

A ESTRUTURA DO GROTESCO NO CONTO PETÚNIA, DE MURILO RUBIÃO

Fabiola Maceres Silva

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

E-mail: famaceres@hotmail.com

Maria Célia de Moraes LEONEL

Doutora em Letras e Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

E-mail: mcleonel@fclar.unesp.br

Resumo

A literatura de Murilo Rubião, precursora do chamado “realismo mágico” no Brasil, abriga temáticas essenciais para a compreensão da modernidade brasileira do século XX. Há em sua obra uma riqueza de elementos sobrenaturais, que potencializam a gênese narrativa, tornando-a proffícua e plural. Desta forma, analisar o insólito em seus contos implica examinar temas referentes à própria condição humana, bem como a forma como tais problemáticas são articuladas na narrativa em termos de representação. Ressalta-se, neste artigo, a estrutura do realismo grotesco capaz de estabelecer a subversão do real empírico de forma a validar a alienação do homem de suas premissas racionais, tornando sua vida angustiante perante o caos. À luz de alguns dos traços fundamentais da poética muriliana, nosso propósito é analisar como se constitui a estética do grotesco (KAYSER, 2003; ROSENFELD, 2006, DELBAERE-GARANT, 1995) no conto “Petúnia”, publicado pela primeira vez na coletânea intitulada “O convidado”, em 1974.

Palavras-chave

Murilo Rubião, realismo mágico, grotesco.

O autor e sua prosa sobrenatural

Murilo Eugênio Rubião nasceu em 1916, em Carmo de Minas (MG). Filho de pai filólogo e escritor, com quem pôde ter contato com a leitura dos grandes clássicos desde muito cedo, Rubião dedicou-se às letras e humanidades já na juventude. No desenvolvimento de sua carreira profissional, foi um notável intelectual das artes e cultura, influente no jornalismo e na rádio mineira. Exemplo disso foi o exercício de inúmeros cargos de destaque político¹, nos quais ele participou significativamente nas decisões relativas à cultura brasileira. Também em 1945 foi representante da delegação mineira de escritores durante o I Congresso Brasileiro de Escritores em São Paulo (1945), que propunha maior liberdade artística para a classe e contribuiu para o fim da ditadura do Estado Novo. Além disso, Rubião participou da criação do “Suplemento Literário de Minas Gerais”, em 1966, sendo seu primeiro secretário, e foi também eleito Presidente do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais em 1975. Nesse espaço público, o autor pôde assumir, uma postura crítica acerca dos rumos que o Brasil tomava em direção à modernidade. Mas foi no espaço da sua produção literária que o escritor ganhou verdadeiro reconhecimento.

A singular e expressiva obra do contista Murilo Rubião (1916-1991), às vésperas da celebração de 20 anos da morte do autor, proporcionando uma viva multiplicidade de reflexões acerca dos temas e formas patentes nos contos, vem sendo estudada e difundida pela crítica como uma profícua e definitiva literatura. Rubião, aclamado como escritor prógono do realismo mágico no Brasil, e que de fato, compôs uma literatura cuja gênese se constitui pela elaboração do insólito em suas narrativas sem precedentes nacionais (excluindo-se aqui obras de autores como Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Afonso Arinos e Monteiro Lobato que apresentavam raros elementos fantasiosos mais próximos, no entanto, do gênero fantástico), surpreende por executar uma obra, embora concisa e fracionada em contos, com uma inegável qualidade e sentido de unidade em sua técnica de composição. (LINS,1987).

O resultado de tal elaboração, permitiu a conquista de uma “depuração estilística”² muito particular e pioneira. Deste modo, influenciado pela leitura de autores como Hoffman, Pirandello, Cervantes, Henry James, Poe e principalmente de Machado de Assis, além da leitura minuciosa da Bíblia, seu intento de buscar na tradição do sobrenatural da literatura universal inspiração para sua produção artística, logrou uma distinta elaboração na linguagem da prosa nacional, dando ao elemento *sobrenatural* os tons da cor local.

