

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Guilherme Sardas

O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2014

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Guilherme Sardas

O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião

METRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin.

SÃO PAULO

2014

Banca examinadora

Aos meus pais, aos meus irmãos e a Deise.

Agradecimentos

À professora doutora Vera Bastazin, pela orientação sábia e dedicada, e pelo estímulo constante, indispensáveis para o aperfeiçoamento e conclusão desse trabalho.

Aos professores doutores Arnaldo Franco Junior e Annita Costa Malufe, pela leitura crítica realizada no Exame de Qualificação, e pelas valiosas sugestões.

Aos professores do PEPG em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela sabedoria e generosidade com que sinalizaram caminhos de estudo, e por nos lembrar, constantemente, que o afeto pela Literatura deve ser acompanhado de dedicação e comprometimento.

À secretária do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Ana Albertina, pelo auxílio constante e esclarecedor durante todo o curso.

Aos meus pais, Hélio e Yara, pela paciência, pelo suporte e apoio constantes, pelo exemplo de correção e honestidade, e pela compreensão das minhas escolhas.

Ao meu irmão Fábio, pelas conversas e boas referências sobre literatura, sempre estimulantes da prática da leitura.

Ao meu irmão Luciano, pela torcida e estímulo na realização dessa empreitada acadêmica.

A minha namorada Deise, por seu amor e amizade, por seu apoio obstinado, e pela revisão criteriosa e competente deste trabalho.

A todos os colegas e funcionários da PUC-SP que, de alguma forma, contribuíram para meu crescimento pessoal e profissional, e para a realização dessa pesquisa.

À CAPES, pela bolsa concedida.

“O homem absurdo multiplica o que não pode unificar.”

(Albert Camus)

“A literatura fantástica é muito mais normal do que a vida. De vez em quando, a gente fica espantado com as coisas do cotidiano.”

(Murilo Rubião)

SARDAS, Guilherme. **O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil. 161f.

RESUMO

Muitos contos do escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991) trazem ações e situações entendidas, no geral, como absurdas que, analisadas de forma mais detida, são representações do sentimento de estranhamento do homem diante do mundo e do esvaziamento de sentido da experiência moderna. São narrativas que levam a crítica especializada a associar o fantástico típico do autor à adjetivação ou categoria do absurdo. Mas, o que caracteriza e para onde aponta o universo absurdo criado por Rubião? Esta dissertação visa investigar a construção do absurdo na obra muriliana, tanto no âmbito temático, quanto discursivo. Elegendo como base teórica a filosofia do absurdo de Albert Camus, presente no ensaio *O mito de Sísifo*, além de algumas ideias e conceitos existencialistas de Jean-Paul Sartre, buscaremos apontar um possível diálogo entre os contos de Rubião e o absurdo de Sartre. Paralelamente ao estudo dessa construção temática do absurdo em Rubião, realizamos uma análise da linguagem nesse processo criativo - ou, em outras palavras, como é construída uma poética do absurdo na escrita do autor. Ao mesmo tempo em que o absurdo de Rubião dialoga com ideias da filosofia da existência, também se afirma como componente de uma obra autêntica, que destoa em alguns pontos do teor dramático da literatura existencial e existencialista, apresentando-se como formas irônicas, cômicas e fantásticas. Analisar Murilo Rubião nas peculiaridades do absurdo poético bem como suas relações com os procedimentos do fantástico moderno serão também motivações de nossa pesquisa.

Palavras-chave: Murilo Rubião. Absurdo. Fantástico. Existência. Albert Camus.

SARDAS, Guilherme. **O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil. 161f.

ABSTRACT

Many short stories of Murilo Rubião (1916-1991) bring actions and situations generally perceived as absurd, which analyzed thoroughly, can be considered representations of the feeling of estrangement of man in the world and the emptying of meaning of modern experience. The critics often associate the fantastic typical of the author to the category of absurd. But what characterizes the absurd universe created by Rubião? This research aims to investigate the construction of the absurd in work of Rubião, both thematically and discursive. The theoretical basis for this work is the absurd philosophy, present in the essay *The myth of Sisyphus*, by Albert Camus, and some ideas and concepts of Jean-Paul Sartre's existentialism. Considering this, we seek to demonstrate how is the dialogue between the short stories of Rubião and the absurd according thoughts of these philosophers of existence. Parallel to the study of this theme on construction of the absurd by Rubião, will seek to analyze the use of the tools of language to create this absurdity – or, in other words, the creation of a poetic of the absurd in writing of the author. While the absurdity of Rubião dialogues with ideas of the philosophy of existence, it has also important differences in some points of the dramatic content of existential and existentialist literature, presenting ironic, comic and fantastic forms. Analyze how Murilo Rubião demarcates the peculiarities of its absurdity and the relations of this absurdity with the procedures of the modern fantastic are also motivations of this research.

Key-words: Murilo Rubião. Absurd. Fantastic. Existence. Albert Camus.

LISTA DE ABREVIATURAS DOS CONTOS

ALF	Alfredo
AGL	Aglaia
ARM	A armadilha
BLO	O bloqueio
BOT	Botão-de-rosa
BRB	Bárbara
CDD	A cidade
CMS	Os comensais
CON	O convidado
EDF	O edifício
FL	A fila
HBC	O homem do boné cinzento
LOD	O lodo
MEM	Memórias do contabilista Pedro Inácio
TEL	Teleco, o coelhinho
TM	O ex-mágico da Taberna Minhota
PZ	O pirotécnico Zacarias

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
 1 – O problema da existência em Murilo Rubião e o absurdo de Albert Camus	
1.1 Absurdo e existência na tradição crítica muriliana.....	18
1.2 A filosofia do absurdo de Albert Camus.....	29
1.2.1 O homem em <i>núpcias</i> com o mundo.....	36
1.2.2 A <i>revolta</i> do homem absurdo.....	39
 2 – O absurdo existencial nos contos de Murilo Rubião	
2.1 O absurdo do mágico desencantado.....	44
2.1.1 A referência surrealista e o absurdo do ex-mágico.....	53
2.2 Modernidade (absurda) em Murilo Rubião.....	58
2.2.1 Ciência, um edifício absurdo.....	58
2.2.2 A burocracia e o Estado repressor no foco da crítica de Murilo Rubião.....	65
2.3 Epígrafes bíblicas, temas agnósticos: o absurdo antecipado.....	80
 3 – Outras faces do absurdo: diálogos com vertentes teóricas contemporâneas	
3.1 Absurdo e figurações do corpo das criaturas murilianas.....	85
3.1.1 Corpo em crise: instabilidade e fragmentação.....	88
3.1.2 O corpo absurdo.....	92
3.1.3 Corpo absurdo e o problema da alteridade.....	97
3.2 O Absurdo à luz do conceito de limiar, de Walter Benjamin.....	101
3.2.1 Vida moderna e a perda das experiências liminares.....	102
3.2.2 Cenários absurdos: o “limiar inchado” em Rubião.....	107
 4 – Ironia, comicidade e fantástico: componentes do absurdo muriliano	
4.1 Um breve histórico do conceito de ironia.....	112
4.2 Ironia de eventos e ironia estrutural verbal: a construção do irônico em Rubião.....	118
4.3 Sentidos cômicos nos contos murilianos.....	128
4.4 O gênero fantástico e o absurdo muriliano.....	135
4.4.1 O fantástico moderno: o homem como único objeto fantástico.....	144
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	156

INTRODUÇÃO

É inevitável apresentar a figura do contista mineiro Murilo Rubião (1916-1991), independentemente do recorte ou da abordagem crítica que se privilegie, como um dos pioneiros da literatura fantástica no Brasil, quando não o grande pioneiro, ainda que autores anteriormente consagrados, como Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Guimarães Rosa, tenham produzido, antes, narrativas importantes de filiação fantástica.

