatimento” (p. 48). Uma figura descrita como uma personagem totalmente romântica (palidez e magreza), que necessita de cuidados e zelo. E é exatamente isso que o narrador e a casa, como espaço de amparo, oferecem à personagem, que logo começa a engordar e a ganhar cores no rosto, estampando até mesmo uma alegria tranqüila. Partindo do conceito de Gaston Bachelard (1996), em **A póstica do espaço**, sobre topoanálise, a casa representa o abrigo, pois ela acolhe

o devaneio protegendo o sonhador e permitindo que ele sonhe em paz. Assim, a casa abriga, de início, uma personagem fraca e triste e propicia a sua transformação. Com Bachelard (Ibid.), podemos interpretar o espaço da casa, para Elisa, representando um canto do mundo, onde ela encontra certa estabilidade, refúgio, uma proteção.

Já para os demais personagens, o narrador e sua irmã, Cordélia, a casa é “um objeto rigidamente geométrico” (BACHELARD, 1996, p. 63). O que provoca a mudança, no caso do narrador, não é o espaço da casa, mas a personagem Elisa, que ali se instala. Ou seja, a casa, para o narrador, é o espaço que possibilitou a vivência com uma desconhecida e provocou uma transformação nos seus sentimentos, que se traduzem na paixão que ele sente por Elisa.

Nessa perspectiva, a casa representa o microespaço sólido, que colhe e possibilita o irromper de sentimentos, a paixão do narrador, bem como a mudança do estado triste em que Elisa se encontrava. É a espacialidade concreta da casa que viabiliza a ação interna e externa dos personagens.

O tempo de permanência da desconhecida na casa não é especificado. Murilo Rubião não dá

muita relevância ao tempo nas suas narrativas, deixa em aberto as temporalidades. Nos seus contos, ele se utiliza de tempos como: “uma tarde”, “hoje”, “todos os dias”, que não possuem uma temporalidade muito definida.

Contudo, nesse conto analisado, observamos alguns tempos mais especificados, como: “um ano depois”, “meses depois”, “primeiros dias de abril”. A especificação do mês de abril nos depreende uma análise mais minuciosa, pelo fato de abril, em Latim *aprilis*, significar “abrir”. Ou seja, a temporalidade do mês de abril já é sugestiva se relacionarmos esse abrir com a própria relação dos personagens e com o espaço da casa. Os personagens e suas relações se apresentam abertos, sem limitações, de forma suspensa, como podemos observar na própria resposta que Elisa dá ao narrador quando ele a indaga sobre sua trajetória e suas ações fora dali: “Andei por aí e nada fiz. Talvez amasse um pouco” (p. 49), isto é, uma resposta aberta, sem muitas explicações. O “por aí” é extremamente vago, reiterando a idéia de que o espaço externo, o mundo, não é descrito na narrativa. O advérbio “talvez” já exprime com ênfase o que é incerto, não definido. Amou? Não amou? Quem amou ou não amou? Ela?

O narrador? A própria casa também tem esse sentido de abertura, tanto que uma desconhecida sem qualquer receio entra e a habita.

A personagem Elisa permanece na casa do narrador sem dizer o seu nome, de onde viera e que acontecimentos lhe abalaram a vida. Outra condição de estranhamento é o fato de o narrador e sua irmã Cordélia aceitarem uma pessoa sem precedentes. O narrador diz que eles aceitaram “os seus longos silêncios, e suas repentinas perguntas” (p. 48), pois, para eles, conforme relata o narrador, “era ela, simplesmente ela. Alguém que necessitava de nossos cuidados, do nosso carinho” (loc. cit.). Essa aceitação imediata nos mostra a carência dos personagens, tanto de Elisa, quanto do narrador e sua irmã, que aceitaram cuidar de uma desconhecida sem motivos e justificativas passadas, presentes ou futuras.

No entanto, a desconhecida, numa noite, indaga o narrador:

– Já amou alguma vez?
Por ser negativa a resposta, deixou transparecer a decepção. Pouco depois, abandonava a sala, sem nada acrescentar ao que dissera. Na manhã seguinte, encontramos vazio o seu quarto. (loc. cit.)

O narrador comenta que ele todos os dias ia para o alpendre e ficava

à espera que a desconhecida surgisse a qualquer momento. O alpendre, lugar de descanso, torna-se o lugar da espera, do encontro e possível reencontro.