Rubião começou a publicar seus contos em revistas e jornais brasileiros a partir da década de 1940 e prosseguiu republicando-os de maneira esparsa, principalmente nos periódicos de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Em 1947 pu-

¹ Dentre eles a Chefia do Gabinete do Governador Juscelino Kubitschek (1950/ 1952) e do Departamento de Publicações da Imprensa Oficial do Estado (1969/ 1975/ 1985)

² SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

blicou sua primeira antologia no livro “*O ex mágico*”³ o qual, segundo Antonio Candido em carta ao autor, está “instalado de pleno direito no cerne das melhores experiências da ficção contemporânea”⁴. Desde então, Rubião publicou “*A estrela vermelha*” (1953), “*Os dragões e outros contos*” (1965), “*O pirotécnico Zacarias*” e “*O convidado*” (1974), “*A casa do girassol vermelho*” (1978), “*O pirotécnico Zacarias – A casa do girassol vermelho*” (1988 - edição dupla), estes três últimos volumes contendo contos reescritos, porém, sem inéditos. Assim, sua produção artística se desenvolveu até o final de sua vida, em 1991, sem, contudo, resultar numericamente proporcional ao seu tempo de elaboração. Seus contos hoje publicados em livros e coletâneas totalizam 33, além de outros poucos encontrados apenas em periódicos. A reescrita de suas narrativas – segundo consta, Murilo Rubião nunca conseguia reler seus contos sem reescrevê-los⁵ –foi, neste processo, um aspecto peculiar, dada sua busca incessante de aperfeiçoamento.

Adentrando o universo narrado do autor, no qual reina a subversão das leis empíricas através da inserção de elementos e seres sobrenaturais, ou ainda, que apresenta uma atmosfera estranhamente insólita, porém, familiar, observamos um rol de fenômenos absurdos remetendo ao devaneio onírico, à insanidade, ao sentido de horror e comicidade. Dentre as temáticas da metamorfose, da vida além da morte, do aparecimento de criaturas mágicas, das situações inexplicáveis em que as personagens estão inseridas, é possível observar como tais despropósitos compõem um rico quadro em que racional e irracional se enlaçam formando uma nova possibilidade de “real”, sem que, no entanto haja uma tensão extremada, denominada hesitação ou ambiguidade, como ocorre no gênero fantástico.

Neste sentido, passaremos a elucidar alguns aspectos formais pertinentes ao realismo grotesco, procedimento estético recorrente na obra do ficcionista, a fim de que possamos fundamentar a análise do conto.

Do realismo mágico ao realismo grotesco

Desde o princípio, o que mais espanta em Murilo é a perfeita naturalidade da convivência com o espantoso. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre. (AR-RIGUCCI, 1987, p. 141)

Há uma vasta discussão terminológica referente à estruturação formal dos contos murilianos, o que, em grande parte, reflete o debate da crítica em âmbito mundial acerca dos temas e formas das narrativas que apresentam o insólito. Uma parcela considerável da fortuna crítica do autor o classifica como

³ MUIRILO, Rubião. *O Ex-mágico (contos)*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

⁴ Antonio Candido em carta a Murilo Rubião datada em 1967, In: RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1982, p.102.

⁵ WERNECK, op., cit., p. 10.

escritor do fantástico (SCHWARTZ, 1981; ARRIGUCCI, 1987). Este gênero, tal como já indicamos anteriormente, estabelece, a partir da intromissão do sobrenatural, uma *ambiguidade* fundamental entre a explicação plausível da realidade comum e a aceitação completa do insólito. Como quer Todorov, o *fantástico* estaria entre o *estranho* e o *maravilhoso*. Tal definição do gênero, entretanto, não satisfaz a compreensão dos limites formais observados nas narrativas que começaram a surgir no início do séc. XX - como, por exemplo, a “Metamorfose” de Kafka e no Brasil, especificamente, as narrativas de Murilo Rubião -, em que o acontecimento estranho irrompe desde o início da narrativa passando a ser gradualmente naturalizado, havendo, portanto, um movimento contrário à *hesitação*, denominado *adaptação* por Todorov. Este fenômeno apenas apontado em *Introdução à literatura fantástica* ganhou novos estudos e as teorias contemporâneas assumiram outras terminologias para compreender o processo de “naturalização do irreal”. Destacam-se, nesta perspectiva, as teorias que versam sobre o realismo mágico, pois avaliamos que a elaboração estrutural das narrativas de Murilo Rubião reporta-se a este subgênero.

