

Os lados do círculo em “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião The sides of the circle in “Os três nomes de Godofredo” by Murilo Rubião

Raul da Rocha Colaço*

investigação da figura geométrica do círculo no conto “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião. Para isso, dialogamos com diversas áreas do saber (Matemática, Artes Plásticas, Física, Psicologia, entre outras) e dividimos o trabalho nos seguintes tópicos: 1) Andando em círculos: o ciclo labiríntico do espaço, da ação e do tempo (abrange tanto as ações repetitivas dos personagens e os seus deslocamentos circulares, quanto o tempo que se aproxima do mítico, no qual passado, presente e futuro constituem um só tempo); 2) Circunferência retabular (resgate da ideia de “tudo ao mesmo tempo e agora”, todos os eventos expostos num mesmo plano); 3) Círculo escrito, circunscrito (análise das menções às figuras circulares e a tudo o que remete a elas); 4) Circuito em série: a relação texto e epígrafe (abrange a influência recíproca entre as epígrafes e a narrativa abordada, num jogo circular infinito). Assim, nos foram úteis, principalmente, os estudos de Robert Cumming (1996), de Gotthold Ephraim Lessing (1998), de Carl Gustav Jung (2008) e de Jorge Schwartz (1981). No que concerne aos resultados, assinalamos que o círculo funciona como elemento norteador do conto ora analisado, na medida em que Rubião se aproveita do círculo para deformá-lo, abrindo, assim, fendas para a inserção do leitor no seu texto.

PALAVRAS-CHAVE: Geometria. Círculo. Circunferência. Murilo Rubião.

geometric figure of the circle in Murilo Rubião’s short story “Os três nomes de Godofredo”. To this end, we dialogue with different areas of knowledge (Mathematics, Plastic Arts, Physics, Psychology and others) and divide the work into four topics: 1) Walking in circles: the labyrinth cycle of space, action and time including both the characters’ repetitions and circular displacements and the time that approaches the mythical space where past, present and future are just as one; 2) The table circumference (the rescue of the idea of “all at once and now,” all the events on the same plan); 3) The written, circumscribed circle (na analysis of mentions to the circular figures and everything that refers to them); 4) Serial circuits: the text-epigraph relationship including the reciprocal influence between epigraphs and the narrative in an infinite circular game). Studies by Robert Cumming (1996), Gotthold Ephraim Lessing (1998), Carl Gustav Jung (2008) and Jorge Schwartz (1981) were useful to the present analysis. The findings point out that the circle works as a guiding element of the short story, inasmuch as Rubião takes advantage of the circle to deform it, opening up cracks for the introduction of the reader to his text.

EYWORDS: Geometry. Circle circumference. Murilo Rubião.

* Mestrando do curso de Teoria da Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde realiza a pesquisa, sob orientação da Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade, “As ruínas circulares de Amílcar Bettega Barbosa e de Murilo Rubião”, na qual se dedica a investigar a figura geométrica do círculo em ambos autores. E-mail: rauldarochacolaco@gmail.com.

Traçou um círculo à superfície das águas, onde a luz confina com as trevas. As colunas do céu estremecem e assustam-se com a sua ameaça.

(Jó, XXVI, 10-11)

1 Introdução

Wadji Mouawad, no prefácio de sua obra *Incêndios* (2013), intitulado “Um consolo impiedoso”, afirma retomar a questão da origem, que tanto o persegue. Essa preocupação também costuma importunar, com regularidade afiada, os envolvidos neste trabalho. E, após a leitura desse texto incendiário, o desconforto aumentou: deixou de chamuscar restritamente o ponto de partida da história dos que escrevem estas linhas para engolir, com fúria, o princípio da existência literária do seu autor predileto: o mágico de Carmo de Minas, o pirotécnico Murilo Rubião.

Apesar de figurar-se, no âmbito da literatura brasileira, como “antena da raça”¹, no que diz respeito à literatura fantástica e, mais além, à ficcionalização do absurdo do cotidiano, o mágico Rubião nasceu, profissionalmente, nos berços jurídicos. Ao duplicar-se entre estes dois palcos, o burocrático e o literário, o escritor mineiro extraiu da cartola o seu trunfo: a “busca desesperada pela clareza”, como afirmara numa entrevista².

Com relação a esse número artístico, damos destaque ao seu principal método: a reescrita. Para seduzir a plateia leitora, Murilo Rubião reescrevia seus textos à exaustão, retirando qualquer possível excesso — tão comum em âmbitos jurídicos —, para que sua linguagem funcionasse como um soco no estômago do leitor (situação inversa a de Harry Houdini, que recebia os socos dos espectadores para provar sua resistência) e levasse a pessoa golpeada a nocaute.³

¹ Denominação atribuída por Ezra Pound, na obra *ABC da literatura* (2013), aos escritores, pois eles atuam como um alarme preditivo que aponta direções proveitosas para o seu povo, bem como um radar sensível às mazelas que poderão levar a comunidade à falência.

² Jorge Schwartz, no posfácio de *O pirotécnico Zacarias e outros contos* (2006), afirma que o trecho entre aspas está presente na entrevista que Murilo Rubião concedeu a J. A. Granville Ponce em *O pirotécnico Zacarias* (1974). Contudo, ao fazermos a checagem desta informação, não encontramos o fragmento mencionado. Mesmo assim, preferimos manter a expressão, pois resume, em poucas palavras, um traço de suma importância para o entendimento da obra rubiana.

³ Segundo afirma Julio Cortázar: “Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre o texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Então, diante da investigação minuciosa da obra de Murilo Rubião, encontramos, para além dos estudos do fantástico em suas narrativas, um ponto de partida ainda pouco explorado: a utilização recorrente do círculo. Em outros termos, constatamos que esse autor se aproveita desse recurso geométrico para constituir os seus contos: seja por meio de uma sintaxe circular (sequência considerável de frases que envolvem um mesmo tema, com o intuito de contornar todo o assunto abordado); seja através de um enredo que sempre retorna ao início da fábula; seja pela apropriação de um tempo mítico e/ou circular ficcionalizado; seja pelos personagens que, muitas vezes, aparentam andar em círculos; seja no uso de nomenclaturas que remetam à essa figura *etc.*

Após essa descoberta, passamos ao levantamento da fortuna crítica do autor, com a intenção de se confirmar a relevância deste inquérito. Salvo pelo trabalho de Schwartz (1981), que se espraia pelo tema do *uroboro* e, assim, toca levemente na figura do círculo, não mapeamos nenhum trabalho que se inclinasse nessa linha. Em outras palavras, os materiais que abarcam a geometria circular e, por extensão, a geometria circunferencial de Murilo Rubião praticamente inexistem. Sendo assim, este trabalho visa a minimizar essa carência encontrada no âmbito da Crítica Literária de Língua Portuguesa e, para isso, abordaremos, detalhadamente, o conto intitulado “Os três nomes de Godofredo”, de *O ex-mágico* (1947), livro de estreia do autor mineiro.

Além disso, é válido anunciarmos, de modo prévio, os flancos de abordagem adotados nesta pesquisa, na seguinte ordem: o labirinto circular do espaço, da ação e do tempo; o conto e a estrutura semelhante a um retábulo em formato circular; o emprego de termos que se relacionam com o círculo e/ou a circunferência; e a relação circular da epígrafe com o texto e do texto com a epígrafe.