Após um ano de espera, no mesmo mês em que apareceu pela primeira vez, em abril, a desconhecida volta para a casa do narrador apresentando um estado físico semelhante ao primeiro encontro: “trazia mais triste a fisionomia, maiores as olheiras” (loc. cit.). Essa descrição de Elisa nos reforça a idéia de que ela volta para casa em busca de abrigo, de conforto para se reerguer e se proteger do mundo exterior, que a torna triste.

A vida na casa, comenta o narrador, retomou o ritmo da outra vez; todavia, agora, com a diferença de o narrador revelar a sua inquietude, pois não conseguia declarar à desconhecida a sua paixão.

Meses se passaram e, finalmente, a desconhecida diz o seu nome, Elisa, e logo partiu novamente. O narrador, angustiado pela segunda partida de Elisa, propõe a sua irmã Cordélia que se mudem da casa, no entanto, essa, “apegada ao extremo à [...] casa, nada objetou” (p. 49). Cordélia indaga o narrador com a seguinte questão: “E Elisa? Como poderá encontrar-nos ao regressar” (loc. cit.). O narrador simplesmente

responde: “Sim, como poderá?” (loc. cit.).

A mudança de casa, proposta pelo narrador à irmã, mostra uma fuga do lugar que possibilitou e foi testemunha de seus sentimentos, que não foram declarados. O fato de Elisa dizer o seu nome a torna mais real e, por isso, talvez ocorra esse desejo do narrador mudar-se de casa para que não haja a possibilidade de ela retornar e ele novamente não conseguir se declarar.

A relação entre os personagens, como analisada, é uma relação distanciada fisicamente e há ocorrência mínima de diálogos. Percebemos que Elisa não fala sobre sua vida, sobre quase nada, e os outros personagens aceitam pacificamente essa atitude. Isso desencadeia a situação de estranheza desenvolvida em todo o conto.

Podemos dizer que a relação entre os personagens é uma relação calcada numa certa liquidez, no sentido argumentado por Zygmunt Bauman (2005), uma relação fluida, sem fixidez, metaforizando as relações atuais – os laços frágeis e inconsistentes, sem forma.

A partir da análise desse conto, podemos ver como Murilo Rubião transporta para o seu texto o absurdo da realidade urbana, das relações humanas. Conforme assinala Jorge Schwartz

(2008), “o fantástico está no cotidiano”. Esse crítico literário comenta que Rubião se utiliza do fantástico nos seus contos como um artifício da imaginação para remeter a conflitos originários da própria realidade. Assim, a análise consistiu em investigar a relação do espaço e do fantástico com as relações humanas apresentadas no conto, relações essas calcadas na liquidez. Percebe-se, então, no enredo, a oposição entre as relações humanas, que são líquidas e instáveis; e a casa, como único espaço que representa o concreto, a solidez, o estável.

O espaço onde se desenrola a narrativa não se restringe somente à representação do espaço físico (casa), pois considera também a significação e a caracterização desse espaço na própria relação dos personagens, que carregam em si uma densa obscuridade e liquidez.

O espaço também colabora para a instauração do fantástico, construído pela oposição entre a casa e sua solidez e pelas personagens descritas em sua liquidez, transportando-nos para a real condição fluida das relações humanas.

TELECO, O COELHINHO: UM CORPO LÍQUIDO À PROCURA DE UMA IDENTIDADE SÓLIDA.

O conto Teleco, o coelho também é narrado em primeira pessoa

por um narrador-personagem, o que acaba por contribuir, conforme Todorov (2004, p. 94), com a instauração do fantástico maravilhoso, pois facilita a necessária identificação do leitor com o personagem, colaborando, assim, para a aceitação sem indagações de toda a esfera fantasiosa que se instaura na narrativa.

A história de Teleco, o coelho se inicia com um pedido, “Moço, me dá um cigarro?” (p. 143), a um homem sentado em frente ao mar, absorvido com suas “ridículas lembranças” (loc. cit.). De imediato, o homem, pelo modo como foi lhe feito o pedido, pressupõe ser um moleque amolando-o, no entanto, ao virar-se, raivosamente, para escorraçar esse suposto moleque que o incomodava, ele se vê diante de um “coelho cinzento” (loc. cit.). Nesse início, temos o primeiro contato entre os dois personagens do conto e o primeiro estranhamento do leitor.

O estranhamento do leitor é provocado pelo surgimento da figura do coelho e pelo pedido deste, pois ambos não são comuns, nem um coelho falando, nem muito menos um animal fumando.