Segundo o crítico William Spindler, é necessário compreender o realismo mágico como uma categoria com definições temáticas, formais e estruturais específicas:

Realismo Mágico, propriamente definido, é um termo que descreve trabalhos artísticos e de ficção que compartilham certo tema, forma e estrutura identificáveis por suas características, que justificam considerá-los como uma categoria estética e literária, independente de outras como o Fantástico e o Surrealismo, com os quais sempre é confundido. (SPINDLER, 1993, p.75, tradução nossa)⁶

Spindler propõe uma importante e inovadora tipologia para o realismo mágico, subdividindo-o em três categorias: realismo metafísico, antropológico e ontológico. Não cabe aqui explorar o histórico e o desenvolvimento do realismo mágico dado que este artigo possui um foco mais específico. De todo modo, este percurso vem sendo analisado de maneira aprofundada em diversos trabalhos sobre o tema (CHIAMPI, 1980; SPINDLER, 1993; CAMARANI, 2008; ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005).

Ana Luiza Camarani apresentou uma análise inédita de contos do autor Murilo Rubião, fundamentada pelas categorias desenvolvidas por Spindler. Neste estudo a autora aponta os contos “A cidade” e “A fila” como realismo metafísico, nos quais a ambiência opressiva da realidade, por si mesma, causa certa estranheza, mesmo não havendo a irrupção do insólito.

⁶ “Magic Realism, properly defined, is a term that describe works of art and fiction sharing certain identifiable thematic, formal and structural characteristic, and that these characteristics justify it being considered an aesthetic and literary category in its on right, independent of others such as Fantastic and Surrealism, with which it is often confused.” (SPINDLER, 1993, p.75)

A situação absurda e insólita vivida pelo protagonista é definida em suas palavras (...) de que nada fazia sentido. Como se observa, não existe sobrenatural no texto; no entanto, a sensação de irrealidade, como se o protagonista estivesse dentro de um pesadelo, instaura-se na narrativa pela possibilidade de uma definição palpável dos fatos, pelo absurdo da situação. (CAMARANI, 2008, p.4)

Por outro lado, contos como “Teleco, o coelho”, “O edifício”, “Alfredo” e “Os dragões” se adéquam ao realismo ontológico, pois são exemplos de narrativas “em que o sobrenatural se manifesta plenamente” sem a “antinomia entre natural e sobrenatural” (CAMARANI, 2008, p.5).

Camarani observa ainda que a multiplicidade de realismos mágicos patentes na obra do autor mineiro não se esgota aí, adicionando também a tipologia proposta por Delbaere-Garant. Em sua análise das variações no realismo mágico na literatura contemporânea de língua inglesa, Garant observa outras três possibilidades de definições para o realismo mágico: realismo psíquico, mítico e grotesco (DELBAERE-GARANT, 1995). Destas contribuições, apenas o realismo grotesco será enfatizado neste trabalho, uma vez que este é proeminente no conto “Petúnia”, texto escolhido para análise.

Para Garant, o realismo grotesco define-se pela distorção amplificada da realidade, causando desordem e perturbação entre as esferas do animado/inanimado, humano/animal.

Realismo Grotesco é usado não apenas para discurso popular oral mas também para qualquer sorte de distorção hiperbólica que cria um sentido de estranhamento através da confusão de interpretação dos diferentes reinos, tais como animado/inanimado ou humano/animal. (DELBAERE-GARANT, 1995, p. 256, tradução nossa)⁷

Desde sua origem, nas ornamentações pictóricas encontradas nas ruínas italianas do palácio *Domus Aurea* em Roma, durante escavações no séc. XV, o grotesco vem sendo caracterizado pela confusão ontológica estabelecida entre homens e seres imaginados, unindo elementos contraditórios entre si, apresentando temas e formas que remetem ao absurdo, à fantasia, ao bizarro e demoníaco.

Wolfgang Kayser elaborou um importante panorama do grotesco (KAYSER, 2003), considerando-o como expressão das artes plásticas, teatro e literatura, desde sua origem até as vanguardas modernas, observando, apesar da amplitude de técnicas, procedimentos comuns nestas manifestações artísticas. Kayser indicou a existência de uma *estrutura* para a proposta estética do

⁷ “Grotesque realism be used not just for popular oral discourse but any sort of hyperbolic distortion that creates a sense of strangeness throught the confusion or the interpretation of different realms like animate/inanimate or human/animal.” (DELBAERE-GARANT, 1995, p. 256).

grotesco, baseada no processo de estranhamento causado pela impressão de algo extremamente familiar que, de súbito, torna-se surpreendentemente macabro e horrível. Em outras palavras, é o “alheamento do mundo”:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão que já se insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). (...) Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Pois foi o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são parte essenciais do grotesco (KAYSER, 2003, p. 159).