2 Andando em círculos: o ciclo labiríntico do espaço, da ação e do tempo

Para uma discussão mais cristalina e mais detida, preferimos desmembrar este tópico em duas partes. A primeira delas se espraia sobre o espaço e a ação, enquanto a segunda se volta para o tempo. Entretanto, não desconsideramos, em nenhum momento, que todas essas instâncias se contaminam e se influenciam reciprocamente.

2.1 Lado Um: espaço e ação

Para dar início à jornada que se estenderá pela circunferência mestra do conto “Os três nomes de Godofredo”, fazemos um breve resumo dessa obra com o intuito de contextualizar o que será debatido neste tópico. Desse modo, dividimos a diegese em três partes. A primeira delas abarca o instante inicial da narrativa, em que Godofredo (que a esta altura é chamado por João de Deus) está num restaurante e uma mulher desconhecida se senta na mesma mesa em que ele se encontra; o homem decide trocar de mesa, para continuar jantando solitário, mas ela o acompanha; depois, essa mulher, que se chama Geralda, afirma ser a sua segunda esposa e lhe revela que ele assassinou a primeira; ao final da refeição, os dois vão para a mesma casa e dormem juntos por vários dias, até caírem na rotina e retornarem a tomar refeição no restaurante (sempre em silêncio); por fim, regressam, num dia qualquer, à residência em que vivem e João de Deus acaba enforcando-a.

O segundo bloco se ramifica em duas seções. A primeira se apresenta através primeiro ato executado por João de Deus após a morte de Geralda: retornar ao restaurante. Ao chegar nesse ambiente, o protagonista encontra uma mulher muito parecida com sua ex-esposa e se dirige a ela. Em pouco tempo de conversa, a mulher afirma ser a primeira esposa de João de Deus (que, para ela, chama-se Robério) e lhe relembra que ele acabou de matar a segunda num acesso de ciúmes. Surpreso com a notícia, Robério chama, instintivamente, a mulher pelo seu nome, Joana, e passar a gritar no recinto; em seguida, Joana lhe diz que o restaurante está vazio e que o pai dela o comprou para ele. Assustado com as revelações, sai correndo em direção a sua casa.

Agora, chegamos à segunda seção, que tem seu princípio no momento em que Godofredo chega em casa (e depara com uma mulher no corredor semelhante às outras duas esposas) e se encerra no instante em que o homem abraça a jovem, com tristeza, e a estrangula. Após esse assassinato, atracamos no último seguimento: ao sair do corredor e adentrar na sala de jantar, Godofredo encontra outra mulher. Desanimado, acha que essa mulher é a sua quarta esposa. Entretanto, a moça, chamando-o por João de Deus, explica-lhe que os dois ainda são noivos e que o casamento será na próxima semana. Em seguida, senta-se à mesa com ela e passa a pensar em sua vida, sentindo que seus crimes se repetirão incessantemente.

Após esse breve panorama, partimos para um detalhamento geométrico do conto. Ao dividirmos a narrativa em três blocos, traçamos um perfil circular em cada parte e, mais além, na narrativa como um todo. Assim, temos: 1) o *círculo principal*, que engloba toda a diegese (isto é, funciona como estrutura básica do conto), caracterizado nos seguintes passos: encontrar

uma mulher – ir para casa – (re)encontrar uma mulher – cometer um assassinato; 2) o *círculo secundário*, que dá conta do primeiro bloco, ou seja: o protagonista encontra a segunda esposa no restaurante; depois vai para casa; reencontra Geralda e a mata; e, por fim, retorna ao ponto de partida do círculo, ao restaurante; 3) o *círculo terciário*, formado por duas semicircunferências que, juntas, formam um círculo completo: a) *primeira semicircunferência*: Godofredo encontra a primeira esposa no restaurante; volta para casa; b) *segunda semicircunferência*: encontra no corredor a terceira mulher e a mata; e o 4) *círculo quaternário*, também composto por duas semicircunferências: c) *terceira semicircunferência*: Godofredo encontra a sua noiva na sala; d) *quarta semicircunferência*: formada através de uma linha tracejada pelo leitor, que supõe que a história irá se repetir, completando o ciclo com a morte da noiva quando se tornar esposa.

Para que esse mapeamento circular fique ainda mais claro, recorreremos à figura:

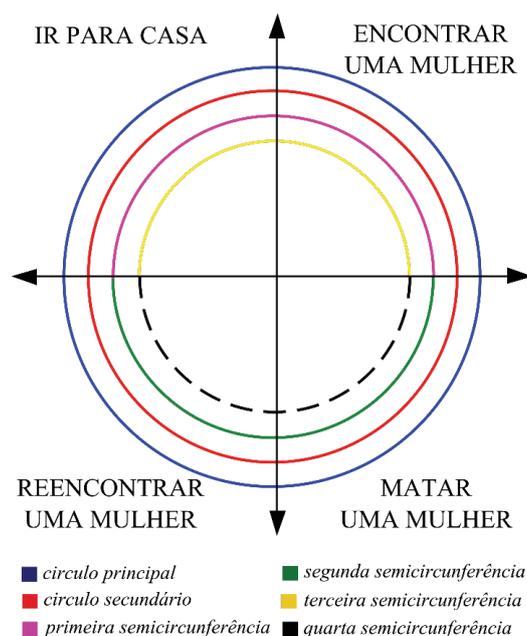


Figura 1: Mapa circular de “Os três nomes de Godofredo”.

Fonte: nossa elaboração.

Além dessa circularidade das ações, podemos apontar os deslocamentos circulares do protagonista, que se transfere do restaurante para a casa e da casa para o restaurante todo o tempo. Em certo sentido, essa circulação limitada entre os dois espaços e a repetição, praticamente mecânica, de ações nos remete à obra *A invenção de Morel* (1968), de Adolfo Bioy Casares, na qual vários personagens têm suas imagens gravadas numa máquina e, através dessa gravação, estão a repetir seus atos e deslocamentos *ad infinitum*. Ademais, segundo

Carlos Nejar, “o cosmos muriliano é arbitrário, move-se dentro de suas evidências irrefutáveis, circularmente, como em Dante” (NEJAR, 2011, p. 750). Em outros termos, de modo semelhante aos círculos infernais da *Divina Comédia* (2005), de Dante Alighieri, na medida em que trocamos de circunferência no conto de Rubião, os círculos parecem afunilarem-se, isto é, as ações ocorrem mais rapidamente.⁴

2.2 Um Lado: tempo

Além dos espaços circulares e das ações que se repetem num ciclo perpétuo, podemos apontar o tempo como outro fator relevante para referendar a estrutura circunferencial da narrativa. Em “Os três nomes de Godofredo”, os tempos⁵ se alternam num rito circular, no qual o narrador autodiegético está “condenado a tentar decifrar o enigma de sua própria condição” (SCHWARTZ, 1981, p. 15). Para que esse mecanismo se torne mais nítido, vamos ao trecho inicial da história:

Ora, aconteceu que vislumbrei uma ruga na sua testa. De uma data que não poderia precisar, todos os dias, no almoço e ao jantar, ela sentava-se à minha frente, na mesa, onde por quinze anos fui o único e invariável ocupante. Quando, uma tarde, por acaso, me certifiquei de sua presença, considerei o fato perfeitamente natural. A mesa não me pertencia por nenhum direito e, ademais, minha vizinha nada fazia que me importunasse. Nunca me dirigia a palavra e o seu comportamento durante as refeições era alheio a qualquer ruído ou atitude que despertasse atenção. (RUBIÃO, 1947, p. 143)

Na passagem acima, temos o momento em que Godofredo começa a narrar sua maldição. É a partir da “ruga” que enxerga no rosto da companheira de refeições que sua trágica história entra em andamento, ou seja, passa a ser contada. Desse modo, já é possível indicar que o momento da narrativa se dá anteriormente a todos os eventos narrados pelo protagonista, isto é, ao contar sua história, Godofredo já vivenciou tudo aquilo que conta. Nessa senda, todos os atos narrados estão marcados pelos verbos no passado porque já ocorreram (“aconteceu”,

⁴ Em um primeiro momento, cogitamos adotar o conceito matemático de conjunto para a demonstração da estrutura circular deste conto. Entretanto, ao empregarmos esse conceito, partiríamos, obrigatoriamente, do círculo menor para o maior, ou seja, em vez de haver um afunilamento dos círculos (conforme encontramos nesta narrativa curta), teríamos um alargamento das circunferências. Por esse motivo, preferimos o modelo de círculos concêntricos de Dante Alighieri (2005), mais adequado ao texto literário analisado.

⁵ Quando nos referimos aos tempos da narrativa, estamos abordando, apenas, a variação temporal dos eventos que são narrados. No que diz respeito ao tempo das epígrafes (presentes tanto no grupo narrativo “IV – Condenados”, de *O ex-mágico*, como também em versões posteriores do conto analisado), realizaremos uma discussão detalhada em tópico posterior.

“vislumbrei”, “sentava-se” “fui”, “certifiquei”, “considerarei” *etc.*). Após perceber essa imperfeição na moça, Godofredo se incomoda com a presença dela e, por isso, a interroga:

- Você é minha convidada, não?
- Claro! E não o precisava ser para estar aqui.
- Como? indaguei estupefato.
- Ora, desde quando se tornou obrigatório ao marido convidar a esposa para jantar e almoçar?
- Mas você é minha mulher?
- Sim, sua segunda esposa. E preciso dizer-lhe que a primeira era louca e você a matou, num acesso de ciúmes?
- Não, não é necessário. (Ficara bastante abalado em saber que era casado e não queria que me criassem o remorso de um assassinato, do qual nenhuma lembrança tinha) (RUBIÃO, 1947, p. 145).

Nesse fragmento, há uma mudança temporal: para relatar ou resumir as ações ocorridas, o narrador emprega quase todos os verbos no passado; quando dialoga com as mulheres, elege o tempo presente, principalmente nos verbos de estado (como no caso de “é”), recurso que produz um efeito dinâmico à conversa. É importante salientar, ainda, a onisciência de Geralda (que se repetirá em outras duas mulheres): enquanto Godofredo está perdido e nada sabe sobre si mesmo, sua segunda esposa detém o conhecimento sobre o passado dele (assassinato da primeira esposa), sobre o presente (pois assegura que ambos estão casados) e, provavelmente, sobre o futuro, que a levará para o mesmo fim que a primeira esposa.

Esse poder profético é ainda mais claro no surgimento da primeira esposa na narrativa.⁶ Logo depois de matar a segunda esposa, Godofredo se dirige ao restaurante. Ao chegar no recinto, encontra sua primeira esposa. Em outras palavras, o evento insólito do conto ocorre nesse instante: em vez de primeiro aparecer a morte da primeira esposa para, em seguida, acontecer o assassinato da segunda, Rubião transgride a concepção cronológica do tempo, isto é, na ordem que se apresenta na narrativa, a primeira surge após a segunda, mesmo já estando morta.

Sendo assim, o aparecimento da primeira esposa na diegese instaura um tempo mítico e circular, que se converte em um tempo infinito, além de tornar Joana diferente das outras, pois lhe dá poderes especiais (visto que ela é a única que é representada numa ordem temporal transgressora) e, por esse motivo, torna-se portadora do anúncio da maldição, ao proclamar que “não lhe virá o esquecimento”. Ademais, no diálogo com Joana, existem verbos que são

⁶ Os trechos relacionados ao surgimento da primeira esposa estão transcritos no tópico seguinte. Para um entendimento mais detalhado, vale a consulta.

empregados nos três tempos, o que indica a fusão temporal gerada pela presença anacrônica dessa figura na diegese.

Seguindo nesse fluxo, associamos o recurso de combinação de vários tempos num tempo sem fim, empregado por Rubião, com a indagação do narrador de Vicente Barbieri em “Dos veces el mismo rostro”, quando questiona se “[...]¿es verdad aquello de que presente y futuro son simultáneos? ¿Algún encuentro en el vasto tiempo, que más tarde se repite ante nuestros ojos asombrados de no poder *recordar*?” (BARBIERI, 1960, p. 45). Dito de outro modo, a questão apresentada no conto argentino se materializa em “Os três nomes de Godofredo” com a sutil diferença de que ao presente e ao futuro também se acrescenta o passado; no mais, Godofredo (que, para a primeira esposa se chama Robério), vive o tempo todo a assombrar-se por não poder recordar suas relações amorosas e boa parte dos crimes cometidos em seu passado sombrio.

Então, ao fugir da primeira esposa depois de ouvir suas predições, Robério retorna a sua casa, conforme veremos a seguir:

E não perdi tempo em indagações inúteis por que fora parar no portão de casa. Fechei-o com o cadeado e tranquei, por dentro, a porta da entrada. Por um segundo, pensei no cadáver de Geralda e tive vontade de recuar. Demasiado tarde. Diante de mim estava uma mulher parecidíssima com as minhas esposas. Tinha os cabelos alourados, como Joana e se diferenciava das duas por ter as sobrancelhas muito arqueadas e uma ametista no dedo anular. (RUBIÃO, 1947, p. 153)

Como Joana prognosticou, Godofredo não se esqueceu das mortes anteriores ao chegar em casa. Mesmo cismado, resolveu entrar e, de repente, surge outra mulher em sua frente. Sem muita reflexão, ele a estrangula, assim como fez com as outras. Em adição a isso, podemos destacar o retorno dos tempos verbais ao passado, ou seja, após a turbulência do evento insólito e da confusão de tempos, o curso narrativo aparenta retornar à normalidade, mas com uma leve mudança: mesmo não estando plenamente consciente dos motivos que o levam a cometer assassinatos, Godofredo agora sabe que esta é a sua sina e não poderá fugir dela, por mais que tente.

Em seguida, ele depara com a quarta mulher:

Vencido, sem coragem de intentar qualquer resistência, aproximei-me: — Naturalmente você é a minha quarta esposa.
— Não, João de Deus. Ainda somos noivos. O casamento será na próxima semana — respondeu, convidando-me para sentar.
Aquiesci ao convite, certo de que não teria mais forças para enfrentar meus inimigos. (Que inimigos seriam eles?) (RUBIÃO, 1947, p. 153-154).