Dois fatores, basicamente, legitimam o seu pioneirismo. Além de ser o primeiro contista moderno brasileiro, foi também o primeiro a se dedicar exclusivamente ao fantástico e, digamos, às suas formas contíguas, como o estranho, o insólito, o absurdo etc. Em toda a sua obra, que se resume a pouco mais de 50 contos, sendo 34 publicados, não há narrativas em que predomine uma estética realista.

Além disso, sua estreia com **O ex-mágico**, em 1947, ocorre anos antes da eclosão do chamado “*boom* da literatura latino-americana”, fenômeno do início dos anos 60, diretamente vinculado a categorias como as do realismo mágico, realismo fantástico e real maravilhoso americano. Apenas três anos antes da estreia de Rubião, Jorge Luis Borges publicava **Ficções** (1944), e um ano antes, Julio Cortázar estreava com a publicação de “A casa tomada” (1946) na revista **Los anales de Buenos Aires** – obras consideradas precursoras daquilo que, mais tarde, suscitaria o *boom*. No quadro das Letras brasileiras, outro expoente totalmente voltado ao gênero fantástico só surgiria anos depois, com o livro de contos **Os cavaleiros de platilante** (1959), do goiano José J. Veiga.

Desde as primeiras recepções críticas, porém, o fantástico de Rubião foi visto como algo destoante tanto do fantástico tradicional do século XIX, que, segundo Todorov, realiza-se principalmente na hesitação contínua entre o natural e o sobrenatural, quanto das tendências do fantástico americanista, tão marcado pela afirmação étnico-cultural, notabilizada nas obras de Carpentier, Borges, García Márquez, entre muitos outros.

É geral a percepção de que a obra muriliana aponta prioritariamente para uma problemática universal: o homem e sua condição. Além disso, essa opção é quase sempre atravessada por um olhar cético e melancólico diante do mundo. Assim, temas como a solidão, a esterilidade das ações e das relações humanas, a impossibilidade de salvação espiritual e o sentimento de estranhamento existencial são repetidos e experimentados de forma insistente pelo autor.

Mas, caberia aqui a pergunta: como estes temas universais surgem representados no fantástico muriliano, de modo a conferirem ao autor seu traço peculiar? Podemos apresentar alguns exemplos emblemáticos.

Em um dos contos mais conhecidos de Rubião, um mágico, surpreendido como tal na idade adulta, não controla suas mágicas e tem seus poderes anulados pela ação burocrática de seu trabalho. Em outra narrativa, um engenheiro acaba desesperado tentando interromper, sem êxito, as obras de um gigantesco prédio. Em outra ainda, um homem posiciona-se numa fila para falar com o gerente de uma companhia, mas a fila cresce, sem avançar, indicando que ele nunca alcançará seu objetivo. Há também a história de um homem que se transforma em dromedário, em porco, em nuvem, no verbo “resolver” e volta à forma de dromedário; e outra de uma mulher que dá à luz “em ninhadas de quatro e cinco”, apesar de não desejar ter filhos; assim como a de um homem que recebe um convite de origem desconhecida para ir a uma festa, de onde não conseguirá sair; ou então a de um coelhinho que vira girafa, porco-do-mato, canguru e acaba na figura de uma criança morta.

Diante de situações ficcionais como as apresentadas, muitos críticos (e certamente leitores) recorrem ao termo “absurdo”. Se, por um lado, é incontestável que o fantástico de Rubião tenha relação com a noção de “absurdo” por uma estética que é, no mínimo, uma forma de explorar pela literatura a ausência e o esvaziamento de sentido dos fatos, por outro, essa constatação deixa ainda muitas dúvidas sobre os significados possíveis desse “absurdo”.

Ou seja, a categoria do absurdo, por si só, é pouco esclarecedora. Esvaziada de referências, ela traz o perigo de ficar como que suspensa em uma espécie de vazio semântico, que pode ou não ser preenchido, a depender das referências apresentadas pelo crítico. Curiosamente, o risco dessa indefinição foi sinalizado pelo escritor Sérgio Sant’Anna (2004) no prefácio de uma edição de **O pirotécnico Zacarias**: “Falando de Murilo, sempre haverá, também, a lembrança de Kafka e seus magistrals romances e contos do absurdo, *à falta de outro termo*”.

A afirmação de Sant’Anna, que sugere que o absurdo é uma adjetivação pouco precisa para caracterizar a obra de Rubião, ainda que amplamente utilizado pela tradição crítica, é apenas um exemplo de como este absurdo pode ser explorado de maneira mais aprofundada na obra do autor. Afinal, o que significa relacionar o absurdo à sua obra? O

que significa para o ficcionista debruçar-se sobre a falta ou o esvaziamento de sentido do mundo, da vida, ou das *coisas*? Para que tipo de leitura crítica esta ideia ou noção aponta? Como ficará mais claro adiante, essas questões são primordiais para a motivação específica desta pesquisa: a de investigar como o absurdo, enquanto sentimento existencial explorado pela teoria do absurdo do filósofo e escritor Albert Camus, ajuda a compreender o absurdo vivenciado pelas personagens murilianas.

É válido destacar, neste momento, que o absurdo existencial sustenta-se na impossibilidade de afirmação de uma visão teleológica da vida, do mundo e da existência. Se não há finalidade ou elemento que fundamente e norteie a existência (um Deus ou deuses, por exemplo), o ser existente defronta-se com o absurdo da gratuidade existencial. Dessa forma, tudo se transforma em acaso, aleatoriedade – fenômeno sem origem nem fim, fundados na razão e/ou em qualquer princípio racionalizável. Em síntese, na linhagem filosófica de Camus, que possui similaridades (e diferenças importantes) com o existencialismo de Sartre, influenciado, por sua vez, pelas ideias do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, a consciência da morte, vinculada a essa impossibilidade de visão teleológica, é fundamental para a instauração do absurdo como sentimento existencial.

Retomando a elucidação de nossa proposta, a primeira consideração necessária aqui, a nosso ver, é atentar para um equívoco talvez óbvio, mas possível: dizer que a obra de Rubião é absurda, ou (des)qualificá-la como tal, incorre no erro grosseiro de indicar a ausência de sentido das narrativas, alijando-as a um limbo em que a literatura surge como expressão delirante, irrefletida e, principalmente, estéril de qualquer sentido possível. É inegável que o absurdo muriliano, como buscaremos demonstrar, pelo contrário, é fértil de sentidos, seja nos temas, nos conteúdos ou nas formas.

Recorrendo ao dicionário **Aurélio** (2007) para uma definição objetiva de “absurdo”, encontramos: 1. Contrário à razão, ao bom senso; 2. Disparatado, inepto. Ou seja, significados relativos ao irracional, insensato ou despropositado. São, no geral, sentidos negativos, opostos à razão humana (como contrário ao bom senso) ou a qualquer função ou atividade (como em inepto), ligando o termo também ao que é inútil e estéril. As definições seguintes pouco acrescentam a estes sentidos principais.

A essa questão elementar da limitação ou inexatidão terminológica soma-se outra: nas situações absurdas de Rubião, quase sempre envolvidas em comicidade, ocorre certo

tom anedótico que, às vezes, beira o infantil, e estão longe de terem motivação meramente lúdica ou deleitosa, como um exercício criativo e imaginativo voltado a si mesmo.