Na mesma perspectiva para definição de grotesco, Anatol Rosenfeld também ressalta o teor de alienação saliente no estilo:

Na arte grotesca, porém, há o entrechoque entre as duas esferas. O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúcido ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento, ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade.” (ROSENFELD, 2006, p. 61)

Há, neste sentido, a supressão das categorias fundamentais da realidade, sem as quais, não podemos diferenciar a identidade dos seres, nem as relações espaço-temporais, implícitas em nossa percepção. O grotesco é a desestabilização das nossas certezas primárias, transformadas em espanto e horror, em menor ou maior grau. Entre o cômico, satírico e a noção ameaçadora de medo frente ao terrível, o nexos de caos e irrealidade são determinados como no *sonho* e na *loucura*, fenômenos psíquicos da mente que fazem o mundo parecer (ou ser) ao avesso. Assim, o grotesco se constitui sob o signo do onírico, lança mão das antinomias ontológicas, mesclando as esferas do humano, animal e vegetal de modo a alienar o homem de suas premissas racionais - independentemente das suas variações e acepções ao longo da história da arte, desde sua origem na renascença italiana.

Os artistas da *maniera*, na transição da arte renascentista e barroca, tinham predileção pelo grotesco, pelos **sogni dei pittori**, levando ao extremo os motivos de ornamentos da antiguidade encontrados em grutas (a raiz do termo grotesco provém do italiano *grotta*) e caracterizados pela mistura dos mundos humano, animal e vegetal. Tesauro, um dos teóricos do maneirismo (e quase se diria do surrealismo), fala em tom elogioso dos “corpi naturali chimericamente accoppiati” e exige do artista e poeta que estabeleça ligações entre os fenômenos mais desconhecidos, como ocorre no sonho e na loucura: um caranguejo, por exemplo, agarrando uma borboleta ou um escorpião abraçando a lua. As afinidades entre o maneirismo, o surrealismo e muitas tendências da arte atual se manifestam particularmente quando se aplica as categorias do grotesco (ROSENFELD, 2006, p. 65, grifo nosso).

Análise do conto

O conto *Petúnia* surpreende por seu hermetismo e o modo vertiginoso com que o narrador heterodiegético introduz a história ao narratário. Elencando uma sucessão de ações e nomes indefinidos (os verbos *amou* e *sabia* com sujeito elíptico; o pronome *eles* sem remeter a nenhum nome anterior; o período iniciado com o advérbio *quando* sem efetivamente demarcar uma temporalidade), o conto apresenta uma descrição frenética de coisas e seres, sobre a qual não se pode ter a certeza imediata se é denotativa ou metafórica. O antagonismo estabelecido entre Éolo e sua mulher Cacilda (também chamada de Petúnia), o autoritarismo e as proibições ao marido e, sobretudo, o enterro das três filhas “na última primavera”, quase passam despercebidos em meio a profusão de entes (in)animados: flores dançarinas, aves, cavalos-marinhos, seres reportados à mitologia, que povoam a casa, o jardim e os jazigos.

Cacilda se assenhoreara do seu talento, das suas recordações. Proibira-lhe de visitar os jazigos das meninas, levar-lhes copos-de-leite, azáleas. Vedou-lhe o jardim, tomou-lhe o binóculo. É que apareceram os timóteos, umas flores alegres, eméritos dançarinos. Divertiam as miúdas Petúnias, brincando de roda, ensinando-lhes a dança, despindo-se das pétalas. (RUBIÃO, 2007, p. 47)

Ao final da primeira parte (o conto está dividido em nove partes), a incoerência discursiva se intensifica, dificultando ainda mais o entendimento do texto. Os discursos diretos das personagens, que poderiam orientar a compreensão do estranho universo apresentado até então - dado que, suprimindo o discurso do narrador, as vozes das personagens poderiam remeter a algum senso de verdade ou coerência racional - paradoxalmente, são catalisadores da confusão na gênese narrativa.

— Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro a vidraça)
Por que begônias? Felônia, felonia. Fenelão comeu a pedra. – Petúnia Jandira gostava de histórias:
— Papai, quando virão os proteus?
— Não come a gente, são dançarinos, filhinha.
— E os homens?
— Fenelão comeu a pedra. Era lírico o Fenelão.
(RUBIÃO, 2007, p. 48)

Tais discursos parecem desordenados, como num diálogo desencontrado, fragmentado, no qual fica patente a incomunicabilidade. Não se sabe se Cacilda é mesmo Petúnia, ou se o marido obsessivamente troca seu nome; tampouco depreende-se algo sobre a relação entre pai e filha, se as falas correspondem a uma conversa ou não; estas questões são sobrepujadas pela instigante e obscura expressão “Fenelão comeu a pedra. Era lírico o Fenelão”, beirando

ao onírico, ao inconsciente. É como se “o narrador fingisse ceder literalmente a palavra a sua personagem” (GENETTE, 1995 p. 170) sem, entretanto, fazê-lo, já que sua perspectiva é na verdade confundir o narratário assumindo o ponto de vista de Éolo. Como analisa Sandra Elis Aleixo a respeito do mesmo conto:

No conto, é possível identificar a cumplicidade entre o narrador heterodiegético e a personagem Éolo. Transfigura-se a onisciência narrativa e tem-se a impressão de que os sentimentos do narrador e da personagem fundem-se ou de que é Éolo quem fala pela boca do narrador. (ALEIXO 2002, p. 98)

Da segunda parte em diante, a história se desenvolve de maneira mais coerente, como se a narração ganhasse um pouco de objetividade e dinamismo. Compreendemos que Éolo é filho abastado de uma mãe controladora e possessiva; ela deseja uma nora que possa suceder-lhe, cuidando do seu filho, da herança e dos futuros netos. Ele, por seu lado, mostra-se um homem passivo e submisso, o qual, no entanto, refugiava-se na efabulação de seres imaginários, como os pássaros que invadiam a casa depois das visitas de jovens pretendentes. 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 grotesco realista:

Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se o id, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é uma das percepções primogênicas do grotesco que a vida nos impinge. (KAYSER, 2003, p. 158).

Ainda acerca dos pressupostos do realismo grotesco, é possível observar que o estranhamento se estabelece já no segundo parágrafo, no qual, em apenas uma frase, o narrador confronta o sentimento de prazer e regozijo do casal (algo familiar) rompendo-o abruptamente, com um dado fúnebre: as filhas jaziam mortas desde a primavera. No nível sintático e gráfico, é interessante constatar a presença de um único travessão enfatizando a ruptura e quebra de sentido do verbo *gostar*, opondo-o à morte: “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” (RUBIÃO, 2007, p. 47).

Pouco a pouco o estranhamento é ratificado pela atmosfera quimérica apresentada pelo narrador, culminando no questionamento de Éolo (transposto pelo discurso do narrador): “Por que Petúnia-mãe as julgava mortas se nada apodrecera?” (RUBIÃO, 2007, p. 48). A assombrosa constatação de que os corpos das meninas mortas permaneciam fisicamente inalterados, colocando em dúvida seus óbitos, promove um descompasso entre vida e morte, orgânico e inorgânico, real e irreal, característico do grotesco:

Os seres perdem o seu aspecto familiar; há uma completa subversão da ordem ontológica. (...) o mesmo fenômeno resulta quando o mundo orgânico se confunde com o anorgânico, quando o mecanismo adquire vida e a vida se enregela e se converte em mero agregado material. (ROSENFELD, 2006, p. 62)

Os nomes das filhas, além disso, conotam uma confusão ontológica, demarcando a fusão entre a identidade humana e as flores, que ultrapassa o nível nominal. Tais meninas-flores serão constantemente visitadas e desenterradas por Éolo, movidas para “o canteiro de açucenas”, onde dançam na companhia dos titeus e proteus assistidas pelo pai durante as madrugadas. Assim como as filhas, a mãe Petúnia (Cacilda), de acordo com o que irá se confirmar mais adiante, também será associada ao reino vegetal, pois terá seu ventre germinado por rosas negras e viscosas, e ao ser executada pelo marido, as rosas crescerão ininterruptamente, ganhando proporções gigantescas. A presença do reino vegetal como uma anomalia acentua, igualmente, as referências grotescas no conto. De acordo com Kayser:

(...) Também o reino vegetal torna sempre a fornecer motivos, e não só para a ornamentação grotesca. Já por si mesmo causa a impressão de grotesco, de modo que não há necessidade de nenhum exagero, o enredo impenetrável e emaranhado com a sua vitalidade sinistra. (KAYSER, 2003, p. 158)