Nesse último encontro, Godofredo (que volta a ser nomeado por João de Deus, vocativo que aponta para o reinício do ciclo) já está sem forças, pois tem certeza que seu destino está arruinado. Apesar dessa mulher lhe explicar que os dois ainda não se casaram, de nada adianta, porque João de Deus acredita que irá matá-la futuramente. Em acréscimo, percebemos o uso dos verbos no passado, indicando o fracasso das tentativas de escapar de suas desgraças (nesse caminho, são atos apodrecidos e infrutíferos), e do futuro trazido pela voz da noiva, que atrai a previsão de um devir funesto e estéril para Godofredo.

Em resumo, temos: o tempo dos eventos narrados (que é anterior ao tempo em que se realiza a narração), que desemboca no uso de verbos no passado quando se faz um relato ou resumo dos fatos; os verbos no presente no momento do diálogo com a segunda esposa; os verbos que oscilam entre presente, passado e futuro na conversa com a primeira esposa; o retorno ao passado ao se falar da terceira mulher; e a variação entre passado e futuro na conversação com a noiva. Logo, essa mobilidade dos tempos se constitui num constante ir e vir, através de um caminhar em círculos, até formar uma esfera de gelo unívoca, onde passado e futuro se fundem em um presente mecânico⁷, que está sempre a se repetir e a rodar, e no qual Godofredo está fadado a matar a mesma mulher eternamente.⁸

3 Circunferência retabular

Ao examinarmos, com cuidado, o conto do nosso *corpus*, notamos que a narrativa se assemelha à estrutura de alguns retábulos medievais. Mais precisamente, o elo que une essas duas instâncias artísticas consiste na retratação de distintos momentos num único plano, o que causa a impressão, mesmo que momentânea, no espectador/leitor de que todas as ações ocorrem simultaneamente. No entanto, entre as duas artes existe uma sutil diferença: enquanto o pintor tem a possibilidade de apresentar, de fato, diversos eventos numa única tela de modo a fazer com que o observador tenha a visualização de todo o quadro numa única vista, o escritor

⁷ Essa noção de tempo se assemelha à de Marco Aurélio, quando argumenta que “quem viu o presente viu todas as coisas: as que aconteceram no passado insondável, as que acontecerão no futuro” (*apud* BORGES, 1999, p. 437).

⁸ Embora sejam quatro mulheres diferentes, todas possuem aparência semelhante e vivenciam o mesmo fim trágico, o que nos leva a interpretá-las como a mesma mulher. Essa compreensão é reforçada pelos vocativos relativos a Godofredo, que se dividem em três (João de Deus, Robério e Godofredo), mesma quantidade de nomes relacionados às mulheres.

necessita esboçar a noção de simultaneidade de forma sucessiva⁹, isto é, o leitor só percebe a coexistência dos fatos narrados à medida em que segue a sequência das frases.¹⁰

Em acréscimo, apesar de boa parte desses retábulos não apresentarem em sua montagem um formato circular, o movimento do olho de quem as vê, certamente, fará um percurso que circundará as imagens. Em outras palavras, quando estamos contemplando uma obra de arte retabular (para fixarmos um exemplo, trouxemos abaixo *O retábulo de Isenheim*¹¹, de Matthias Grünewald) as retinas flutuam de um painel para o outro através de um rito circular, almejando uma compreensão da obra como um todo unívoco, ou seja, é necessário que contrastemos os painéis (e, por extensão, os tempos correspondentes a cada painel) para que, em seguida, alcancemos uma compreensão de unidade.

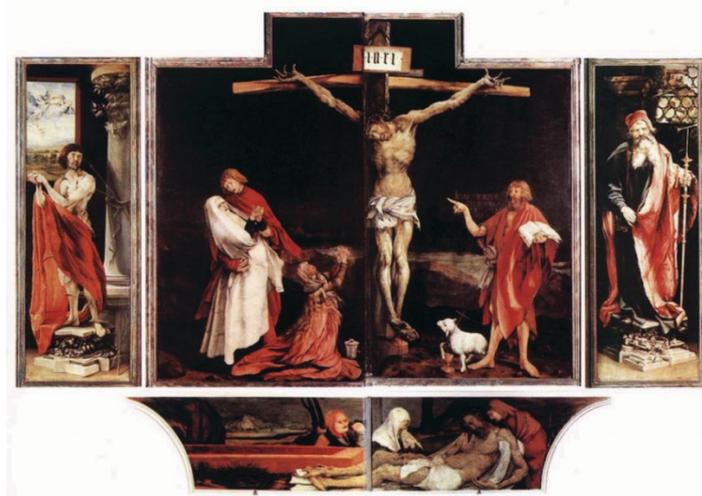


Figura 2: *O retábulo de Isenheim*, de Matthias Grünewald.
Fonte: www.quasesertao.com/2012/03/o-altar-de-grunewald-exaltacao.html.

⁹ Lessing, em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura* (1998), discute acerca das semelhanças e das discrepâncias entre o pintor e o poeta. No capítulo XIV, ao comparar o historiógrafo com o poeta, o autor explica que “existem fatos pintáveis e não pintáveis e tanto o historiógrafo pode narrar os mais pintáveis igualmente não pictoricamente, como o poeta é capaz de expor os menos pintáveis de modo pictórico” (LESSING, 1998, p. 185). Dessa maneira, concluímos que apesar da simultaneidade não se configurar como um recurso favorável à escritura poética, o autor habilidoso poderá se apropriar desse conceito e aproximá-lo da técnica de pintura à sua maneira, como ocorre com Rubião.

¹⁰ Essa “dificuldade” para narrar imagens presenciadas de forma simultânea também está presente no conto “El Aleph”, de Jorge Luis Borges: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (BORGES, 2000, p. 133).

¹¹ “No centro do *Retábulo de Isenheim* há um ‘relicário’ de madeira entalhada mostrando Santo Antônio. Ele é rodeado por uma série de portas com dobradiças, que podem ser dispostas para mostrar a Anunciação, a Natividade e a Ressurreição. Estas cenas são muito diferentes, no colorido e na atmosfera, da Crucifixão, que é a imagem pintada nas portas externas” (CUMMING, 1996, p. 35). A partir dessa breve explicação, temos ideia da variedade das cenas presentes numa mesma obra.

Nessa senda, mais além da semelhança entre o conto e os retábulos, encontramos, também, um certo parentesco entre a narrativa abordada e a via sacra¹². De forma mais precisa, descobrimos a relação próxima entre as estações da via crúcis e a numeração do conto dentro do livro que a compõe, assim como o avizinhamo do nome das estações com o que se passa nas narrativas. Essa “sincronicidade”, conceito de Jung descrito por seus discípulos em *O homem e seus símbolos* (2008), não é algo que deve ser desprezado, isto é, a “coincidência significativa” descoberta nesta análise não ocorre de forma gratuita, por mais que não haja uma relação de causa e efeito entre os fatos. Ainda segundo Jung, existem certos eventos que sentem necessidade de se agrupar a outros; desse modo, interpretamos a aproximação dos contos com a via sacra como um desses casos.