É certo, porém, que o risco de adjetivar a obra de Rubião de absurda ou lúdica é uma alternativa inevitável em decorrência da sua recepção, muitas vezes, ingênua e/ou superficial. A crítica especializada, desde o início, soube destacar a profundidade e a multiplicidade semântica de seus contos. Ainda que se entenda que o absurdo de Murilo Rubião é menos lúdico e ingênuo, e mais uma forma de expressar formal e tematicamente o problema do absurdo da existência e do mundo pela via ficcional, muitas lacunas ainda restam para compreender a amplitude semântica da categoria do absurdo.

As narrativas murilianas são férteis de índices e referências – bíblicas, mitológicas, filosóficas, literárias etc. –, que convidam o leitor a uma espécie de “escavação” de signos, junto a uma análise formal do texto, construído pelo ficcionista com o auxílio de ambiguidades, ironias, imagens arquetípicas, que fazem emergir de situações banais do dia a dia uma narrativa polissêmica, impactante e reveladora de sentidos universais – inclusive do sentido existencial do absurdo, ou do absurdo da própria existência. São todos esses sentidos, então, que expõem o olhar crítico de Murilo Rubião sobre o homem e sua condição, sobre a sociedade moderna e sobre o ser e a existência como mistérios posicionados sob o “microscópio” da vida ficcional.

Em vários contos do autor, é possível notar a possibilidade do contraste entre uma leitura infantil, no sentido de afirmar o caráter alegórico ou fabular da narrativa, e outra que faz emergir a polissemia do conto. Dando um breve exemplo para elucidar de forma introdutória a diferença destas leituras, a fila interminável de “A fila” não focaliza a exaustão da espera diante de procedimentos burocráticos, mas toda uma experiência que desestabiliza a personagem de forma a colocar em risco sua existência seja física, moral, psicológica e/ou metafísica. Não são meramente a fila, nem a companhia, nem a burocracia que estão em jogo no conto, mas a revelação de uma existência que se torna problemática no cotidiano da cidade. Ou seja: é possível que “A fila” seja entendida como mera metonímia ou alegoria da burocracia, mas também como um conto que explora o efeito labiríntico e opressor de um mundo, digamos, “hiperlógico” (e as implicações dessa leitura, no texto, podem ser tão profícuas, quanto forem justificáveis pela crítica). Efeitos parecidos se dão em inúmeros outros contos. Paulatinamente, então, é possível sinalizar os

componentes mais gerais desse absurdo a que chamaremos de muriliano: um absurdo em que se relacionam a gratuidade, o traço melancólico, o irônico, o cômico, o lúdico, o simbólico e as formas do fantástico.

Atentos a este vínculo entre situações e cenários absurdos com uma existência que se mostra ou se torna problemática e instável na figura das personagens – ou seja, uma espécie de poética do absurdo que revela a dimensão existencial dos contos –, alguns trabalhos e pesquisas investigaram a obra de Rubião à luz do existencialismo de Jean-Paul Sartre e da filosofia da existência de Albert Camus, que, em especial, debruçou-se sobre o problema do absurdo em seu ensaio filosófico **O mito de Sísifo**.

Não é por acaso que a crítica logo identificou em algumas ideias de Camus e no mito de Sísifo referências para ler Rubião. Em sua obra **O mito de Sísifo**, Camus compreende o absurdo como *sentimento existencial*. O absurdo seria a condição inevitável para o homem que rejeita os sistemas totalizantes de crenças e valores, que têm a pretensão de dar uma unidade de sentido ao mundo. Assim, sem encontrar explicações para sua vida e para o mundo, o homem sente-se um estrangeiro, em decorrência de uma espécie de “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário” que, segundo Camus, “é exatamente o sentimento do absurdo”. Neste ensaio camusiano, fica claro ainda o vínculo entre o absurdo – aspecto existencial, atemporal – com a modernidade – o que agrega um viés historicista a esse sentimento investigado por Camus. Ou seja, um absurdo que é, de certa forma, estimulado pelos modos de vida modernos.

Desse modo, demonstrar como o absurdo, enquanto sentimento existencial, na perspectiva da filosofia de Camus contribui para a compreensão do absurdo muriliano, passa a ser o foco principal da primeira parte deste trabalho.

Como ficará comprovado na fortuna crítica levantada, o absurdo discutido em **O mito de Sísifo**, de Albert Camus, ou o absurdo entendido como sentimento existencial, é uma referência frequente para se investigar o absurdo ficcional de Murilo Rubião. Todavia, este diálogo tem servido prioritariamente para:

- análise de contos específicos, como é o caso de “O edifício” ou “Alfredo”;
- apontamentos secundários no interior de outras abordagens críticas;

- trabalhos que se dedicaram ao absurdo existencial com maior profundidade, e de forma não exclusiva, e que permitem acréscimos de elementos;
- análise de contos pontuais, também no que diz respeito ao diálogo da obra muriliana com o existencialismo de Sartre.

Assim, nossa proposta é investigar o absurdo na obra de Murilo Rubião, a partir de uma noção específica do absurdo explorada pela filosofia, que trata o absurdo como sentimento existencial, assim como o define Camus, em sua obra **O mito de Sísifo**. Como complementos úteis à análise, utilizaremos ainda algumas ideias do existencialismo de Sartre. Trata-se, então, de um aprofundamento do diálogo entre a obra de Murilo Rubião e a filosofia da existência.

Como o absurdo existencial de Camus e outras ideias-base do existencialismo lançam luz sobre a obra de Murilo Rubião? A partir desta pergunta inicial, abrem-se outras questões relevantes, mais específicas e diretamente conectadas ao absurdo existencial. Parece válido antecipá-las aqui, ainda que algumas delas tragam ideias ou concepções ainda não destacadas nesta fase.

Assim, esta dissertação visa mais especificamente: 1) analisar os contos em que as questões do *absurdo* camusiano surgem nas personagens como sentimento existencial; 2) demonstrar como as *núpcias* (noção camusiana que, como veremos, precede o absurdo) surgem como sentimento ligado ao absurdo existencial; 3) investigar como a noção de *revolta* (para Camus, a única saída aceitável para o homem que se depara com o absurdo) relaciona-se com as personagens de Rubião, buscando entender ainda, a partir dessa relação, se a obra muriliana pode ser considerada niilista; 4) analisar as epígrafes, revelando-as como antecipadoras dos sentidos que o absurdo ganha no contexto das narrativas.

Todos esses objetivos, que estão inseridos no contexto de um diálogo entre a literatura e a filosofia, e propõem o diálogo entre o absurdo nas narrativas de Murilo Rubião e o absurdo camusiano, guiarão a parte inicial deste trabalho. Ideias e conceitos de Max Weber, contidas, sobretudo, em **Ensaio de sociologia**, servirão de acréscimos a este

diálogo. O *corpus* desta análise incluirá os contos “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O edifício”, “A fila” e “A cidade”, além de referências pontuais ao conto “O pirotécnico Zacarias”.

Nos tópicos posteriores, buscaremos reafirmar as peculiaridades do absurdo em Murilo Rubião e colaborar para uma atualização da crítica, agora não apenas à luz das teorias da filosofia da existência de Camus, mas adicionando outras bases teóricas, de forma apontar as conexões do absurdo existencial com as figurações e metamorfoses do corpo nas personagens; os cenários enquanto espaços de contenção e paralisia das personagens – conforme a noção de “limiar inchado” de Walter Benjamin; a ironia e a comicidade como recursos literários recorrentes na construção do absurdo do autor; e, por fim, as formas do fantástico moderno.

Nessa segunda parte do trabalho, além dos contos já apontados no *corpus* inicial, lançaremos um olhar mais geral sobre vários outros contos, com destaque para “Alfredo” (ALF), “Teleco, o coelhinho” (TEL), “Bárbara” (BRB), “O convidado” (CON), “Os comensais” (CMS), “Aglaia” (AGL), “O bloqueio” (BLO) e “O lodo” (LOD). Serão feitas ainda comentários pontuais dos contos “A armadilha” (ARM), “O homem do boné cinzento” (HBC), “Memórias do contabilista Pedro Inácio” (MEM) e “Botão-de-rosa”. Nas citações de todos os contos dessa dissertação, serão utilizadas as abreviaturas dos contos, conforme tabela de abreviaturas.