Ao contrário do que Aleixo propõe, não é possível afirmar que a narrativa permanecerá, do início ao fim, organizada em duas ordens opostas, correspondentes ao real e ao sobrenatural, cada uma delas representadas por Cacilda e Éolo, respectivamente. Tal fato não se verifica porque Cacilda/Petúnia, a partir do momento em que visualiza o retrato de dona Mineides derretendo na parede, corrobora a existência do insólito na realidade diegética. Como consequência, as descrições que outrora pareciam dúbias, entre o sentido literal ou metafórico, ou pareciam fruto da imaginação de Éolo, passam a se confirmar como realismo grotesco, gradativamente naturalizado, pois já não haverá questionamento quando a ocorrência do insólito.

— Olha, olha o retrato!
Éolo demorou a entender porque fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquiagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides (RUBIÃO, 2007, p. 50).

Ressaltamos ainda, outro motivo do realismo grotesco que a obra explora: o retoque contínuo da maquiagem no retrato, como tema simbólico da produção de máscaras, criando falsas aparências, simulacros de rostos em seres autômatos e inanimados, dando-lhes “vida”.

O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder vida. São motivos duradouros em corpos enrijecidos, em bonecas,

autômatos, marionetes e os rostos coagulados em larvas e máscaras. Desde as máscaras incrustadas na arte ornamental, grotesca até o presente, o motivo continuou sendo objeto de apreço, passando por uma evolução característica. (KAYSER, 2003, p. 158)

Mesmo naturalizado, o insólito não deixará de instituir o sentido de horror subjacente na narrativa. Isto ocorre porque o estranhamento já não está aliado apenas ao sobrenatural em si, pois, ao olhar do narratário, as aves, os cavalos marinhos e as filhas Petúncias tornaram-se naturais e “aceitáveis” para aquela realidade diegética. No entanto, o que continua a causar estranhamento é o modo como o trágico e o horror assolam as personagens, e por consequência, o narratário também.

Éolo, certo dia ao chegar do trabalho, desespera-se ao encontrar suas três filhas degoladas, ao que tudo indica, pela própria mãe (ou pelo retrato da avó, segundo Cacilda). Sua reação é descrita da forma mais verossímil possível, isto é, condizente com a realidade empírica, de tal modo que a intensidade dramática se acentua, não havendo refúgio para a dor mesmo no espaço do sobrenatural.

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 Petúncias jaziam inertes, estranguladas. Cambaleante deu alguns passos. Depois retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. (...) 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. (RUBIÃO, 2007, p. 51)

Assolado por um horror descomunal, mais uma vez, o conto corrobora o domínio do grotesco. O que era familiar para Éolo torna-se estranho e sinistro. Suas certezas são suspensas e a vida ganha um sentido trágico e angustiante. Sobre este aspecto, Wolfgang Kayser aproxima o horror provocado pelo grotesco à inquietante permanência em um mundo completamente alheado, sinistro:

O horror nos assalta, e com tanta força, que precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente sentimos que não seria possível viver nesse mundo transformado. No caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém de angústia de viver. (KAYSER, 2003, p. 159)

O conto se encerra com a projeção infinita das ações de Éolo, permeadas pelo realismo grotesco: após matar a própria esposa, passa a lutar contra a disseminação das rosas negras que brotam por toda a casa, tentando aniquilar os vestígios de seu crime, ao mesmo tempo em que, retoca a maquiagem da mãe e desenterra as filhas. A narração, na nona parte, adquire verbos conjugados no presente, apresentando a idéia de continuidade e perenidade das ações,

mesmo após o último ponto. Seria como se a narração fosse continuar, e as palavras-ações possuíssem ecos, estendendo o trabalho malogrado à eternidade. O trabalho de Éolo é, na verdade, uma intertextualidade com o mito de Sísifo. Este herói grego foi condenado, eternamente, a levar uma pedra ao topo de uma montanha que, ao final do percurso, cairá novamente retornando ao ponto zero. É curioso observar que, na mitologia grega, existem pelo menos três personagens míticos denominados Éolo. Além de deus dos ventos, Éolo é também o rei mítico da Magnésia, na Tessália, e justamente, o pai de Sísifo.