O homem-narrador não demonstra nenhuma hesitação, ao contrário, logo se familiariza

naturalmente com o coelho: “já então conversávamos como velhos amigos” (p. 144). Tão rápida foi à familiarização dos dois que o homem, depois de ouvir o coelho relatar suas tamanhas aventuras e reparar nos olhos “mansos e tristes” (loc. cit.) do pequeno coelho, convida-o para residir com ele em sua casa.

O coelho, receoso do convite, faz algumas indagações ao homem, que chegam a ser cômicas, como: “Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho?” (loc. cit.), concluindo antes mesmo da resposta que: “Se gosta, pode procurar outro porque a versatilidade é meu fraco” (loc. cit.).

A comicidade é uma característica muito presente nos contos de Rubião, que joga frequentemente com os efeitos cômicos e irônicos para reter a atenção do leitor, transportando-o com naturalidade ao mundo onírico e fantasioso de suas narrações.

O Coelho, assim que deixou claro que a versatilidade era o seu fraco, transforma-se em uma girafa. A metamorfose se dá de um animal bem pequeno a um animal de tamanho grande, que alcança vários lugares. O coelho alerta ao homem que à noite ele (o coelho) “seria cobra ou pomba” (loc. cit.) e lhe pergunta: “Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?”

(loc. cit.). O homem, novamente sem estranhamento algum, responde que não. E assim foram morar juntos. A atitude do homem em convidar o coelhinho, que então era bem desconhecido, para morarem juntos já nos mostra a rápida identificação e aceitação que ambos tiveram um com o outro, sem nenhum hesitar. O homem sabia apenas que o coelhinho se chamava Teleco.

Em relação ao pedido inicial feito pelo coelhinho, é interessante notar que o cigarro é um vício que se restringe ao ser humano. No entanto, a forma como o coelho abordou o homem foi de maneira semelhante a uma abordagem que qualquer pessoa faria, mas não um coelho. Assim, de início já podemos observar que a relação que o personagem-coelho intenciona construir com o homem se aproxima de uma relação humana, embora o coelho seja um animal irracional.

Teleco e o homem agora conviviam na mesma casa como grandes “companheiros”. O coelho, a todo o momento, transformava-se em algum animal, como cavalo, leão, porco do mato, pulga, bode, ave e outros. No conto *Elisa*, encontramos a heterotopia representada pelo jardim; já, nos contos *Bárbara* e *Teleco, o coelhinho*, o próprio corpo dos personagens centrais

se apresentam heterotópico, em virtude das múltiplas mutações que ele assume.

Dessa forma, o corpo de Teleco, ao metamorfosear-se em inúmeros bichos, justapõe-se em vários espaços. A instauração do fantástico acontece, sobretudo, por intermédio das metamorfoses do corpo de Teleco em animais de variados tamanhos e espécies, provocando a hesitação no narrador e no leitor.

O homem, depois de uma convivência maior e muito afetuosa com o coelho, percebeu que a mania de seu companheiro em metamorfosear-se em vários animais consistia no simples desejo de “agradar ao próximo” (p. 144). Como relata o narrador:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (p. 144-5)

Essa mania que Teleco tinha de transformar-se em outros bichos mostramos a necessidade que ele tinha de constituir sua identidade através do outro. O coelho se transformava, comportava-se de acordo com o outro,

com os desejos alheios. Sobre o que podemos aplicar o estudo de Foucault acerca da subjetividade:

[...] no curso de sua história, os homens jamais cessaram de se construir, isto é, de deslocar continuamente sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes, que jamais terão fim e que não nos colocam jamais diante de alguma coisa que seria o homem. (apud REVEL, 2005, p. 85).

A necessidade de se constituir através do olhar do outro é evidente no personagem Teleco, que passava por infinitas e múltiplas transformações à procura de melhor agradar ao próximo e chegar até o seu real desejo de transformar-se em “homem”, assumindo para isso várias posições-sujeito.

Esse desejo de tornar-se “homem” ficou evidente a partir do momento em que Teleco se transforma em um “mofino canguru”, como descrito pelo narrador. Um dia, ao entrar na sala de visitas de sua casa, o narrador demonstra a sua irritação ao ver sentados no sofá, de mãos dadas, uma jovem mulher e Teleco, esse último metamorfoseado em um canguru.