Assim, esta pesquisa propõe uma espécie de inversão do ponto de partida realizado pela tradição crítica de Rubião, focalizando o absurdo existencial de Camus como sentimento presente nas personagens, expandindo para outras noções camusianas a serem esclarecidas – as *núpcias* e a *revolta* –, além de ideias do existencialismo sartriano, pouco ou nada exploradas pela crítica. A partir dessa discussão da obra muriliana e da filosofia da existência, chegaremos à questão central dessa pesquisa que é o absurdo circunscrito à poética na real dimensão do seu caráter literário.

CAPÍTULO 1 – O PROBLEMA DA EXISTÊNCIA EM MURILO RUBIÃO E O ABSURDO DE ALBERT CAMUS

1.1 Absurdo e existência na tradição crítica muriliana

Em sete décadas de crítica¹, o sentido existencial da obra de Murilo Rubião foi abordado por muitos pesquisadores que recorreram às ideias da filosofia da existência ou existencialistas, como as de Albert Camus e de Jean-Paul Sartre², mesmo nos casos em que o diálogo entre a literatura e filosofia não era tão sistematizado, ou mesmo, não era o foco principal do estudo.

Deste modo, na maioria dos textos críticos, o tema da existência na obra de Rubião, sempre que surge, acaba, inevitavelmente, associado a outros recortes, como as variações do fantástico e à própria discussão do absurdo, ainda que a noção do absurdo nem sempre se apresente suficientemente clara.

Destacamos a seguir algumas resenhas, artigos e trabalhos acadêmicos que, tendo privilegiado abordagens das mais diversas sobre a obra de Rubião, adentraram em algum momento o tema existencial e do absurdo, de modo que vem nos ajudar, aqui, na confirmação de aspectos importantes desta pesquisa, além de, em alguns momentos, servir-nos de contraponto a ela.

Wilson Castelo Branco, já em 1944, destacava que o drama da personagem que dá nome ao livro de estreia **O ex-mágico** não é o de um ser inadaptado ou incapacitado para a existência, mas o de um personagem “que dispõe de todos os instrumentos necessários à luta e não os utiliza, sabendo antecipadamente que qualquer esforço é vão e inútil em face da desmesurada complexidade do eterno” (não paginado).

¹ Mesmo que o livro de estreia **O ex-mágico** tenha sido publicado em 1947, anos antes, o escritor já enviava seus contos a amigos escritores e críticos. Em 1943, Mário de Andrade comentava por carta suas impressões sobre as narrativas (uma breve amostra do teor desses comentários aparece quando tratarmos no tópico destinado ao gênero fantástico). Em 1944, a crítica de Wilson Castelo Branco na **Folha de Minas** é certamente uma das primeiras publicadas (CASTELO BRANCO, 1944. Não paginado).

² O termo “existencialismo” sempre gerou questionamentos, levando Jean-Paul Sartre a dizer: “Minha filosofia é uma filosofia da existência; o existencialismo, não sei o que é” (SARTRE *apud* BEAUVOIR, 1963, p. 60). Ainda assim, a expressão firmou-se como espécie de sinônimo do pensamento sartriano. Sobre as ideias de Albert Camus, que não se dizia existencialista e divergia de Sartre em alguns aspectos, cabe melhor a expressão geral “filosofia da existência”.

Salientando que o conto “Alfredo” traz a mesma “concepção agônica do mundo”, o crítico afirma, de forma bastante pertinente e inaugural:

A impressão que se tem, diante de todos os personagens de Murilo Rubião, é de que eles se perderam num deserto, onde perambulam sem rumo e sem destino. Forças metafísicas se incumbem de desviá-los constantemente das rotas salvadoras, condenando-os a cumprir, sempre, o mesmo destino (CASTELO BRANCO, 1944).

Após a publicação de **O ex-mágico**, em 1947, dois artigos voltaram a salientar a universalidade da temática muriliana, indicando também sua preocupação existencial e a familiaridade dos contos com a obra do tcheco Franz Kafka.

No ano seguinte, Álvaro Lins publicava no **Correio da Manhã** um dos artigos fundadores da tradição crítica muriliana, em que aproxima Rubião de Kafka menos para definir uma influência – que de fato não houve³ –, mas para sugerir “uma aproximação no que diz respeito a uma determinada concepção do mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente” (LINS, 1948, não paginado).

Sobre esta concepção, Lins (1948, não paginado) fala da “criação de um mundo que, embora com as mesmas coisas e pessoas do nosso mundo, difere deste quanto às situações de movimento, tempo e causalidade”, levando o leitor a sentir que “aquela criação supra-real é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos, transfigurado pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa”.

Já nos anos 60, após o lançamento de **Os dragões e outros contos**, em 1966, no artigo “De Kafka a Rubião”, José Augusto de Carvalho (1968, não paginado) afirma que nos contos do brasileiro sobressai “um grito lírico de amargura e pessimismo, de derrota e sofrimento, ante a impossibilidade de fuga à monótona rotina da vida”. Pondera ainda que o contista alia “o absurdo do surrealismo e o ilógico ao lírico” e aponta semelhanças entre os contos “O edifício”, “A cidade” e “O pirotécnico Zacarias” com **O castelo** e **O processo**, de Kafka, e “Velha”, de Bradbury (CARVALHO, 1968, não paginado). Quanto ao vínculo

³ Desde as análises inaugurais, a crítica muriliana lida com a informação de que o autor só conhecera a obra de Kafka após ter escrito vários de seus contos. No posfácio de **O pirotécnico Zacarias e outros contos** (2006, p. 103), Jorge Schwartz fala de Kafka como “[...] autor que o escritor mineiro sempre afirmara desconhecer na época da composição de suas primeiras narrativas”. Questionado sobre essa possível influência, Rubião respondeu: “No início dos anos 40 ninguém conhecia Kafka no Brasil, a não ser Mário de Andrade. Minha geração saiu em busca e Kafka pela correspondência com o Mário” (SCHWARTZ, 1982, p. 3).

da obra muriliana com o surrealismo, teremos chance de dar exemplos concretos mais adiante. *A priori*, é válido destacar que a estética predominante em Rubião tende, em alguns momentos, a se valer de elementos surrealistas, mas, justamente, para rejeitar a possibilidade da liberação do desejo e da imaginação como saídas do absurdo. O olhar cético de Rubião tende a fazer com que, ao final das narrativas, o absurdo reine.

Por volta da mesma época, Nelly Novaes Coelho (1965) definia as personagens murilianas como “tristes e solitárias criaturas que aceitam com humildade ou com revolta o Mistério do Ser; criaturas, acima de tudo, desgastadas pela imperiosa condenação à vida”.

Ao final do artigo “Os dragões e...”, Coelho (1965) lembra a última frase de “O edifício”: “E, risonhos, os obreiros retornavam às tarefas, enquanto o edifício continuava a ganhar altura”, para sublinhar “como a arte expressional do contista consegue intensificar a opressão da tragédia, através de um único adjetivo, ‘risonhos’”, e acaba “condensando nele todo o drama da inconsciente ignorância com que voluntariamente nos entregamos a um destino absurdo e sem sentido”.

