

MURILO RUBIÃO E AS ARMADILHAS DO VERBO: A EUFORIA E O DESENCANTO

Maria Cristina Batalha*

ABSTRACT; *Murilo Rubião's fantastic short stories can be read as changes of the own work of literary construction. Rubião, conscious of the role and of the limits of the literature, illustrates the difference between the word and the thing in his stories. The fantastic, while exposing two incompatible orders amongst themselves - the natural and the supernatural, the possible and the impossible -, is inseparable from the crisis of representation inherent in modern times. The option for the fantastic story corresponded to the recognition of this genre as the most evident expression of a literature that assumes itself as such and, for that reason, brings with it questions about the statute of the fiction and of the function of literary creation.*

Embora seja um dos precursores do fantástico na literatura brasileira, Murilo Rubião permanece durante quase vinte anos inédito em seu país, por falta de um editor interessado, como ele mesmo conta em entrevista à imprensa. Diferentemente daquilo que se passa na ficção hispano-americana, a produção literária brasileira orienta-se majoritariamente para uma ficção voltada para o documento, o registro de fatos culturais e históricos, a denúncia de uma situação social injusta e perversa, que entrava e deforma o processo de desenvolvimento do país. Enquanto nos estados vizinhos a busca de uma identidade se pautou por uma literatura de imaginação, seguindo a forte tradição do gênero aí existente, a literatura brasileira, cujos escritores se impunham como missão fundar uma nacionalidade, dá as costas à imaginação criadora e organiza sua temática, assim como sua estética, em torno das grandes questões que marcavam nossa diferença em relação ao resto do mundo, em particular com relação à matriz européia, como é o caso da literatura que predomina no período romântico. A ruptura introduzida pelo movimento modernista de 1922 dirige-se para o lado da pesquisa formal e da exploração exaustiva das potencialidades da linguagem, com a prosa irreverente de Oswald de Andrade e, posteriormente, com os vãos imaginativos de Guimarães Rosa, que recria um sertão brasileiro e uma língua própria. Neste quadro, a obra de Murilo Rubião se afigura como singularmente insólita, uma vez que ela se afasta, tanto da literatura de denúncia de uma situação específica, quanto da prosa poética a serviço da pesquisa formal, inaugurando assim um novo filão para a literatura brasileira que, no entanto, até os dias de hoje, permanece minoritário entre nós.

* Professora da UERJ; doutora pela Universidade Federal Fluminense

O crítico Álvaro Lins, em seguida ao lançamento do primeiro livro de Murilo – *O Ex-mágico*, de 1947 -, embora reconheça o ineditismo da obra, vê justamente na inconclusão e na falta de “definição” que orientam a estrutura narrativa dos contos aí reunidos, uma restrição a seu valor literário. Diz ele:

Entre os dois mundos, o real e o supra-real, ficou sempre, em *O Ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no caso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral.¹

De fato, a inconclusão apontada por Álvaro Lins pode ser entendida como emblemática na obra de Murilo Rubião, para o qual a literatura, impotente para transformar a realidade das coisas, afigura-se, ao mesmo tempo, como única possibilidade de desvelamento de sentido para aquilo que ultrapassa a compreensão humana. Ao escritor, que “apreende nas coisas um sentido que escapa aos outros”, talvez não seja possível trazer a “lua” para satisfazer os desejos cada vez mais prementes de Bárbara, personagem do conto homônimo, mas, no momento em que o marido, paralisado pelo provável fracasso de sua empreitada, pensa em abrir mão de seu projeto, é surpreendido pelo singular pedido da mulher, pois ela, após esgotar uma seqüência de desejos cada vez mais inatingíveis, “não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Foi buscá-la.”²

Em Murilo Rubião, somos levados a crer que a opção pelo conto fantástico não foi aleatória, mas sim correspondeu ao reconhecimento deste modo de narrativa como a expressão mais evidente de uma literatura que se assume como tal e, por isso mesmo, traz consigo os questionamentos do estatuto da ficção e da própria função da criação literária. Cabe registrar que é próprio da literatura moderna a interrogação permanente sobre seu processo de elaboração, sobre o diálogo que estabelece com as obras que a antecederam e sua vinculação com toda uma tradição literária. Assim, a ficção fantástica, por sua própria natureza de obra aberta, oferece ao escritor a possibilidade de encenação desse diálogo e permite recolocar em xeque as margens da criação literária. Entendemos que o fantástico, porque se afasta tanto da escola realista, ou seja, daquilo que Remo Ceserani chama de “transitividade” das palavras como instrumentos que remetem fielmente a uma realidade, quanto da “intransitividade”³ da linguagem, pela qual as palavras não devem se remeter senão a si mesmas, ele cria um espaço de linguagem favorável a essa discussão.