Portanto, reparamos que o conto “Os três nomes de Godofredo” se trata do número doze dos quinze contos presentes no livro *O ex-mágico*. Esse número está associado a 12ª Estação, na qual temos a figura de Jesus morto na cruz. Esse sinal fúnebre é interessante porque se torna símbolo de todas as mortes ocorridas na diegese e, mais além, funciona como pré-figuração da ressurreição das mulheres que acontecerá de forma repetitiva. Ademais, o livro em si comporta quinze contos, número que corresponde à 15ª Estação, cuja representação dá conta da ressurreição de Cristo¹³. Dito de outro modo, o número doze aponta para a morte de Cristo, bem como para a das mulheres na narrativa de Rubião, e carrega a promessa de ressurreição desses mortos; enquanto o número quinze cumpre a promessa de ressurreição de Cristo e sinaliza a ressurreição das mulheres (que também são a mesma mulher), que sempre voltarão para atormentar Godofredo, gerando, assim, um ciclo perpétuo.

Para que isso fique mais claro, trazemos o trecho no qual a primeira esposa “volta à vida” e aparece para Godofredo:

Acabava de dar com a fisionomia de uma mulher que, não fossem os cabelos louros, juraria ser minha esposa. A sua semelhança com Geralda me assombrava. Os mesmos lábios, nariz, olhos e a mesma maneira de comer. Refeito do choque que me causara a sua presença, quis saber quem era.
— É você, não é Geralda? (Perguntei mais para iniciar uma conversa do que para receber uma resposta afirmativa. Geralda tinha os cabelos castanhos e um dente de ouro).

¹² Ademais, podemos salientar que o uso de epígrafes bíblicas por Murilo Rubião patenteia seu vínculo literário com a religião católica.

¹³ Em boa parte das fontes pesquisadas sobre a via sacra, encontramos referências, apenas, a catorze estações e não a quinze. Por outro lado, também levantamos fontes que dão conta de quinze (como o *site* da Paróquia Sagrada Família Taquara e o *site* da editora *Paulinas*). Diante desse impasse, preferimos a segunda opção por melhor atender ao nosso *corpus*.

- Não, respondeu ela. Sou a sua primeira mulher. A segunda, que, de fato, se chamava Geralda, você a matou, faz poucos instantes.
- Sim, já sei. Matei-a num acesso de ciúmes... acrescentei zombeteiramente.
- Tinha que ser assim. O ciúme sempre lhe corroeu a alma, meu pobre Robério. (RUBIÃO, 1947, p. 151-152)

Após estrangular a segunda esposa, Godofredo se encaminha ao restaurante. Assim que entra no local, percebe a presença de uma mulher parecidíssima com a que acabara de matar. Em seguida, ele inicia “uma conversa” com essa recém-chegada, no intuito de conhecê-la melhor. Logo depois, essa mulher se apresenta como a primeira esposa de Robério (que, cronologicamente, já se encontra morta), demonstrando, assim, ter conhecimento sobre o último assassinato cometido pelo protagonista. Como falado no tópico anterior, Joana aparece na fábula para quebrar com a linearidade temporal da narrativa e instaurar um tempo mítico/circular. Nesse caminho, preferimos interpretar Joana não como um fantasma ou alucinação, mas como alguém que retorna à vida com a missão de revelar o futuro (em certo sentido, de forma análoga a Cristo).

Além disso, semelhante ao que faz o protagonista de “O cavalo perdido”, de Felisberto Hernández, para o qual “(...) não lhe é permitido recordar seu passado: ele tem de fazer o milagre de recordar na direção do futuro” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 47), Joana relembra um fato que é posterior a sua existência, consistindo, assim, num paradoxo: ou ela realiza uma premonição do passado (isto é, ela sabe de um evento que, linearmente, ocorreu depois de sua morte, mas que, ao mesmo tempo, findou antes de sua aparição concreta na narrativa) ou ela executa uma lembrança do futuro (na medida em que rememora um fato anterior a sua aparição na diegese, mas que também se desenrolou após seu homicídio).

Todos esses argumentos se sustentam pelo caráter profético empregado por Joana, visto que ela possui tanto informações sobre o passado de Godofredo como sobre o futuro, conforme veremos a seguir: “Tentei recuperar a calma, a fim de desfazer um possível erro de minha interlocutora. / — Tudo já passou, Joana. Chamo-me Godofredo. / — Engana-se, Robério. Não lhe virá o esquecimento.” (RUBIÃO, 1947, p. 152). Sendo assim, Joana carrega em si os três tempos: foi o passado de Godofredo; o diálogo com ele se aproveita dos verbos no presente; e ela lança uma praga para o futuro, ao garantir que ele não se esquecerá das suas ações. Em suma: Joana é quem comporta o recurso da fusão de tempos num único tempo; sem ela, o tempo circular na narrativa seria inexistente.

Diante disso, reiteramos a proposta de “tudo ao mesmo tempo, e agora” empregada por Rubião nesse conto, que pode ser equiparada a uma pintura que contenha a hagiografia de algum santo (como o *Retábulo de São Jorge*, de Bernat Martorell). Em outros termos, da mesma forma

que um pintor tem a capacidade de resumir os momentos mais importantes da vida de um ser santificado num único plano, Rubião também o faz, mas, obviamente, adaptando ao seu projeto estético. Dessa maneira, o autor mineiro não se interessa por retratar as fases da vida do protagonista responsáveis por sua canonização, mas sim por eternizar uma maldição, aprisioná-la num espaço-tempo circular (o qual se afasta de uma concepção euclidiana) rumo ao infinito.



Figura 3: *Retábulo de São Jorge*, de Bernat Martorell.

Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Bernat_Martorell#/media/File:Martorell-retaule_jordi.jpg.

4 Círculo escrito, circunscrito

Além da sua materialização na estrutura espaço-temporal das narrativas, assim como no enredo, o círculo também se faz presente na linguagem de Murilo Rubião. Nesse sentido, este tópico se encarrega de discutir as alusões feitas a essa figura geométrica no conto analisado.

Em primeiro lugar, podemos destacar a variação circular na nomeação de um personagem. No momento que inaugura a narrativa, isto é, quando o protagonista está no restaurante com a sua segunda esposa, esta utiliza o vocativo João de Deus; após o assassinato de Geralda e o encontro com Joana, a primeira esposa, o homem afirma chamar-se Godofredo, enquanto Joana o nomeia por Robério; quando ele retorna a sua casa, mata a terceira mulher e depois encontra sua noiva, esta o invoca por João de Deus e com isso voltamos ao ponto de

partida do círculo.¹⁴ Nessa senda, retornar ao primeiro nome do protagonista indica um regresso à origem de seu flagelo e, por extensão, um reinício do ciclo narrativo, que perdurará indefinidamente.¹⁵

Outro momento em que ocorre a presença de um indício da figura do círculo está no trecho a seguir:

Eu agora falava muito e gostava de vê-la comer, aos bocadinhos, mastigando demoradamente os alimentos. Às vezes, Geralda interrompia os meus discursos com uma observação ingênua:

— Se a Terra roda, por que não ficamos tontos?

Longe de me impacientar, explicava-lhe uma porção de cousas graves. Ela arregalava os olhos e me lisonjeava com um exagerado elogio à minha cultura (RUBIÃO, 1947, p. 150).