Não dorme. Sabe que os 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, 2007, p. 54)

Conclusão

Enfim, devemos destacar como a estrutura do realismo grotesco no conto “Petúnia” potencializa os aspectos irracionais da gênese narrativa, tornado-a profícua e plural, mesmo com o hermetismo radical no início do texto. Com a análise, foi possível estabelecer, pelo menos parcialmente, de que modo a riqueza de elementos – que remetem à tradição literária e artística do grotesco – estabelece a efetivação do “estranhamento” diante daquilo que era familiar e conhecido, passando a conotar toda sorte de sensações ameaçadoras: espanto, arrepio, medo, horror. Embora o insólito seja naturalizado neste conto, pois em determinada altura a presença das aves, cavalos-marinhos ou meninas-flores torna-se “aceitável”, o grotesco permite que o real subvertido surpreenda o narratário através da tragicidade que permeia o conto. Assim, a morte-vida das pequenas Petúnias, a “máscara” do retrato de Mineides a derreter-se, a confusão ontológica através da interpenetração animal, vegetal e humana, bem como a possível loucura de Éolo (potencial criador do universo narrado) são elementos que validam a alienação do homem de suas premissas racionais, tornando sua vida angustiante perante o caos. E o que é pior, no caso de Éolo, assustadoramente infinita.

Tais apontamentos, longe de serem definitivos, evidenciam a pluralidade de temas grotescos patentes na obra do autor Murilo Rubião.

SILVA, F. M.; LEONEL, M. C. DE M. THE GROTESQUE STRUCTURE IN “PETÚNIA”, MURILO RUBIÃO’S TALE

Abstract

Murilo Rubião literature, precursor of the “magic realism” in Brazil, brings essential themes to comprehend the Brazilian modernity of the twentieth century. There is, in his work, an abundance of supernatural elements, which enhance the genesis narrative, making it fruitful and plural. Thus, analyzing the

extraordinary in his short stories implies examining themes related to human condition as well as the way this problematic is articulated in the narrative in terms of representation. It is emphasized, in this article, the structure of grotesque realism that can establish the subversion of the empirical reality in order to validate the alienation of man from their rational assumptions, making his life agonizing in the presence of chaos. Guided by some basic features of Rubião's poetic, our purpose is to analyze how the aesthetics of the grotesque is constituted (KAYSER, 2003; ROSENFELD, 2006, DELBAERE-GARANT, 1995) in the short story "Petunia", first published in the anthology entitled "O convidado" in 1974.

Key-words

Murilo Rubião, magic realism, grotesc.

Referências

ALEIXO, Sandra Elis. *O discurso fantástico de Murilo Rubião*. 2002 Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade Estadual de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus Araraquara, S2002.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Minas, Assombros e Anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”. In: ____ *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

____. “*O Mágico Desencantado ou as Metamorfoses de Murilo*”. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

____. “*O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*”. [s.d.] disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br>> Acesso em: Setembro de 2009.

____. “*O Seqüestro da Surpresa*”. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 de Abril de 1998.

CAMARANI, Ana Luiza. “*Murilo Rubião e o realismo mágico*”. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo : ABRALIC, 2008.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nely Novaes. “*A Civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano*”. Belo Horizonte, Suplemento Literário, v. 22, n. 1061, p. 1-4, fev. 1987.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. “*Psychic Realism, Mythic Realims, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English*”. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Org.). *Magical Realism: theory, history, community*. Durham & London, p. 249-263, 1995.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Fernando Cabral Martins (Trad.). Lisboa: Vega Universidade, 1995.

GREGOLIN, Maria do Rosário de Fátima Valencise. *Mistério e Esterilidade*. 1983 Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 1983

KAISER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LINS, Álvaro. “Os contos de Murilo Rubião”. Belo Horizonte, Suplemento Literário, v. 22, n. 1060, p. 9, fev. 1987.

PAES, José Paulo. “Um Seqüestro do Divino”. In: ____ *A Aventura Literária: Ensaio Sobre Ficção e Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998.

ROSENFELD, Anatol, “A visão grotesca”. In: ____ *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

____. *O Homem do Boné Cinzento e Outros Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

____. *Murilo Rubião: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SPINDLER, William. “Magic realism: a typology”. Forum for Modern language studies, 1993, v.39, p. 75-85.

ZAGURY, Eliane. “O Contista do absurdo”. Belo Horizonte, Suplemento Literário, v. 22, n. 1061, p. 11, fev. 1987.