¹ LINS, A. Sagas de Minas Gerais, in *Os mortos de sobrecaçaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 267.

² RUBIÃO, M. “Bárbara”, in *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993, p. 33.

³ CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madri: Visor, 1999, p. 103.

Neste sentido, a literatura fantástica é necessariamente teórica, pois nos leva constantemente a nos interrogarmos a respeito da interpretação da ficção, assim como sobre os limites da expressão e da própria língua. Por este motivo, o fantástico, ao expor duas ordens incompatíveis entre si – o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível -, é inseparável da crise da representação inerente à época moderna. Assim, o que o fantástico parece apontar é que as mediações entre a realidade e a literatura esbarram no reconhecimento da impossibilidade da linguagem de dizer o real, e a consciência dessa impossibilidade leva a um repensar do papel da arte e da função do artista.

Por outro lado, é também através da literatura que se apresenta a possibilidade de se captar os vazios da realidade. A reflexão sobre as limitações e o alcance dessa possibilidade constitui, a nosso ver, a temática central da obra de Murilo Rubião, que oscila entre a euforia e o desencanto em seu gesto criador. Os contos de Rubião podem ser lidos como avatares do próprio trabalho de construção literária, no qual o artista, tal qual o pirotécnico Zacarias, espera colorir o mundo, para que, finalmente, o “branco tome conta de toda a terra”. Afinal, o branco não representa ausência de cor e, ao mesmo tempo, encontro de todas as cores? Trabalho de escritura que se desdobra, através das múltiplas metamorfoses, na incessante busca de sentido e reflexão consciente sobre o papel e os limites da literatura – encantos e desencantos, euforia e frustração do artista criador – eis a chave de leitura através da qual nos propomos a analisar aqui alguns contos desse escritor.

Diversos contos de Murilo Rubião são metáforas incontestáveis do processo de elaboração da escritura, pontuado pela euforia do “mágico-escritor”, que transforma tudo à sua volta, e pelo desencanto de “não ter realizado todo um mundo mágico”, consciente de que o criador não poderá nunca levar a cabo a obra completa de transfiguração da realidade. Às diferentes etapas dessa transformação, correspondem as metamorfoses vividas por seus personagens que, em última instância, ilustram as metamorfoses que imprime a seus próprios textos, exaustivamente retrabalhados. Conforme as palavras do autor:

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Usando a ambigüidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica.⁴

“O Edifício”⁵ pode ser considerado como paradigmático de sua obra e de sua visão de mundo. Neste conto, o engenheiro João Gaspar lança-se à construção de um edifício ao qual podem-se acrescentar sempre novos andares.

⁴ RUBIÃO, M. Entrevista a J.A. de Granville Ponce, in RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993, p. 4.

⁵ RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993.

Embora não conhecesse os objetivos da obra, o jovem considera que, ao seguir estritamente as recomendações dos “falecidos idealizadores do projeto”, poderia levar a cabo a construção do “octogésimo andar” do “maior aranha-céu do mundo”. Embora advertido por um dos velhos de que “nesta construção não há lugar para pretensiosos”, e que este devia demover-se da idéia de terminar a obra, João Gaspar assume o desafio de começar o trabalho, que realiza com entusiasmo e determinação. Contudo, o engenheiro se vê subitamente ultrapassado por sua criação, que ganha vida própria e não mais responde à sua vontade. Apesar do desaparecimento do Conselho, que havia autorizado a construção do prédio, ele não consegue mais pôr fim à obra que “continuava a ganhar altura”⁶. Ele, que a princípio não vislumbrava riscos quanto ao seu projeto, fora surpreendido por seus empregados que continuavam a construção indefinidamente, mesmo sem uma finalidade aparente, e sem que o engenheiro conseguisse detê-los em sua tarefa compulsiva e irrefletida. Como metáfora da literatura realista, João Gaspar, “meticuloso e detestando improvisações”, acreditava que bastava “fiscalizar o pessoal, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia” para que sua obra fosse levada a cabo com sucesso. Quando a festa de inauguração foge a seu controle, ele tenta descobrir “o erro em que incorrera”. Impotente diante dos fatos que não compreende e nos quais não pode intervir, o personagem permanece em uma atitude passiva, limitando-se a levantar hipóteses, sem conseguir chegar a uma conclusão. Aí nos parece residir a diferença das duas estratégias narrativas trabalhadas metaforicamente por Murilo: toda literatura é a expressão do imaginário, mas a estética realista constrói seu objeto de modo a mascarar este traço fundamental; enquanto isso, aquilo que parece então caracterizar a literatura fantástica é o fato de colocar em evidência que a função da literatura não é a de “imitar” o real, mas, ao contrário, pela própria hesitação e incertezas que instala, a de expor cruamente as falsas pretensões de trazer respostas às contradições do real, que são, em última instância, as da própria literatura, de um modo geral.