Pesquisadora dedicada ao absurdo na obra de Murilo Rubião, Eliana Zagury (1975) comparou a evolução do absurdo nos livros **Os dragões e outros contos**, **O pirotécnico Zacarias** e **O convidado**. Em síntese, a autora aponta que, nas duas primeiras obras, as personagens ainda estranham e ficam perplexas com o absurdo, o que é modificado em **O convidado**, quando as criaturas murilianas já surgiram mais resignadas.

No prefácio de **A casa do girassol vermelho**, Zagury (1978) identifica nas personagens do livro o homem condenado “à prisão inescapável de si mesmo”. É válido ressaltar aqui alguns pontos desta apresentação da obra com base na leitura feita por Sandra Regina Chaves Nunes (2012), pesquisadora voltada ao estudo da crítica muriliana:

[No texto de Zagury,] o “isolamento ideal” buscado por suas personagens é em vão, e até certo ponto coincide com o buscado pelo escritor Murilo Rubião. Alguns de seus personagens tentam a fuga do social, contudo o que conseguem é a frustração. Estar preso ao mundo significa também estar preso a si mesmo, e mais uma vez há uma expectativa frustrada de escapar ao seu traçado (NUNES, 2012, não paginado).

Em “Realidade, fantasia”, de 1978, também sobre a obra **A casa do girassol vermelho** lançado naquele mesmo ano, Rachel Jardim afirma que, em Rubião, “o fantástico

e a angústia são um elemento lúdico, peças de um quebra-cabeças que [o autor] joga com extrema lucidez”. Entre os contos analisados, destaca o conto “Alfredo”, entendido por Jardim como “a chave da obra muriliana”, e lembra o trecho sintetizador do *taedium vitae* da personagem: “E o que faz aí, plantado como um idiota no cimo desta montanha? Parou de gemer e fitou-me com indisfarçável curiosidade: ‘Bebo água’” (RUBIÃO, 2010, p. 99).

Autor da mais consagrada obra crítica sobre o contista mineiro, **Murilo Rubião: a poética do uroboro**, o crítico Jorge Schwartz (1981) ressalta o sentido existencial de sua obra, tanto no referido livro, como em diversos artigos que escreveu sobre o tema.

Seus textos são prolíficos em definições como a de que, na obra de Rubião, “o estar-no-mundo do homem é visto também como uma experiência sem solução” ou que “não há lugar para a salvação no universo muriliano” (1981, p. 101-102). De forma pertinente, a nosso ver, Schwartz ajudou a consolidar na crítica a profundidade existencial dos temas murilianos, até pelo alcance e perenidade de seu livro, destacando sempre o traço de angústia e desespero das narrativas do autor. No posfácio de **O pirotécnico Zacarias**, o crítico destaca ainda:

De alguma maneira, os personagens aparecem na contística muriliana transfigurados em espectros alienados de um universo agônico. Nele, o homem acaba sendo condenado à esterilidade pela própria incapacidade de modificar o mundo sem saída no qual vive (SCHWARTZ *apud* RUBIÃO, 2006, p. 109).

Adentrando a esfera do absurdo já no título de **A poética do uroboro**, Schwartz (1981) aponta também para a equivalência direta do que ele chama de “homem/uroboro” – ilustração para a poética muriliana – com o argumento central de **O mito de Sísifo**, de Camus.

Assim, Sísifo – o herói mítico que conduz a rocha perpetuamente sobre a montanha sabendo que ela voltará a rolar terreno abaixo –, e uroboro⁴ – a serpente mítica que morde a própria cauda –, seriam duas representações do mesmo sentimento, o absurdo:

⁴ Em Cánovas (2002, p.129-130), uroboro é definida como uma serpente cósmica, muito frequente entre os alquimistas, sendo um arquétipo do eterno retorno. A autora também recorre a **O livro dos seres imaginários**, de Borges, para esclarecer que sua aparição mais famosa vem da mitologia escandinava, em que a serpente Jörmungandr foi atirada ao mar e cresceu tanto que rodeou a terra, passando a morder a cauda. Também colhe a seguinte definição do **Dicionário de símbolos**: “[A serpente uroboro] simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma, [...] contém ao mesmo tempo as ideias de movimento em torno de si mesma,

O homem urobora sofre um processo contínuo de des-ajustamento ao contexto. Há uma evidente dissociação entre ele e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Camus em **Le mythe de Sisyphe**: ‘Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo. (SCHWARTZ, 1981, p. 39)

O crítico não deixou de apontar ainda certa variedade e versatilidade do absurdo muriliano, ressaltando as diferentes direções e formas representadas pelas ações das personagens e cenários dos contos, em tópicos que chama de: “o urobora contextualizado”, “o urobora banido”, “o urobora mascarado”, “o urobora petrificado”. Essas variações funcionam como categorias do absurdo de Rubião, todas elas usadas pelo crítico para definir um homem cuja existência se encerra em si. Destacamos, a seguir, alguns exemplos de como Schwartz as utiliza: o “urobora contextualizado”, relacionado a personagens cujos cenários e ações ajudam a afirmar sua condição absurda no mundo, como a solidão de Cariba no trem de “A cidade”; o “urobora banido”, situações narrativas de condenação a um trajeto inútil, tendo como exemplo “Alfredo”; o “urobora petrificado”, quando o movimento das personagens apresenta uma paralisação gradativa como no mecanicismo de “Os comensais”; o “urobora mascarado”, quando as personagens incorporam em ações e condutas as regras do jogo social (SCHWARTZ, 1981, p. 38-53). Especialmente no caso de Schwartz, cujo livro procura analisar a obra muriliana em sua totalidade, é relevante destacar que se trata de uma abordagem prioritariamente no campo da poética, de forma que, obstante os eventuais diálogos com a filosofia e outras áreas das humanidades, tais aspectos surgem mais como acessórios.

Outro texto muito importante para nossa pesquisa, que prioriza um diálogo mais explícito com a filosofia da existência, é o artigo “Um sequestro do divino”, do crítico João Paulo Paes (1990). O autor afirma que a obra do contista carrega “traços de uma ficção ortodoxamente existencialista do pós-guerra”. Assinala também “a indisfarçada descontinuidade entre seu conteúdo laico [das narrativas] e as epígrafes religiosas que os encimam, a marca por excelência de uma dessacralização incompleta do mundo e do homem” (p. 121).

de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno” (CHEVALIER, 2009, p. 922-923).

Ainda nesse contexto, Paes (1990) recorre à experiência religiosa do autor, lembrando que, após uma infância ligada ao catolicismo, Rubião acabou optando pelo ateísmo, “mais tarde substituído pelo agnosticismo”, mas sem ter jamais se livrado do problema da eternidade. Desta forma, o crítico afirma que “não será descabido atribuir ao agnosticismo tal sobrenaturalidade [presente nos contos] não apontar para a presença do divino”. Resume ao dizer que na obra muriliana há um “divino degradado em fantástico” (p. 122). O autor completa:

Seus protagonistas são vítimas de surpresas ou castigos monstruosos cuja fonte desconhecem, e é por desconhecerem-na que se veem de todo inermes, não lhes restando sequer o recurso da prece intercessiva à Divindade ou de resignação ante a sua insondável vontade, a qual peca por ausente, ou pior ainda, por inexistente (PAES, 1990, p. 122).

É nesse contexto de ausência ou inexistência de uma saída pela via divina – uma “salvação” – que Paes caracteriza a festa do conto “O convidado”, da qual João Alferes não consegue fugir, como um “simulacro do mundo sem sentido”. Também em “A fila”, em que “apesar de todo o seu empenho, [Pererico] não chega a ser percebido pelo gerente da fábrica (1990, p. 122)”, a personagem central depara-se com a morte do gerente e, por efeito, com a impossibilidade de alcançar o que buscava. De novo, nota-se a inexistência da saída pela instância superior que, no contexto da narrativa, é simplesmente o gerente da companhia. Assim, a estranha festa de “O convidado” ou a morte do gerente ao final de “A fila” são representações do absurdo de um mundo que não possui mais autoridade diretora, e, ainda assim, segue funcionando.