Teleco havia se transformado em um canguru, que utilizava óculos de metal, acessório esse restrito ao ser humano. Isso nos remete novamente a

sua vontade de tornar-se homem, tanto por utilizar óculos quanto por se transformar em um animal que consegue parar sobre duas patas, e, por final, para maior evidenciar esse desejo de ser “homem”, Teleco encontra-se de mãos dadas com uma jovem mulher.

O narrador relata que ficou muito irritado com tal situação presenciada, e Teleco, para amenizar a situação, transformou-se em uma perereca, que saltou para o colo do narrador. No entanto, o narrador, ainda cheio de asco pelo bicho, lançou-o longe.

Essa foi a primeira desavença entre o narrador-homem e Teleco, prolongada em boa parte do conto e amenizada apenas ao final da história. Depois dessa primeira desavença, Teleco se dirige ao narrador dizendo: “De hoje em diante serei apenas homem” (p. 147). O narrador, atônito, comenta que não resiste à situação ridícula e cai na risada. Logo após a gargalhada do homem, Teleco avisa que Tereza, nome da jovem mulher, iria morar com eles.

A convivência de Teleco com o narrador-homem nunca mais foi a mesma, eles se enfrentavam a todo instante pelo fato de Teleco querer afirmar a todo o momento sua condição de “homem”, atribuindo a si mesmo um

nome peculiarmente humano: “Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa” (p. 149).

As brigas entre os dois eram geralmente iniciadas pelo narrador, horrorizado com os novos hábitos de “Barbosa”: “cuspia no chão”, “raramente tomava banho”, “não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho”, “utilizava-se do aparelho de barbear”, utilizava-se “da minha escova de dentes” (p. 148) e outros que, como percebemos, são muito semelhantes aos hábitos do ser humano.

Assim, a implicação do narrador-homem com “Barbosa” consistia no fato de que esse tinha, agora, hábitos parecidos com os dos humanos, como podemos ver na passagem:

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amíúde cuspia no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, da minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração. Também sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios à minha pessoa. (loc. cit.).

O incômodo, a irritação do narrador por Teleco, é proveniente da semelhança que ambos passam a possuir em hábitos e atitudes. E isso perturba o narrador-homem, pois é como se fosse um reflexo da sua própria condição humana.

A convivência, em conseqüência dos atritos que o narrador e Teleco tiveram, foi interrompida de modo extremo.

O narrador relata que, de tão exausto de ouvir as afirmações de Teleco sobre sua nova condição de ser “homem”, fica enfurecido de tal maneira que agride fisicamente “Barbosa”, expulsando-o de sua casa.

A trajetória de Teleco, após ser expulso da casa do narrador, não é relatada na história; o narrador comenta que: “Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade” (p. 150). O narrador, sem maiores esclarecimentos sobre notícias de Teleco, diz que acreditava ser mera coincidência de nomes e, dessa forma, desvia o assunto sobre Teleco, relatando que havia voltado a ocupar suas horas disponíveis com sua coleção de selos.

No entanto, em uma noite, enquanto o narrador colava seus exemplares raros, pula pela janela adentro um cachorro, que logo se

apresenta, com uma voz “excessivamente trêmula e triste” (p. 151), como Teleco, transformando-se, na seqüência, em uma cotia.

O narrador indaga-o sobre Tereza e Teleco, transformando-se em pavão e, em seguida, em cascavel, responde: “estava linda... foi horrível” (p. 151). A resposta, de certa forma, cria uma obscuridade, pois não se sabe ao certo o que aconteceu à mulher. Após isso, Teleco agrada ao narrador assumindo o seu antigo hábito de metamorfosear-se em vários bichos, abandonando a forma de canguru com hábitos humanos.

O homem percebeu que as metamorfoses de Teleco eram mais freqüentes, “os períodos saltavam curtos e confusos” (p. 151), e que ele não parava de se transformar nos mais diversos animais, de proporções grandes e pequenas. Junto com as mudanças de um bicho para outro, Teleco tremia, lamuriava-se e gaguejava muito.

Em conseqüência das várias transformações, Teleco não conseguia alimentar-se, pois a sua boca crescia e diminuía conforme o bicho em que se transformava – “bocas” e alimentos eram incompatíveis.

O narrador relata a sua impotência diante de tal situação, como podemos conferir na passagem abaixo:

[...]Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo.

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. (p. 152).