Neste sentido, o personagem fantástico está, de certa maneira, situado em um pólo oposto ao do herói singular, independente e capaz de modificar os acontecimentos para reconstruir um mundo segundo sua vontade. Pela ambigüidade e dúvida que o marcam, o herói na literatura fantástica expõe a impotência do sujeito para reconstruir a desordem do mundo. Este não logra dar conta do abismo interior que o impede de exercer um controle sobre a consciência que tem de si e de sua criação. E, tanto para o herói do conto, quanto para o leitor que compartilha de sua experiência, “as perguntas iam e vinham, enquanto o edifício se elevava e menores se faziam as probabilidades de se tornar claro o que nascera misterioso”⁷. Se a literatura dita realista

⁶ Idem, *ibidem*, p. 41.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 40.

tenta dominar desse descompasso, apresentando uma realidade textual coesa e contínua, a estética fantástica, ao introduzir acontecimentos que incompatibilizam as ordens do natural e do sobrenatural, expõe as fissuras desse modelo de representação.

O narrador do conto “A noiva da casa azul” é o único a não saber o que se passara em Juparassu, cidade que se esvaziara de gente e de sentido, sem um motivo lógico para ele, que é então surpreendido pelo acontecimento inesperado. A experiência singular que vivencia está em dissonância com a visão do fato que dele têm os outros personagens. Por isso, em nosso entender, a hesitação apontada por Todorov ao estudar a literatura fantástica ilustra exatamente a dualidade presente em toda obra literária: fruto da ambigüidade de duas ordens possíveis, a hesitação que o relato fantástico instala permite ilustrar de modo pertinente a duplicidade que marca a natureza do discurso ficcional:

Se alguns acontecimentos do universo de um livro se apresentam explicitamente como imaginários, eles contestam por este motivo a natureza imaginária do resto do livro. Se tal aparição não é senão fruto de uma imaginação superexcitada, é porque tudo que o envolve é real. Então, longe de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencente ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal qual um nome dado a algo preexistente. A literatura fantástica nos deixa nas mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, uma tão insatisfatória quanto a outra.⁸

As estratégias utilizadas por Rubião para nos revelar as fissuras da realidade beiram a estética expressionista: pelo exagero tomado em seu sentido próprio, pela repetição infinita do mesmo fato ou a multiplicação desmedida de gestos e atitudes banais, processa-se a desrealização dessa mesma realidade que se expõe então ao questionamento de seus próprios limites. Por esta razão, Clément Rosset circunscreve, nas análises que faz a respeito do medo de maneira geral, o domínio particular do terror fantástico: “l'épreuve de la peur se confond avec l'appréhension du réel – de ce qu'il y a en lui de constitutionnellement imprévisible et par conséquent d'inconnu. Il s'ensuit que la peur intervient toujours de préférence lorsque le réel est très proche.”⁹

As reiteradas metamorfoses do coelhinho Teleco, que se aceleram “transformando-se seguidamente em animais os mais variados”, com sua boca “crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava”, sugerem o descompasso entre o ser e a realidade que o envolve, uma vez que o tamanho da boca “nem sempre combinava com o do alimento”. Suas múltiplas e sucessivas metamorfoses, como tentativas de preenchimento de sentido

⁸ TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 176.

⁹ ROSSET, Clément. *Le philosophe et le sortilège*. Paris: Minuit, 1985, p. 75.

sempre postergadas, acabam fugindo a seu controle e terminam por atualizar-se como uma “simples criança encardida, sem dentes” e “morta”.¹⁰

Bárbara, personagem que dá título a um outro conto, engorda indefinidamente e seu “ventre dilata-se de forma assustadora” - de tal modo que “o corpo de [minha] mulher, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo”¹¹ -, na mesma proporção em que seus pedidos se avolumam e se tornam cada vez mais irrealizáveis. O efeito insólito é então criado pela hiper dimensão do real que, tomado em sua própria trivialidade, mas repetido exaustivamente na narrativa, se transforma em transgressão e ruptura, desvelando as brechas daquilo que chamamos de real. O fato insólito, inscrito no texto através de uma lente de aumento, promove a radicalização do absurdo que, reduzido à sua quintessência, expõe mais cruamente a ausência de significado para o qual ele aponta. Esse recurso narrativo também é acionado no conto “Petúnia”, no qual o movimento circular de enterrar e desenterrar petúnias, pela reiteração ininterrupta do mesmo gesto, se afigura como pura gratuidade, esvaziando-se, conseqüentemente, de qualquer sentido e instalando o inverossímil.