Isso justifica porque o crítico volta tanto ao tema da morte, citando os contos “A casa do girassol vermelho”, “O homem do boné cinzento” e “Teleco, o coelhinho”. Mas, sobre este tema, Paes dá atenção especial ao conto “O edifício”, salientando o fato de o personagem João Gaspar descobrir a “morte do último conselheiro” e, com o conselho extinto, a “ausência de um plano diretor da obra”, o que acaba levando a personagem à fracassada tarefa de tentar frear o edifício, que “prossegue *ad infinitum*” (PAES, 1990, p. 123).

Como não ver, neste conto paradigmático, uma imagem fabular da visão de mundo proposta pela obra de Murilo Rubião? A visão de um mundo

dessacralizado pela morte de seu Criador (e de seu Destruidor, complete-se, por amor ao maniqueísmo) e que não obstante continua a funcionar ininterrupta e automaticamente, mesmo sem finalidade visível (PAES, 1990, p. 123).

Nota-se que, na leitura de Paes, há uma alegorização mais significativa dos dados presentes nos contos. No decorrer das análises, buscaremos exemplificar como os elementos simbólicos dos contos, que, em alguns casos, permitem uma alegorização maior, nunca se fecham em um sentido único; mesmo os textos mais suscetíveis a essa alegorização deixam lacunas, garantidoras da presença do texto polissêmico.

Aproveitando que o artigo de Paes (1990) propõe um diálogo mais direto com o existencialismo e com a filosofia da existência, e considerando a ligação direta do uroboro de Schwartz (1981) com o Sísifo de Camus, rompemos a exposição até aqui cronológica dos trabalhos críticos, para citar outros quatro trabalhos de diferentes períodos (de 1967 a 2002) que, de maneira particular, seguem a mesma tendência de diálogo com a filosofia existencial. Assim, aproximando esses artigos, acreditamos dar mais coesão e continuidade à exposição da crítica.

No artigo “O mito de Sísifo e ‘O edifício’”, Saraiva (1967) compara a filosofia da existência de Camus presente nos textos. O crítico destaca, a partir das comparações, que a lucidez exige do homem o reconhecimento de sua existência sem sentido e a renúncia aos desejos e ambição de eternidade. Ele finaliza sua análise com as seguintes palavras:

Em “O edifício”, Murilo Rubião focaliza toda a humanidade na sua luta inútil e interminável, tentando dar sentido à vida através da ação, da qual ninguém pode fugir, pois as ordens “superiores”, que ninguém sabe ao certo quais nem de onde vêm, são as mesmas para todos (SARAIVA, 1967, não paginado).

Em “O mito em Alfredo”, Luciano Penelu Bitencourt Pacheco (2010) também se vale de **O mito de Sísifo**, utilizando-o na análise do conto “Alfredo”. O autor concentra-se em apontar as trajetórias de Alfredo e de seu irmão Joaquim, marcadas pela percepção do absurdo da existência humana e do consequente sentimento de angústia que os domina. O pesquisador destaca, no entanto, a descrença da personagem em relação a essa busca existencial da personagem, salientando o trecho “Cansado eu vim, cansado eu volto”, que

introduz e finaliza o conto, em contraste com a visão mais otimista de Camus sobre o herói mítico: “é preciso imaginar Sísifo feliz” (PACHECO, 2010, p. 141).

Em “As personagens rubianas: ‘O ex-mágico da Taberna Minhota’ e ‘O pirotécnico Zacarias’ sob a perspectiva do existencialismo sartriano”, Moura (2007) destaca inicialmente como os contos relacionam-se com algumas teses fundamentais do existencialismo de Sartre, como “A existência precede a essência”, e a ideia de que a morte garante o fracasso da busca por uma identidade absoluta do indivíduo.

Assim, o primeiro grande questionamento existencial do ex-mágico: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo?”, revela, segundo Moura (2007, p. 30), o próprio sentimento de vazio do homem que se sente jogado à vida sem qualquer explicação, já que primeiro o homem existe, para depois buscar ser alguém.

Ao mesmo tempo, a atitude de Zacarias que, depois de morto, diz fazer tudo o que fazia “com mais agrado que anteriormente”, explica-se, segundo Moura (2007, p. 31), porque “[Zacarias] não se marca pela finitude e pelo fracasso inerente a todo ser humano. [...] A morte aparece como liberação, realização em plenitude, como complementação e essência da própria vida”. A autora relaciona ainda alguns excertos dos contos com outros conceitos sartrianos, como desamparo, angústia, desespero, náusea.

Na tese de doutorado **O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica**, Cánovas (2004) esmiúça as inúmeras simbologias presentes na obra muriliana, a partir de um diálogo profundo com a psicologia, a filosofia, a mitologia e a antropologia. Em mais de 400 páginas – talvez, seja o mais completo estudo crítico sobre o autor –, o trabalho identifica, por exemplo, as figuras de Hermes, Sísifo, Proteu e Medusa, além do uroboro e do labirinto, como sendo os “mitos pessoais” de Rubião.

Em relação ao trecho em que fala de Sísifo – para privilegiar a parte que mais se conecta com nosso trabalho –, e que Cánovas (2004) enxerga como um dos mitos centrais do universo muriliano, é válido transcrevermos o trecho em que a pesquisadora aproxima várias narrativas vistas por ela como variações do sentido-base de Sísifo: o “eterno (re)fazer sem sentido.

Um mágico que exerce seu ofício, de maneira maquinal e com fastio, acaba por aderir ao suicídio lento do fazer sem sentido da rotina

burocrática (“O ex-mágico da Taberna Minhota”). Uma mulher vem e vai indefinidamente sem que o homem que a ama chegue jamais a lhe declarar seu amor (“Elisa”). Mulheres vão aparecendo e desaparecendo, todas com feições parecidas umas às outras e vão sendo mortas sem razão pelo protagonista (“Os três nomes de Godofredo”). Uma personagem passeia sem uma meta definida todas as noites, colhendo objetos a esmo e jogando-os fora antes de terminar o passeio, e é assassinada sem motivo pelo seu perseguidor (“A lua”). Um homem executa todos os dias estranhos rituais – desenterrar as filhas, retocar a maquiagem do retrato da mãe e arrancar as flores negras que invadem a casa (“Petúnia”). Um edifício imenso, cuja finalidade todos ignoram, é construído e cresce desmesuradamente, mesmo depois que o engenheiro exorta os operários a parar a obra, mas eles continuam a trabalhar febrilmente sem remuneração (“O edifício”) (CÁNOVAS, 2004, p.127-128).

Outro ponto relevante da análise de Cánovas (2004) diz respeito à hipótese de superação do absurdo pelas personagens murilianas. Primeiramente, a autora lembra que, para Schwartz, “o herói de Rubião nunca poderá ser imaginado como um ‘Sísifo feliz’” [como defende Pacheco (2010)], já que “se mostra duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez. Esta é, ao contrário, o meio pelo qual a personagem se desarticula, irrecuperavelmente, do seu contexto”. Por isso, o crítico conclui que há, em Rubião, a “radicalização do absurdo” (SCHWARTZ *apud* CÁNOVAS, 2004, p. 129). Ou seja, a visão da pesquisadora vai na direção de considerar o absurdo muriliano como sendo não positivo, ou seja, algo que se dá pela afirmação de uma negatividade resistente à positividade.