Teleco continuou se metamorfoseando, mas se limitando apenas a animais pequenos, pois já estava muito debilitado. Por fim, depois de fixar-se na forma de um carneirinho, que ardia em febre e transpirava, Teleco, no colo do homem, transformou-se em uma criança morta:

Na última noite, apenas estremeia 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. (p. 152)

A relação que o homem tinha com Teleco era de ternura, por serem ambos sozinhos e pela incessante busca da identidade, procurada pelo coelho por meio das metamorfoses e, pelo homem, da identificação com essas.

Esse enredo que apresenta uma diversidade de tipos de animais pode ser compreendido por intermédio das

considerações que Chevalier e Gueerbrant fazem da intervenção dos animais nos sonhos e nas artes: “os animais [...] formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada ou por ser integrada na unidade harmônica da pessoa” (1990, p. 59). A necessidade de identificação e a busca desmedida pela humanidade são projetadas no personagem Teleco, que, por todos os meios e mudanças físicas, tenta alcançar a significação de ser “homem”, significação essa que se finda com a morte.

O fantástico, nesse conto, é validado pelos acontecimentos insólitos das metamorfoses e, juntamente com esses, Murilo Rubião nos enlaça num emaranhado de reflexões sobre o ser “homem”, sobre a necessidade de se constituir sujeito por meio do outro, sabendo que o final é único a todos os homens e não-homens, a morte! Mais uma vez, vemos como o espaço (no caso do conto, o corpo líquido e heterotópico de Teleco) é associado à construção do fantástico.

A análise realizada nos leva a indagação sobre: Ser homem é morrer

com todas as suas metamorfoses e insatisfações? Ou a conseqüência da morte é anular as mudanças e buscas tão comuns aos seres humanos?

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Murilo Rubião, de maneira pertinaz e única, envolve seus leitores numa teia fantástica indiscutível e diferencial, pois consegue conciliar o fantástico com o poético-cômico, tendo como pano de fundo o cotidiano de homens comuns que são surpreendidos por acontecimentos sobrenaturais, mas que não deixam de conduzi-los com certa naturalidade e sem grandes hesitações.

O autor mineiro incendeia seu conto com o fantástico, cingindo-o a uma reflexão sobre problemas que interpelam o homem. No primeiro conto analisado *Bárbara*, a personagem Bárbara projeta toda sua carência nos pedidos feitos ao seu marido, pedidos esses de dimensões grandes e absurdas, conforme a carência da personagem, que também é grande. Assim, conforme os pedidos são realizados, ela enganosamente sacia de maneira fugaz sua carência, pois, logo, intenciona outros pedidos. No conto *Elisa*, analisamos as espacialidades das relações humanas, que se contrapõem

ao espaço onde se desenrola a narrativa, pois este não se restringe somente à representação do espaço físico (casa), mas também à significação e à caracterização do espaço na própria relação dos personagens, que carregam em si uma densa obscuridade e liquidez. E no conto *Teleco, o coelhinho*, investigamos a busca de identidade – a construção do sujeito baseada no externo, na visão do outro – e também a insaciável busca pela compreensão do significado de ser “homem”, de comportar-se como aquilo que a sociedade designa como procedimento humano. Dessa forma, tanto em *Bárbara* quanto em *Elisa e Teleco, o coelhinho* o espaço colaborou para a instauração do fantástico, transportando-nos para o desnudamento da condição das relações humanas, hoje tão líquidas e frágeis, instáveis.

VI-AGRADECIMENTOS

O meu mais sincero OBRIGADA à Prof^a Dr^a Marisa Martins Gama-Khalil, que com muita dedicação, paciência e entusiasmo me instruiu em uma árdua e curiosa investigação ao fantástico mundo da literatura e de toda a sua beleza.

Ao grupo GPEA que contribuiu, por meio dos inúmeros estudos e discussões realizadas, às indagações e pensamentos pertinentes e proveitosos a minha pesquisa.

Ao programa de Apoio à Iniciação Científica – (PIAIC-UFU) pela concessão do registro do projeto: *Representação do Espaço nas narrativas fantásticas de Murilo Rubião*.

E ao meu querido amigo Danilo Corrêa que esteve sempre disposto a divagar pacientemente comigo nas minhas mais inquietantes idéias.

V- REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 2. ed. Trad. Vera Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. **O fantástico em Murilo Rubião**. Disponível em:

<<http://www.murilorubiao.com.br/>>. Acessado em: 22 set. 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.