Caberia ressaltar contudo que esse inverossímil que a literatura fantástica convoca não corresponde ao oposto do verossímil, mas sim, conforme assinala Irène Bessièrre, “o tema do improvável aumenta as bifurcações do verossímil”¹², uma vez que a literatura fantástica trabalha com elementos que compõem a nossa realidade, para exibi-los, através da própria escritura, em sua pura irrealidade. O gesto repetido indefinidamente torna-se então o eixo central da narrativa e desloca assim a ação da esfera do personagem e/ou narrador para a dinâmica de seu próprio desenrolar enquanto texto. À diferença do romance realista, no qual o absoluto da regra pode ser rompido pela vontade soberana do sujeito – romance psicológico e/ou social –, no fantástico, a construção se funda na lógica do acontecimento, através do qual duas ordens se debatem entre si: a da cultura – referentes culturais – e a lógica da própria narrativa que se tece como escritura. Esterilidade e proliferação, infinitas metamorfoses ou gestos congelados como os de “Os comensais”, são as metáforas dos limites de toda criação e dos caminhos da inspiração literária sugeridos por Murilo em suas obras.

O percurso do trabalho do escritor é a temática central do conto “Marina, a inatingível”, onde Murilo Rubião ilustra sua concepção da literatura e revela as fontes nas quais foi buscar sua poética. Como expõe o narrador do conto, “a prece ajudou-[o] a reprimir a angústia, porém não [o] liberou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas”¹³, e a cesta de papéis continuava

¹⁰ RUBIÃO, M. “Teleco, o coelhinho”, in *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993, p. 27.

¹¹ RUBIÃO, M. “Bárbara”, *ibidem*, p. 33.

¹² BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974, p. 167.

¹³ Idem, “Marina, a inatingível”, in *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 2ª ed., 1999, p. 77.

repleta de folhas em branco. Quando as frases “vinham fáceis”, tinha a impressão de que faltara assunto e que “escrevera a esmo”¹⁴. Falar de temas banais ou ler a Bíblia não o satisfaziam e a esterilidade teimava em perseguilo. Foi quando deparou-se com “um desconhecido”, com sua “figura desajeitada e estranha”, que, oferecendo palavras ainda não escritas, ensina o poeta a escrever “lindos e invisíveis versos”. Assim parece ser a literatura, cujos “primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas e de sons estúpidos” e os últimos, “inexistem”, como afirma o estranho personagem desse conto. Na verdade, Murilo nos assinala que a literatura não poderá proliferar indefinidamente, pois, a magia que ela instala, reproduzida até a exaustão, acaba morta como a criança no colo do narrador de “Teleco, o coelhinho”. É a consciência de que o gesto repetido anula e banaliza o sentido que faz com que o personagem escritor de “Marina, a inatingível” não encontre mais inspiração em “jardins com suas roseiras e margaridas secas”. Para ser verdadeiramente literatura, ela tem que instalar o inusitado, aquilo que desloca e subverte a linguagem como simples veículo de comunicação. Para encantar, ela precisa revelar o novo, aquilo que ainda não foi dito, sob pena de, tal como o mágico da taberna Minhota que não quer mais continuar a fazer suas mágicas, ver-se transformada em banalidade e desencanto. Afinal, ciente dos seus limites, não basta à literatura transmutar-se no verbo “resolver”, como sugere o narrador de “Alfredo”¹⁵, pois o mágico que podia criar outros seres, “não encontrava meios de libertar-[se] da existência”¹⁶. Na verdade, a consciência das diferentes e múltiplas instituições sociais e sistemas de representação, assim como a conseqüente pulverização das leituras de mundo, levaram o indivíduo ao sentimento de dissociação com o meio em que está inserido, que se torna totalmente estranho para ele. Assim, a literatura fantástica, ao exibir essa dissociação em toda sua nudez, torna-se um veículo privilegiado para ilustrar as ambigüidades e limites da ficção, assim como os percalços de todo criador em sua busca de sentido e da sintonia perfeita entre a linguagem e o pensamento, avatar da associação do homem com o mundo que o cerca.

Nos contos de Rubião, esse descompasso se evidencia de formas diversas, tais como reconhece Zacarias que “por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente”.¹⁷ Incapaz de conviver com seus semelhantes, Alfredo, personagem do conto homônimo, resolve transformar-se em porco, mas, mesmo assim, “tinha que lutar com os companheiros, sem que, para isso, houvesse um motivo relevante”¹⁸. Jadon,

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 78.

¹⁵ Idem, “Alfredo”, in *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 2ª ed., 1999, p. 69.

¹⁶ Idem, “O ex-mágico da taberna Minhota”, in *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993, p. 56.