A pesquisadora faz esta explanação para, sem seguida, contrapor sua opinião à do crítico de **A poética do uroboro**, rejeitando, assim, a “radicalização do absurdo”:

Entretanto, se o que existe no universo de Rubião é uma “radicalização do absurdo”, como quer o autor de **Murilo Rubião: a poética do uroboro**, seu herói (na verdade anti-herói) é absurdo e não, trágico, no sentido estrito do termo. Por outro lado, *se uma característica essencial do sentimento do absurdo é a ausência de esperança, acreditamos que isso não ocorre no mundo de Rubião, não havendo, portanto, uma “radicalização do absurdo”* (CÁNOVAS, 2004, p. 129. Grifos nossos).

A autora fará ainda outra ponderação sobre esse campo de análise, ao defender a possibilidade de um segundo sentido para o uroboro, que não se limitaria ao absurdo inescapável, mas que poderia ser entendida também como a “busca do uno”, uma “volta à

união a Deus”, o que traria um teor positivo e certo traço de esperança à obra muriliana⁵. Para comprovar sua tese, Cánovas (2004) analisa a epígrafe do conto “A diáspora”:

E eles saberão que eu sou o Senhor quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países.

Assim, a sua produção literária, a despeito do universo absurdo, abre-se sob o signo da esperança – o arco-íris. No final deste trajeto labiríntico, a julgar pelas epígrafes, há uma volta à união com Deus (“E eles saberão que eu sou o Senhor”) apesar do exílio do homem no mundo (“quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países”) de que o uroboro, visto através dessa outra interpretação, pode ser um símbolo privilegiado (CÁNOVAS, 2004, p. 132).

Mesmo havendo a possibilidade de leitura desse segundo sentido para o uroboro proposto por Cánovas (de busca do uno, como um traço de esperança pela “volta à união a Deus”), parece-nos, porém, que tal interpretação acaba sendo pouco significativa no contexto da narrativa epigráfica muriliana – usada prioritariamente pelo autor de forma paródica e para alcançar os sentidos não religiosos e agnósticos próprios de suas narrativas.

Por fim, mesmo não sendo um trabalho voltado ao diálogo com o existencialismo ou a filosofia da existência, como os apresentados até aqui, o ensaio crítico “O sequestro da surpresa”, do professor e crítico Davi Arrigucci Jr. (1998), ressalta um aspecto de particular importância no problema da existência na obra muriliana, o que ajuda a unir dois traços aparentemente contraditórios, mas peculiares no absurdo de Rubião: a convivência daquilo que é sério ou terrível e as situações e cenários cômicos, aspecto ao qual voltaremos nesta pesquisa em tópico sobre o absurdo e a ironia.

Pela visão muriliana, estamos aferrados e condenados a uma imanência sem sentido, em rodopio sobre si mesma. Essa fábula atroz, cuja potencialidade de alegoria moderna logo se percebe, pelo oco de qualquer

⁵ Para a autora, a imagem de uroboro pode também ser interpretada como a união do mundo celeste (representado pelo círculo) e do mundo terrestre (simbolizado pela serpente), expressando a busca do uno. Ela ainda atrela a esta interpretação outros dois aspectos. Primeiro, à conhecida reescrita muriliana, destacando que “o ato de reescrever as mesmas narrativas consiste num percurso infinito que não avança (ou avança muito lentamente), mas gira sempre em torno de si mesmo”. Segundo, ao uso constante das epígrafes bíblicas, o que, segundo ela, “leva-nos a pensar que as citações das Escrituras constituem-se numa escrita maior – conectada ao uno – cujo objetivo é (des)velar o sentido último dos contos de Rubião, que se constituem numa escrita menor” (CÁNOVAS, 2004, p. 131).

transcendência e o completo desencantamento, parece nascer, no entanto, de uma matriz simples, que é a anedota mineira, desdobrada em diversas direções, uma das quais é o grotesco, seja pelo lado sério e terrível, seja pelo cômico (ARRIGUCCI, 1998, p. 308).

Arrigucci (1998) afirma também que “nenhuma mágica tem aqui [na obra muriliana] direito ao sobressalto, pois representa apenas a supressão momentânea da rotina, que volta sempre e se impõe à própria invenção, naturalizando o absurdo”. Tende, portanto, a compreender o fantástico muriliano (que não traz hesitação, não surpreende, nem espanta as personagens) como a própria metáfora da esterilidade da mágica (ou da arte). As opções pelo fantástico e ao mesmo tempo pelo absurdo, como se vê nesta outra frase do crítico, surgem como fontes de base de um problema existencial, ou de “como suportar o mundo”:

O problema está no que virou o mundo. Como é possível suportá-lo? Essa é a pergunta de inquietante estranheza que transparece ainda viva na voz do narrador de Murilo Rubião. Aqui a falta da surpresa é ainda um modo de buscar o conhecimento do mundo, virado do avesso sem se tornar nossa casa (ARRIGUCCI, 1998).

Como buscamos demonstrar, a relação de Rubião com a temática existencial e do absurdo, assim como a percepção de uma poética correspondente, foi observada, de diferentes ângulos e profundidades, por inúmeros analistas, desde o início da crítica muriliana. Certamente, outros trabalhos seriam úteis para esta análise, tendo em vista a contínua pesquisa realizada sobre o autor. Ainda assim, procuramos nos servir das referências mais consolidadas (entre livros publicados, resenhas e trabalhos acadêmicos), além da seleção crítica do acervo digital de Murilo Rubião (2012) que traz uma amostra criteriosa do Acervo de Escritores Mineiros, sediado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Se a dimensão existencial da obra já era sugerida no traço mais generalista da crítica inaugural (na sua maioria, resenhas de jornais e artigos pontuais), a partir do artigo de Coelho (1966), que fala de personagens “desgastadas pela imperiosa condenação à vida” e dos obreiros de “O edifício” como ignorantes voluntários diante do destino absurdo, vê-se um foco mais nítido neste ponto. O estudo de Saraiva (1967) sobre Sísifo e “O edifício”, no ano seguinte, já explora um diálogo mais direto entre literatura e filosofia.

No início dos anos 80, com a publicação do livro de Schwartz (1981), a ideia de uma poética do absurdo é aprofundada, sendo apontada pelo crítico a familiaridade do uroboro com **O mito de Sísifo**. Os trabalhos de Paes (1990), Arrigucci (1998) e Cánovas (2004) consolidaram os estudos na direção específica desse diálogo entre literatura e filosofia existencial, citando ou explorando mais **O mito de Sísifo**.

Mais recentemente, artigos pontuais como os de Moura (2007) e Pacheco (2010) deram continuidade a este recorte crítico: o primeiro, em relação ao existencialismo de Sartre, e o segundo em relação à obra **O mito de Sísifo**. Nossa perspectiva, a partir de agora, é dialogar com a tradição crítica muriliana.

1.2 A filosofia do absurdo de Albert Camus

Para adentrar o problema do absurdo como sentimento existencial na obra de Murilo Rubião, cabe apontar que a referência principal para o entendimento do absurdo, nesta pesquisa, é a obra do escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus (1913-1960). Foi ele quem se debruçou de maneira mais aprofundada, em seu ensaio filosófico **O mito de Sísifo**, de 1941, sobre essa problemática específica.

Apesar de conhecida a rejeição de Camus ao enquadramento de sua filosofia como existencialista, nos moldes no pensamento de Jean-Paul Sartre – com quem romperia em 1952 –, suas ideias possuem raízes bastante similares no que respeita à filosofia da existência.

Camus não sistematizou sua filosofia como fez Sartre, todavia, movimentou-se durante toda a vida entre ensaios, romances e textos para teatro, resultando disso o fato de que seu pensamento filosófico evidencia-se muito menos como um sistema filosófico do que como um pensamento marcado de poeticidade. Nessa perspectiva, parece-nos caber aqui a pergunta: o que é, enfim, a filosofia do absurdo de Camus?