Após vários dias em contato com a sua segunda esposa, Godofredo muda o seu comportamento em relação a ela, ou seja, nos primeiros momentos ele não sabia como agir e agora já interage com Geralda de forma mais dinâmica, dando liberdade para que ela faça diversas perguntas. Então, desembocamos na referência ao círculo, compreendida, aqui, através de duas significações. A primeira, mais superficial, relaciona-se ao movimento de rotação da Terra, isto é, ao perguntar sobre as voltas que o planeta dá, Geralda se refere ao movimento de rotação e, nesse caminho, podemos associar esse giro em torno do mesmo eixo ao caminhar da narrativa, que se move, mas, por outro lado, não sai do lugar. A outra possível interpretação está em contrapor o que foi dito por Geralda com a primeira conclusão: o fato de a Terra rodar e as pessoas que estão nela não ficarem tontas com essa ação é inverso ao que ocorre no conto, ou seja, enquanto a narrativa é lida (e com essa leitura, entra em movimento, roda), tanto o

¹⁴ Essa variação é ressaltada se nos determos aos significados dos nomes. De acordo com Pându & Pându (1999), João significa “Deus é gracioso”, enquanto Godofredo quer dizer “paz de Deus”. O nome Robério consiste numa fusão de dois nomes: Roberto (“brilhante na glória”) e Rogério (“afamado na lança”). Sendo assim, ao mudar de nome, o personagem oscila entre duas condições: a sacra e a mundana. Essa oscilação funciona como uma pequena amostra do projeto estético de Murilo Rubião, que dialoga com as duas esferas: é mundano por ser literatura, isto é, algo feito por homens; e é sagrado por rivalizar (ou seja, disputar espaço) com as escrituras sagradas.

¹⁵ Essa ciranda de nomes também é encontrada nos personagens femininos. São três mulheres nomeadas: Joana (feminino de João, que significa “Deus é gracioso”), Geralda (feminino de Geraldo, que significa “forte na lança”) e Isabel (derivado de Elisabete, “consagrada a Deus”). Nesse caminho, as mulheres podem realizar um duplo movimento (que reflete a dupla condição delas), a depender do observador: 1) o mesmo percurso de Godofredo, se tomarmos o curso cronológico (a primeira esposa é Joana, que aponta para o sacro; a segunda é Geralda, que deságua no mundano; e, a terceira, Isabel, que retoma o teor sagrado); ou 2) a ordem da narrativa (Geralda é a primeira mulher que surge na diegese, sinaliza o caráter mundano; depois vem Joana, que insere o sagrado; e Isabel, que mantém a atmosfera do sacro), trajetória oposta à executada pelo protagonista.

protagonista, quanto os leitores ficam desorientados com essa rotação, perdem a noção de equilíbrio.

Já a última menção que alude ao círculo também se relaciona com Geralda, no instante em que Godofredo se prepara para enforcá-la: “Uma tarde, olhei muito para os lados, sem nenhuma intenção aparente. Enxerguei uma corda dependurada num prego, na sala de jantar. Agarrei-a e disse para Geralda, que se conservava abstrata a tudo que se desenrolava em redor: — Ela lhe servirá de colar” (RUBIÃO, 1947, p. 150-151). Depois de saciada a curiosidade inicial, o casal entra numa rotina entediante até findarem sem trocar quaisquer palavras entre si. Esse martírio de ambos é encerrado no momento em que Godofredo visualiza uma corda e pensa em adorná-la, funestamente, no pescoço da mulher. Sendo assim, destacamos o percurso circular feito pela corda (pois, para servir “de colar”, a corda tem que circundar o pescoço), que caracteriza o círculo como elemento responsável por asfixiar os personagens femininos. Isso será confirmado, ainda, pela terceira mulher morta, visto que, para alguém ser estrangulado, é necessário que outra pessoa faça um movimento circular com as mãos em volta do pescoço da vítima.

5 Circuito em série: a relação texto e epígrafe

Do Gênesis vem a última lição deste trabalho: “no suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado; porquanto és pó, e ao pó tornarás” (BÍBLIA, III, 19). Melhor dizendo, eis a profecia decifrada: da epígrafe viemos e à epígrafe retornaremos; que caiam mil círculos à nossa esquerda e dez mil à nossa direita: sempre seremos atingidos.

Nessa senda, o número final desta explanação reafirma o trajeto circular: ao lermos o texto a partir de sua epígrafe, fazemos uma determinada leitura, isto é, a epígrafe (e, por extensão, a obra de onde foi retirada) interfere diretamente na leitura do texto que a segue; por outro lado, ao término da leitura, costumamos voltar ao ponto de partida (a epígrafe), resignificando-o, ou seja, a leitura do texto influencia a releitura da epígrafe e, mais além, do contexto no qual a epígrafe se insere.

Então, fica claro que essa releitura da epígrafe confere uma interpretação distinta da primeira leitura. Desse modo, entramos num circuito circular ininterrupto: a leitura da epígrafe demanda a leitura do texto; a leitura do texto requer a releitura da epígrafe; a releitura da epígrafe anseia pela releitura do texto e assim sucessivamente.

Como se viu nos tópicos anteriores, o andamento circular da narrativa analisada se dá várias maneiras: seja pelo espaço, seja pela ação, seja pelo tempo, seja pela representação de variados eventos em um mesmo plano, seja pela alusão ao círculo. Para Schwartz, o uroboro (a figura circular de uma cobra que morde o próprio rabo) das narrativas rubianas é gerado pelas ações do protagonista, pois “o herói é vítima de um processo que ele mesmo, sem querer, desencadeia, e o qual não pode mais dominar” (SCHWARTZ, 1981, p. 38).

Essa postura se afasta da perspectiva adotada nesta investigação, que aponta a epígrafe como elemento instaurador da maldição circular dos personagens. Dito de outro modo, o protagonista não é responsável por desencadear a sua desgraça ao dar um passo em falso, mas sim o seu destino circula, já traçado antes mesmo de se iniciar o texto e anunciado, profeticamente, pela voz epigráfica. De certa forma, essa ideia se aproxima dos pensamentos de Jung, quando afirma que

O homem gosta de acreditar-se senhor da sua alma. Mas enquanto for incapaz de controlar os seus humores e emoções, ou de tornar-se consciente das inúmeras maneiras secretas pelas quais os fatores inconscientes se insinuam nos seus projetos e decisões, certamente não é seu próprio dono (JUNG, 2008, p. 83).

Em outros termos, o protagonista do conto apreciado se julga senhor do seu destino, acreditando que é dono dos seus atos e da repercussão destes. No entanto, existem elementos desconhecidos pelo personagem (neste caso, a voz premonitória da epígrafe), que regem a sua existência ficcional e, nesse curso, sobrepõem-se às vontades do indivíduo. Dessa maneira, concluímos que não importa o que Godofredo faça, não haverá saída: nunca conseguirá escapar da sina circular que lhe foi imposta.

Para dar seguimento à análise, recuperamos a ideia de conjunto matemático, no que diz respeito à ligação hierárquica existente entre cada conjunto numérico. Em outras palavras, observaremos o “conjunto epigráfico” menor e a sua relação com o “conjunto epigráfico” que o envolve. Por outro lado, para facilitar o entendimento de nossas explanações, exploraremos um percurso inverso ao empregado nas aulas de matemática (isto é, começaremos pelo conjunto maior para depois nos determos nos menores), tendo em vista uma melhor adaptação às necessidades do nosso objeto. E, de modo mais objetivo, para além da relação entre a epígrafe do livro inteiro e a epígrafe do capítulo em que o conto está inserido, serão discutidas, também, as epígrafes que acompanham a narrativa curta em edições posteriores — mais especificamente, nas obras *Os dragões e outros contos* (1965) e *A casa do girassol vermelho* (1974).