¹⁷ Idem, “O pirotécnico Zacarias”, in *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Idem, “Alfredo”, in *Contos reunidos*, *op. cit.*, p. 69.

protagonista do conto “Os comensais”, não consegue comunicar-se com os outros convivas que, imóveis em seus lugares habituais, vivem, congelados no tempo e no espaço, em um universo impenetrável, sem esboçar reação, mesmo quando são agredidos. Até mesmo Hebe, a antiga namorada, “parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros”¹⁹. Jadon, ao compreender que não seria capaz de reverter aquela situação de incomunicabilidade, tenta escapar e decide não mais retornar àquele recinto. Entretanto, lembra-se de que estava “atrasado para o almoço” e, como um autômato que marcha em direção ao seu destino inexorável, “caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras”. Preso, como os outros personagens, em sua própria solidão e isolamento, percebe que “estava só na sala imensa”²⁰. Da mesma forma, quando o ex-mágico não se surpreende ao retirar do bolso o dono do restaurante, ele pergunta-se: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo?”²¹. Com efeito, a ausência de sentido que se desprende do ângulo amplificador que congela e aprisiona o gesto banal dos comensais suscita, em contrapartida, um “trop plein” de significação.

É certo que a evolução da técnica acentua o distanciamento do homem em relação aos objetos que cria e cuja finalidade lhe escapa totalmente, gerando angústia e inquietação. Kafka - autor com o qual Rubião encontra inúmeros pontos em comum -, em *O Processo*, mostra bem esta vinculação e o absurdo gerado pela burocracia que se transforma em um mecanismo fechado em si mesmo, destituído de qualquer sentido. Efetivamente, reconhecemos nos contos de Murilo Rubião traços que podemos identificar com o absurdo kafkiano, embora, como nos assinala Sartre²², à diferença do que ocorre no absurdo *tout court* – ausência total de finalidade -, o fantástico exponha a falta de ligação entre meio e fim - este sempre fugidio e contraditório – e a impertinência de qualquer finalidade, mesmo quando conseguimos vislumbrá-la. Assim, por permitir expor as incongruências daquilo que se estabelece como real, para Sartre, a literatura fantástica pode promover um “retorno ao humano”, já que, aí, o homem – único objeto fantástico – surge em toda sua verdadeira e cruel condição de solidão e abandono. Diz ele:

Le fantastique humain, c’est la révolte des moyens contre les fins, soit que l’objet considéré s’affirme bruyamment comme moyen et nous masque sa fin par la violence même de cette affirmation, soit qu’il renvoie à un autre moyen, celui-ci à un autre et ainsi de suite à l’infini sans que nous puissions jamais découvrir la fin suprême, soit que quelque

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 258.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 263.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 53.

²² SARTRE, J-P. Aminadad, in *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.

interférence de moyens appartenant à des séries indépendantes nous laisse entrevoir une image composite et brouillée de fins contradictoires.²³

Sabemos que a angústia moderna está estreitamente ligada à questão da cidade e à máquina burocrática que seu funcionamento aciona, transformando radicalmente o modo de vida e a sensibilidade dos que nela vivem. Assim, em “A cidade”, o poder não é exercido por nenhuma autoridade constituída ou convencional e a burocracia acaba sendo mais verdadeira do que a palavra do próprio indivíduo, revelando a dissociação entre o homem e o meio no qual vive, do qual sente-se separado pelos mecanismos administrativos cujos fios e engrenagem desconhece. Cariba é detido porque a administração havia determinado que chegaria alguém, naquele mesmo dia, e que este seria, por definição, “culpado” de alguma coisa que todos ignoravam. Desta forma, o processo insólito gerado pela lei e sua mecânica desemboca em um impasse: todos os dias, o prisioneiro, à revelia de uma causa reconhecível, pergunta ao guarda “alguém fez hoje alguma pergunta?”; diante da negativa, Cariba não vislumbra a perspectiva de desvencilhar-se das malhas da burocracia na qual se vê envolvido, pois sabe, de antemão, que “naquela cidade, não se tem o hábito de fazer perguntas”. Embora ninguém soubesse descrever o “culpado”, todos se apressam em apontá-lo, pois “o telegrama da Chefia de Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinqüente, sua aparência, idade e quais os crimes que cometeu”, mas, mesmo assim, ele é identificável pelo “mau hábito”²⁴ de perguntar, e, acrescentamos nós, pelo crime da diferença e da não conformidade com o mesmo multiplicado exaustivamente. O poder exercido sobre a cidade e seus habitantes provém de uma instância que escapa à compreensão do homem comum. Este, como Cariba - que chega de fora -, pode até rebelar-se, mas nunca será o sujeito de suas próprias ações e terá que suportar o pesadelo da lógica do acontecimento sobre o qual não pode agir.

Também em “A Fila” - fruto característico das grandes cidades e suas máquinas burocráticas -, que se transforma em um fim em si mesmo, Murilo faz a denúncia da burocracia como sistema formal repetitivo, levado ao absurdo pelo esvaziamento do significado. A denúncia da desumanização do poder é levada então ao paroxismo e a situação emblemática da fila que leva pessoas a chegar a um lugar ignorado por elas hiperboliza a experiência do conformismo de corações e mentes adormecidas. O personagem Manfredo, do conto “Epidólia”, chega de pijama a um hotel, em busca da mulher. O empregado lhe diz que os hóspedes não podem circular de pijama fora do hotel porque é proibido pelo regulamento. Ora, como ele não é um hóspede, a lei torna-se inócua e o gerente não sabe como agir, ficando perplexo diante da incongruência da situação, que foge àquilo que fora estabelecido. Formatted para reproduzir

²³ SARTRE, J.P. Aminadad, in *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947, p. 126.

²⁴ RUBIÃO, M. “A cidade”, in *O pirotécnico Zacarias*, op. cit., p. 50.

os gestos e atitudes previsíveis e esperadas pelos demais, o personagem não sabe reagir diante do novo e percebe-se desamparado e inoperante.²⁵

Como corolário do mecanismo de incomunicabilidade gerado pela máquina burocrática, a fronteira entre o idêntico e o outro se vê por conseguinte abalada. De um lado, o conhecido, o já codificado, e do outro, o desconhecido e o não codificado, representando portanto um perigo, que ameaça a própria existência do grupo social com seus códigos definidos e tranquilizadores. Diante daquilo que para ele se torna estranho, o homem experimenta o medo e a incerteza quanto a sua relação com o diferente. Por isso, rejeita-se o “intruso”, como em “Os dragões”, onde “apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simplesmente dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas.”²⁶

Em Rubião, o relacionamento entre os personagens é sempre entravado; são encontros que nunca se concretizam, como no conto “Epidólia”, por exemplo, onde o fantasma da mulher se fragmenta em múltiplos corpos, conforme a versão que lhe atribuem os diferentes personagens, impedindo que Manfredo a encontre. Sem conseguir êxito em sua empreitada, surge o “homem/uroboro”²⁷, como monstro devorador em processo contínuo de desajustamento e dissociação com o mundo que o cerca, gerado pelo sentimento de absurdo da existência. O personagem de José Alferes, em “O Convidado”, não consegue comunicar-se com os outros convivas porque é incapaz de falar a sua língua. Frustrado em seu desejo de identidade com o espaço exterior através da relação com o outro, transforma-se em “uroboro banido”, desterrado de seu meio. O Comitê de Recepção da festa para a qual tinha sido convidado não indica senão a roupa com a qual ele deve comparecer à enigmática festa. Metáfora da “máscara social” como mediadora da integração, a roupa impede que José Alferes se reconheça ao olhar-se no espelho: por não poder integrar-se ao universo reificado, e desejoso de manter sua individualidade, o personagem decide retornar, mas tampouco consegue lograr êxito em reencontrar seu lugar de origem, perdendo o elo com os outros e consigo mesmo.

Embora Murilo Rubião declare que jamais tenha conseguido “se livrar do problema da eternidade”²⁸, sua obra demonstra um certo existencialismo sartreano mesclado à presença da religiosidade, expressa sobretudo nas epígrafes bíblicas, cujo significado se vincula à semântica do texto. Com efeito, se é através da literatura que a poética murileana trabalha as epígrafes bíblicas como pequenas sínteses concentradas dos contos – e neste caso, elas operam uma ligação entre um texto primitivo, original, e anunciam profeticamente um futuro -, as hipóteses aí sugeridas não serão todavia confirmadas ao final da

²⁵ Idem, *Contos reunidos*, op. cit.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 60.

²⁷ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

²⁸ RUBIÃO, M. Entrevista a J.A. de Granville Ponce, in RUBIÃO. *O pirótecnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993, p. 4.

narrativa, pois a situação absurda não é superada e a relato permanece inconcluso. Ou seja, assim como o real é inapreensível, tampouco as hipóteses consoladoras da metafísica nos permitiriam vislumbrá-lo. Descartada a possibilidade de saída, seja pelo lado do divino, seja pela ciência positivista com sua imagem de realidade totalizadora e unificada, resta à literatura “transformar/deformar”²⁹ a realidade na tentativa de atribuir-lhe algum sentido. A impossibilidade de representar que a literatura fantástica exhibe torna-se então um avatar desse conflito: se “os fantasmas” se potencializam pela consciência do personagem que os alimenta, essa representação também se constitui uma impossibilidade, pois sua existência é apenas verbal. Aliás, como lembra Sartre em seu estudo sobre o imaginário, qualquer objeto artístico já supõe o lugar da “ausência”³⁰. Assim, ao colocar o “irrepresentável” das coisas em sua própria efetividade, o fantástico anula a possibilidade de sua determinação poética e apresenta a “coisa como coisa”; por isso, o cadáver, ou seja, a morte em si mesma e não como alegoria, é uma presença recorrente na literatura fantástica. A esse respeito, diz Maurice Blanchot:

Le cadavre est sa propre image. (...) S’il est si totalement ressemblant c’est qu’il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n’est aussi rien de plus. Il est le semblable, à un degré absolu... Mais à quoi ressemble-t-il? A rien.³¹

Na falta de qualquer discurso possível, o fantástico apresenta a coisa real e os próprios limites da representação se confundem com o máximo da representação. A narrativa fantástica só pode dar ao acontecimento uma existência verbal na medida em que a regra que o rege é relativizada. Por isso, no fantástico, a problemática da narrativa se centra em si mesma: a lógica do acontecimento se sobrepõe à da ação e a relação entre o personagem e os acontecimentos é insuficiente para explicá-los. É o narrador do relato fantástico que leva a narrativa para o campo da ambigüidade, pois ele é testemunha daquilo que afirma ter visto e, ao mesmo tempo, instala a incerteza, já que ele tampouco consegue explicar as razões de tal acontecimento. A ambigüidade que o fantástico instaura é fruto da falta de informação – o não-dito – que aponta para a impossibilidade de uma razão, seja da ordem do “natural”, seja da ordem do “sobrenatural”, do “possível” ou do “impossível”.

Sendo assim, o novo estatuto do narrador e dos personagens no relato fantástico implica uma nova relação entre a obra e o leitor. Este não pode mais permanecer simplesmente como um receptor passivo do texto, mas, ao identificar-se com a atitude do personagem – que não consegue dar uma explicação para os acontecimentos e, por isso mesmo, transmite essas incertezas ao leitor,

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ SARTRE, J-P. *L’imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.

³¹ BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968, p. 351.

obrigando-o a percorrer os mesmos caminhos que o próprio personagem - , torna-se um co-autor da obra pelo caráter polissêmico que ela enseja. Como lugar de indeterminações³² importantes, o exemplo da literatura fantástica permite assim uma reflexão mais apurada sobre o processo de leitura de um modo geral, ou seja, imaginar que esta pode ser definida diferentemente de um simples percurso de determinação, que leva ao preenchimento de lacunas e à resolução de um enigma. Ora, no caso do relato fantástico, as indeterminações são tematizadas, apresentando-se como verdadeiros enigmas; entretanto, essas indeterminações não levam necessariamente à busca de resolução. Conforme sugere Rachel Bouvet, “o efeito fantástico repousa na apreensão das indeterminações e no prazer de deixá-las sem solução”³³.

Com efeito, tal como sugere Jean-Paul Sartre, a universalidade do fantástico reside justamente em seu questionamento intrínseco dos próprios limites da representação:

On ne fait pas sa part au fantastique: il n'est pas ou s'étend à tout l'univers; c'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par en-dessous les mailles du mécanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer.³⁴

Por este motivo, Sartre coloca o fantástico ao lado da poesia, graças à capacidade que ambas as manifestações têm de dar ao homem a impressão de “transcender o humano”, servindo-lhe de escapatória para a sua irremediável condição. Deste ponto de vista, a literatura fantástica, assim como a poesia, exercem a função que caberia à mística e às disciplinas metafísicas desempenhar.

A adesão de Murilo Rubião à literatura fantástica parece então indicar a percepção de que, na ficção literária, torna-se irrisória qualquer tipo de pretensão “realista”, já que o apelo ao insólito supõe que o real não é suficiente para as palavras, ou seja, as palavras não refletem as coisas que estas tentam designar. A linguagem surge assim em toda sua imotivação - ausência de justificativa - e independência com relação a um referente. A leitura que Hermenegildo Bastos³⁵ faz do conto “Epidólia” aponta os sucessivos deslocamentos do protagonista em busca do “fantasma” da mulher - e por ser apenas fantasma não poderá jamais se concretizar - como o percurso de uma impossibilidade que, aliás, é o destino de toda ficção, ou seja, a

³² Ver a esse respeito Wolfgang Iser e as teorias de Ingarden.

³³ BOUVET, Rachel. *Etranges récits, étranges lectures*. Montreal: L'Univers du discours, 1998, p. 286.

³⁴ SARTRE, J-P. Aminadab, in *Situations I*, op. cit., p. 124.

³⁵ BASTOS, Hermenegildo. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de “Epidólia” de Murilo Rubião. *Cerrados*, nº 8, ano 8, Univ. de Brasília, 1999, pp. 93-106.

impossibilidade de representar o real, que não pode ser restituído senão de forma fragmentada e contraditória.