Logo nas primeiras páginas de *O ex-mágico*, encontramos a seguinte epígrafe, retirada do livro de Gênesis, referente à obra como um todo: “E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 5). Esse versículo já prenuncia o destino circular dos personagens: no momento em que o “céu” das narrativas estiver nublado, ou melhor, nos instantes de maior adversidade para os protagonistas, veremos o arco da voz profética (neste caso, os mecanismos circulares empregados nos textos).

Além disso, podemos indicar outro movimento circular percebido nessa epígrafe (e, por extensão, nas outras empregadas por Rubião): a constante alteração de sentido proveniente da relação epígrafe-texto literário e da relação texto literário-epígrafe-obra de onde a epígrafe foi retirada.

Dito de outro modo, no texto bíblico, esse arco marca a aliança de Deus com Noé e com todos os outros seres que sobreviveram ao dilúvio, indicando que não haverá outra catástrofe de mesma natureza no planeta; tendo esse conhecimento, o leitor o transporta para o livro de Rubião e, antes de iniciar a leitura, cria uma expectativa de que essa voz premonitória também estabeleça uma aliança positiva com os personagens da narrativa; à medida em que lê os contos, percebe que o acordo anunciado é desastroso; ao finalizar a leitura, tende a reler a epígrafe e ressignificá-la de acordo com a leitura dos textos rubianos, modificando, assim, a sua interpretação da epígrafe e da Bíblia.

De modo resumido, assinalamos que a compreensão da aliança efetuada por Deus com os mortais passa a ser influenciada pela aliança de Murilo Rubião com seus personagens e, nessa ótica, recebe tanto uma perspectiva de rigor geométrico, como também uma negativa. Em contrapartida, os textos de Rubião também ganham novos significados nesse processo constante de leitura e de releitura. Nas palavras de Jorge Schwartz, ao fazer uso de epígrafes bíblicas “é como se o autor reafirmasse continuamente que, embora fantásticos, seus temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia” (SCHWARTZ, 2006, p. 101).

Após a apreciação da epígrafe do livro, passamos para a epígrafe do capítulo em que o conto “Os três nomes de Godofredo” está inserido (obtida do livro de Ageu): “Vós semeastes muito, e recolhestes pouco; comestes, e não ficastes fartos; bebestes, e não matastes a sede; cobristes-vos, e não ficastes quentes; e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 115). Submissa a uma epígrafe circular e claustrofóbica (a do livro todo), esta epígrafe se encarrega de apresentar a circularidade das ações estéreis dos protagonistas dos contos do capítulo “IV – Condenados”. Como já dito anteriormente, não importa o que os personagens façam, nunca conseguirão escapar de maldição circular proferida pelas epígrafes. Dessa maneira, concluímos que a ciranda de ações apresentada na epígrafe

representa a nulidade dos atos dos protagonistas do capítulo: semear e não colher; comer e não saciar a fome; beber e não saciar a sede; ajuntar ganhos e guardá-los em um saco furado.

Já epígrafe que acompanha a narrativa curta no livro *Os dragões e outros contos* (1963), retirada de Isaías, recupera as anteriores através da quebra de expectativa e das ações que deságuam na vacuidade: “Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1963, p. 115). Em outras palavras, apesar de em algumas traduções da Bíblia o versículo se apresentar sem o advérbio de negação, Rubião opta por ele para destacar a falta de correspondência entre os atos, ou seja, mesmo que haja aproximação com a fecundidade, a ação finda infértil, representando, então, o destino trágico de seus personagens.

A última epígrafe que se associa ao conto “Os três nomes de Godofredo”, obtida do livro de Jó, está localizada no livro *A casa do girassol vermelho* (1978): “As sombras cobrem a sua sombra, os salgueiros da torrente o rodearão.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1978, p. 27). Ao observarmos, rapidamente, a sua construção, as alusões ao círculo se sobressaem, seja no momento em que as sombras circundam o interlocutor da voz profética (no caso do conto, o protagonista), seja ao mencionar a circunferência que será formada pelos salgueiros (que, em relação à narrativa, são as mulheres que cercam a vida de Godofredo).

De modo mais profundo, outra relação circular a ser realçada neste ponto de investigação é a comparação de Godofredo a Jó. Dito de outro modo, ambos os protagonistas se assemelham, diferenciando-se, quase exclusivamente, pelo seu fim: ambos possuem um destino que foge ao seu controle; ambos perdem elementos essenciais de suas vidas (Jó: as riquezas e a família; Godofredo: a memória); no entanto, Jó finda sendo restituído pela sua fé¹⁶, enquanto Godofredo, que não tem a quem apelar, acaba desacreditado.

Nesse curso, a narrativa de Jó é circular devido ao movimento de fortuna e de ruína do protagonista (no início do livro está em fortuna; passa pela ruína; e retorna à fortuna de forma mais sólida), à medida que o conto de Rubião se apropria da circularidade na constante reaparição das mulheres e no repetir incessante dos atos de Godofredo, pois o personagem se encontra arruinado desde o princípio da diegese.

Desse modo, reiteramos a interferência e a influência de uma leitura sobre a outra, isto é, a leitura do livro de Jó altera o entendimento da narrativa rubiana (à medida em que se espera uma restituição a Godofredo que nunca virá), enquanto a leitura de Rubião também modifica a

¹⁶ Apesar de ser restituído, Jó não recebe, de fato, as pessoas e os objetos que perdeu. Sua restituição diz respeito ao quantitativo, isto é, o servo de Deus recupera o número de filhos e até ultrapassa o que tinha antes, administra muito mais riquezas do que no início de sua tormenta *etc.*

leitura do livro de Jó, visto que este se encontra dentro de um círculo fechado, o qual não pode sair por escolha própria, sendo totalmente dependente das vontades de um ser superior para lhe salvar dos tormentos.¹⁷

Por isso, notamos a semelhança da relação das epígrafes e das narrativas com o funcionamento de um circuito em série de resistores, no qual o fim de um resistor está conectado com o início do outro. Em outras palavras, é isso o que ocorre na relação epígrafe-narrativa: o fim de uma se liga ao início da outra, formando um círculo (ou circuito) fechado, que não será interrompido enquanto as condições se mantiverem as mesmas, ou seja, enquanto houver leitor que libere a corrente elétrica da leitura¹⁸.

6 Considerações finais

Como demonstrado ao longo desta exposição, o círculo está presente em diversas faces do objeto literário (e também geométrico) aqui analisado. No primeiro momento, focalizamos as discussões nos campos do espaço, da ação e do tempo. Nesse caminho, em “Os três nomes de Godofredo”, encontramos relações circulares na repetição estéril dos atos do protagonista e no constante retorno de mulheres (que foram ou serão assassinadas) à vida de Godofredo, o que alude a uma esfera de tempo congelada.

O tópico seguinte foi dedicado à associação das narrativas com os retábulos medievais, os quais apresentam a representação de variados eventos num único plano, o que, em certo sentido, dialoga com concepção de tempo mítico e circular. Nesse viés, demos destaque à primeira esposa de Godofredo, que funciona como o ponto de fusão dos tempos passado, presente e futuro.

Na terceira parte apreciativa, buscamos abordar as menções relacionadas à figura do círculo. Foram analisados os trechos que davam conta do movimento de rotação da Terra (que, inversamente à narrativa de Rubião, não causa tontura aos humanos) e da utilização da corda

¹⁷ Para encerrar as análises das epígrafes de Rubião, vale destacar outro traço circular: a constante alteração das epígrafes. Para além da relação de hierarquia geométrica de uma sobre a outra e da constante troca de sentidos de uma com a outra, o próprio ato de modificar a epígrafe ao longo de novas edições do conto evidencia uma “circularidade do processo criativo” (SCHWARTZ, 1981, p. 88).

¹⁸ O conceito de circuito fechado envolve a presença de um ou mais componentes interligados, que se ordenam não necessariamente numa estrutura circular, mas sim numa ordem fechada, estrita. Contudo, essa lógica de organização pode ser entendida por nós como um círculo deformado, fustigado por rasuras na sua circunferência. Essa compreensão também se aproxima da escrita rubiana, na medida em que seu texto é abundante em lacunas para que o leitor as preencha a partir do seu repertório.

como um colar (o que deságua na interpretação do círculo como um elemento causador de asfixia nos personagens). Em adição a isso, salientamos a circularidade dos nomes do protagonista e das mulheres que o circundam, seja no que diz respeito à constante mudança de nomes até retornar ao nome inicial, seja na oscilação de significados (que partem do sagrado, passam pelo mundano, para, ao final, regressar ao sacro).

Na seção das epígrafes, ressaltamos o movimento circular da relação epígrafe-texto literário e vice-versa, visto que a leitura da epígrafe muda a leitura do texto literário que a segue e que a leitura do texto literário transforma a compreensão da epígrafe e, mais além, da obra de que esta foi retirada. Nesse sentido, abordamos as epígrafes do livro *O ex-mágico*, do capítulo “IV – Condenados” e do conto “Os três nomes de Godofredo” nas três versões publicadas. Ainda é válido destacar que também observamos as citações ao círculo nessas epígrafes, como também a relação de hierarquia circular entre elas com base na noção matemática de conjuntos numéricos.

Em adição a isso, segundo Jung (2008), o círculo deve ser interpretado como símbolo da totalidade. Sendo assim, indicamos que Murilo Rubião aproveita-se desse símbolo em sua obra para deformar (e, logo, refutar) a ideia de totalidade, à medida em que modifica o rigor circular da narrativa para deixá-la aberta à entrada de seu público. Nas palavras dele:

— Acredito que essa [minha] elaboração [literária] não funcione numa novela ou num romance, mas no conto você deve usar o mínimo de frases, o mínimo de palavras, para que o próprio leitor descubra e amplie o conteúdo do conto.
— Durante certo tempo, essa minha preocupação em nunca terminar um conto, deixando sempre as conclusões para o leitor, foi inconsciente. Com o amadurecimento isso foi se tornando consciente. (RUBIÃO, 1974, p. 4)

Então, diante de todo o exposto, podemos indicar que o círculo em Murilo Rubião denuncia a circularidade de seu fazer literário. Nas palavras de Schwartz: “a escritura muriliana surge como um mecanismo rotativo, onde as palavras constituem a condenação à qual o Autor se submete: um contínuo re-fazer do próprio material” (SCHWARTZ, 1981, p. 93). Ou seja, chegamos à conclusão de que o círculo funciona como elemento norteador do projeto literário do autor investigado, seja por causa das motivações anteriores aos textos (o constante reescrever dos textos de Rubião, isto é, o texto literário, mesmo publicado, não tem fim, é sempre processo), seja pelo emprego da figura geométrica ao longo das narrativas (de forma expressa ou subentendida).

Portanto, para finalizar o trabalho, retomamos Ezra Pound, quando afirma que “pouco importa, no mundo contemporâneo, por onde se inicia o exame de um assunto, desde que se

persista até voltar outra vez ao ponto de partida” (POUND, 2013, p. 36). E, após essa volta completa, outra vez chegamos à estaca zero, cujo retorno anuncia a existência de outro homem, que, neste exato instante, está em casa e, preocupado com sua origem, desvenda a obra *Incêndios*. Ao final da leitura, ele, certamente, estará em cinzas. Então, ainda desorientado, buscará consolo (talvez impiedoso) na Bíblia (ou, mais precisamente, no livro de Jó) e perceberá no círculo a origem do seu autor preferido. Em seguida, encantado com a descoberta, usará a epígrafe bíblica como mote e passará a escrever, exaustivamente, este texto, até que outro venha e lhe suceda, depois um outro, depois outro, outros.

Referências

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

BARBIERI, V. Dos veces el mismo rostro. In: CÓCARO, N. (Org.). **Cuentos fantásticos argentinos**. Buenos Aires: Emecé, 1960. p. 43-45.

BÍBLIA online. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

BORGES, J. L. El Aleph. In: _____. **El Aleph**. Barcelona: Biblioteca de la Literatura Universal, 2000. p. 123-136.

_____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. v. 1.

CASARES, A. B. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Emecé, 1968.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

CUMMING, R. **Para entender a Arte**. Tradução Isa Maria Lando. São Paulo: Ática, 1996.

HERNÁNDEZ, F. O cavalo perdido. In: _____. **O cavalo perdido e outras histórias**. Seleção, tradução e posfácio David Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 17-65.

JUNG, C. G. et al. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOUAWAD, W. **Incêndios**. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

NEJAR, C. Os mágicos da ficção. In: _____. **História da Literatura Brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011. p. 747-795.

PANDU, P.; PANDU, A. **Que nome darei ao meu filho?:** influência do nome, data do santo, diminutivos, etimologia, significado, variantes, história. 23. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

PARÓQUIA Sagrada Família Taquara. Disponível em <<http://www.sagradafamilia-taquara.com.br/index.php/catequese/48-as-15-estacoes-da-via-sacra>>. Acesso em: 24 maio 2017.

PAULINAS: a comunicação a serviço da vida. Disponível em: <<https://www.paulinas.org.br/loja/via-sacra-15-estacoes>>. Acesso em 24 maio 2017.

POUND, E. **ABC da Literatura.** Tradução de José Paulo Paes e de Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

QUASE-SER-TÃO. O altar de Grünewald: exaltação religiosa. Disponível em: <<http://www.quasesertao.com/2012/03/o-altar-de-grunewald-exaltacao.html>>. Acesso em 14 maio 2017.

RUBIÃO, M. **O ex-mágico:** contos. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1947.

RUBIÃO, M. **Os dragões e outros contos.** Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965.

RUBIÃO, M. Murilo Rubião. In: _____. **O pirotécnico Zacarias.** São Paulo: Ática, 1974. p. 3-5.

RUBIÃO, M. **A casa do girassol vermelho.** São Paulo: Ática, 1978.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião:** a poética do urobora. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARTZ, J. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. In: RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias e outros contos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 101-110.

WIKIPÉDIA. Retábulo de São Jorge (reconstrução). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bernat_Martorell#/media/File:Martorell-retaule_jordi.jpg>. Acesso em: 12 maio 2017.

Artigo recebido em: 29.08.2017

Artigo aprovado em: 21.01.2018