Se, como no caso de “O edifício”, o texto, ao se prolongar indefinidamente, deixa em aberto um sentido sempre fugidio e sempre postergado, até tornar-se o seu reverso, ou seja, a ausência de sentido, no conto “O bloqueio”, a desmontagem progressiva do prédio, processo reductivo que metaforiza a tentativa de cernir a essência do próprio do indivíduo, deixa, na mesma medida, a impressão do logro e frustra igualmente o leitor. Como Marina, percebemos que o real só é atingível através de esparsos fragmentos. Mas, mesmo assim, fica o poema, “irremediavelmente composto”³⁶, que, como em um tempo proustiano reencontrado, fixa a eternidade em alguns breves instantes.

Quando o ex-mágico perde sua capacidade de fazer mágica e se transforma em um simples funcionário público, ele se lamenta que “confiara demais na faculdade de fazer mágica e ela fora anulada pela burocracia”³⁷, o que explica o desencanto por “não ter criado todo um mundo mágico”, apontando para uma possível saída através da transfiguração total do real. Essa transfiguração que a literatura é capaz de promover pode levar à euforia que, no entanto, desfaz-se na busca permanente de sentido de que esta se alimenta e do qual escapa num jogo incessante de velar-revelar, alternando, à sua volta, euforia e desencanto, promessa sempre deferida.

Se existe em Murilo Rubião a busca da perfeição e a crença de que os escritores são “profetas dos tempos modernos”, também existe a consciência que a literatura é insuficiente para trazer respostas às angústias do homem moderno, pois, se ela é promessa permanente de sentido, ela também é burla do próprio sentido que constrói.

O fantástico expressa aquilo que, para Alain Robbe-Grillet³⁸, representa a gratuidade pura, o rompimento da cadeia de causalidade, abrindo-se para a total liberdade do leitor, que intervém no texto livremente, através de seu imaginário, e contribui para a ruptura relativa e não imediata entre o literário e o real. A literatura é sempre falsa, mesmo quando tem a pretensão da verossimilhança e do realismo, que faz com que ela se exhiba como verdade. O fantástico presente na obra de Rubião traz consigo a crítica implícita da leitura romanesca tradicional, que busca o mascaramento da “falsidade” e do “fingimento”.

Se hoje a literatura fantástica perde seu estatuto de literatura marginal e ganha fórum de cânone hegemônico, sobretudo na jovem literatura latino-americana, isto se deve ao fato de, no momento atual, atribuímos o valor de

³⁶ RUBIÃO, M. “Marina, a inatingível”, in op. cit., p. 85.

³⁷ RUBIÃO, op. cit., p. 57.

³⁸ ROBBE-GRILLET, Alain. Intervention au Colloque de Cerisy-la-Salle, *Nouveau Roman: hier et aujourd'hui*, U.G.E., 10/18, 1972, t. I, p. 128.

uma obra literária apenas por sua “literalidade”, ou seja, aquela que se limita à sua significação lingüística e à produção de efeitos estéticos, seguindo uma tendência que vem se acentuando cada vez mais. A especificidade da ficção fantástica parece que, hoje, se dilui então na problemática mais geral de toda escritura, ou seja, a ambigüidade que ele traz à tona e a duplicidade de seu discurso surgem problematizados na metaliteratura contemporânea. Na verdade, muitos críticos vêem a metaficção atual como um desdobramento do fantástico. Exibindo sua natureza puramente lingüística e ideológica, as representações do texto e a ilusão de realidade que a *mimesis* postula são objetos de desconstrução nos contos murileanos, provocando um repensar dos hábitos de leitura tradicionais.

Afinal, consciente de que a literatura trabalha em um fio da navalha – a ficção quebra a rotina e transfigura o mundo, mas, também, pela reiteração da “mágica”, ela corre o risco de se transformar na própria regra que tenta abolir -, Murilo Rubião trava “essa tremenda luta com a palavra”³⁹. Entretanto, após “revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar, rasgar”⁴⁰, ele sabe, como seu personagem Zacarias, que “sem cor jamais quis viver”.

BIBLIOGRAFIA

BASTOS, Hermenegildo. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de “Epidólia” de Murilo Rubião, in *Cerrados*, nº 8, ano 8, Universidade de Brasília, 1999, pp. 93-106.

BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968.

BOUVET, Rachel. *Etranges récits, étranges lectures*. Montreal: L'Univers du discours, 1998.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madri: Visor, 1999 [1996].

ROSSET, Clément. *Le philosophe et le sortilège*. Paris: Minuit, 1985.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *O pirotécnico Zacarias*. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1993 [1974].

³⁹ RUBIÃO, M. Entrevista a J.A. de Granville Ponce, in RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1993, p. 5.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imagination*. Paris: Félix Alcan, 1936.

_____. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.

_____. *Aminadad, Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1970].