Em **O mito de Sísifo**, Camus tange aspectos bastante relevantes para nossa reflexão, tais como as raízes do sentimento existencial do absurdo e seus sintomas na experiência do homem moderno, valendo-se, para isso, da figura metafórica de Sísifo, personagem da mitologia grega definido por ele como o legítimo herói absurdo. A filosofia subjacente a’**O**

mito de Sísifo convida o leitor a coletar as várias definições do absurdo deixadas por Camus. É válido elencar as mais importantes.

O ensaio associa, inicialmente, o absurdo ao suicídio. Se o vínculo pode parecer obscuro em um primeiro momento, logo se esclarece quando o filósofo argumenta que o suicídio é o único problema filosófico realmente sério, afinal “julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 17).

Desta forma, Camus clareia sua linhagem filosófica: a filosofia da existência. Pelo fato de adentrarmos ao absurdo camusiano visando à análise de nosso objeto literário, partimos da evidência mais simples de que essa corrente tem a existência humana como seu principal problema. Ou, resgatando Sócrates, cujo pensamento é visto por muitos com o primeiro despertar existencialista, é uma filosofia que parte da ideia de que: “[...] a existência do homem é o problema principal da filosofia” (HUISMAN, 2001, p. 15). Daí Camus (2010, p. 17) concluir a mesma coisa pela via negativa: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio”. Ou seja: é válido existir ou não? Se sim, cabe a pergunta: então, como existir?

Isto significa que a filosofia camusiana descarta os sistemas totalizantes de crenças, como religiões e correntes que dão uma unidade de sentido ao mundo, para investigar a existência pela vivência direta no mundo. “Os filósofos de inspiração existencialista sempre se opuseram a uma representação totalizante do mundo que economizasse a experiência com vistas a atingir a objetividade absoluta” (HUISMAN, 2001, p. 14).

A partir dessa percepção de contato direto com o mundo, sem contar com sistemas totalizantes para explicá-lo, o homem camusiano carregará um sentimento espontâneo de busca de sentido de sua existência, um desejo de resgate de uma unidade de sentido perdida, ao que o filósofo dará diferentes nomes: “apetite de clareza”, “exigência de familiaridade”, “nostalgia de unidade”, “apetite de absoluto”. “Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano” (CAMUS, 2010, p. 31-32).

No momento em que o homem camusiano passa a sentir esse “apetite de absoluto”, ele já está próximo de sentir o absurdo, já que a nostalgia de unidade definidora de sua busca existencial será negada pelo mundo (considerando sempre a rejeição dos sistemas

totalizantes). Afirmar-se, assim, o absurdo: a distância insuperável entre o homem e o mundo, a cisão entre consciência e natureza, ou nas palavras do filósofo: “[...] tal evidência é o absurdo, o *divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que decepciona*”. Ou ainda, o abismo insuperável entre o apetite pelo absoluto e a “irredutibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável” (CAMUS, 2010, p. 62-63. Grifos nossos).

O estilo de escrita pouco sistemático de Camus faz com que o sentimento do absurdo, muito mais que um conceito bem delimitado, surja inserido em inúmeras outras definições.

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. *Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo* (CAMUS, 2010, p. 20. Grifos nossos).

A consequência da rejeição pelo homem camusiano dos “raciocínios errôneos” e das “ilusões” é dura o suficiente para colocá-lo em um “exílio sem solução”, e instaurar o sentimento do absurdo existencial. Ao mesmo tempo, este enfrentamento do absurdo surge como estágio inevitável para o homem lúcido imaginado pelo filósofo: a via de um novo “movimento de consciência”, como fica claro no trecho a seguir:

Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo *um movimento de consciência*. A continuação é *um retorno inconsciente aos grilhões*, ou *é o despertar definitivo* (CAMUS, 2010, p. 27. Grifos nossos).

Nesse excerto, nota-se ainda um fator que se afirma gradualmente na leitura de **O mito de Sísifo**: a relação do absurdo existencial com a vida e os valores modernos. Se a construção da ideia do absurdo de Camus aponta para uma questão existencial e metafísica e, portanto, atemporal, ao mesmo tempo, o filósofo deixa marcações de como este absurdo manifesta-se em seu tempo histórico. Tendo sido publicada em 1942, a obra já deixava

transparecer um estágio em que se assistia e se questionava não apenas as contradições da sociedade industrial e cientificista, como o terrível saldo da violência de duas grandes guerras mundiais, ainda que sobre este último ponto praticamente não haja menções diretas na obra.

Isso é nítido quando o filósofo fala em “bonde”, “escritório”, “fábrica” e “vida maquinal” ou que “o operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo” (CAMUS, 2010, p. 139). Sua crítica ao cientificismo segue a mesma direção, quando afirma que “toda a ciência desta Terra não me dirá nada que me assegure que este mundo me pertence” (CAMUS, 2010, p. 33). As observações não se resumem a isto, mas estes exemplos destacam o que nos importa neste momento: o vínculo do absurdo camusiano com a crítica à sociedade moderna e alguns de seus valores predominantes.

Cabe acrescentar ainda pontos complementares, sempre tendo em vista sua utilidade para análise do nosso objeto literário. Mesmo que os excertos expostos possam ter sinalizado este caminho, Camus é claro ao afirmar que “o absurdo depende tanto do homem quanto do mundo”. Explica ainda que o absurdo não nasce “do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim de uma comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a espera”. O autor conclui: “No plano da inteligência, posso então dizer que o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento, este é o único laço que os une” (CAMUS, 2010, p. 45). Ou seja, é o encontro do homem com o mundo que gera e sustenta o sentimento do absurdo.

Se o absurdo é o “divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que decepciona”, em que circunstância esta cisão se revela? Isto seria relevante para entender este sentimento? As passagens em que Camus trata dos estopins do absurdo são variadas. No geral, são sugestões que apontam para situações aparentemente insignificantes:

O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável. Em certas situações, responder “nada” a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem [...]. Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente de gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo (CAMUS, 2010, p. 27).

Este trecho, emblemático sobre o nascimento do absurdo camusiano, remete à ideia de um tédio vital, como se a rotina, o dia a dia do trabalho, a repetição de atividades fossem os grandes reveladores da ausência de sentido que o mundo manifesta ao homem. Observando o mesmo aspecto por um viés negativo, são os mesmos dados – a rotina e o maquinismo do trabalho diário – que impedem que a consciência do absurdo se dê de modo pleno.

Parece estar claro que a instauração do absurdo é algo inevitável, que se dá pela relação entre o homem camusiano e o mundo. Nesse caso, falamos especificamente sobre o “homem camusiano”, pois, para esse homem, é absoluta a rejeição dos sistemas unificadores como religiões e filosofias que pretendem compreender o mundo em totalidade. Mas, é elucidativo para a compreensão do absurdo considerar, também, a grande quantidade de indivíduos religiosos ou pessoas que aceitam os sistemas unificadores como vias de entendimento do mundo. Que tipo de postura mental permite que o homem religioso livre-se do absurdo, saída, esta, inaceitável para o homem camusiano? O que o diferencia do homem de Camus, que, em decorrência de sua rejeição do sentido religioso, terá que se confrontar com o absurdo? O ato de tomar esse caminho, de adesão a um sistema de valores que unifica o sentido do mundo e da experiência humana, depende, segundo Camus (2006), daquilo que ele chama de “sacrifício do intelecto”. A fim de explicar o significado desta expressão, Camus recorre ao exemplo de Søren Kierkegaard, filósofo existencialista dinamarquês que optou por se voltar à sua religião formadora, o cristianismo. A partir dessa decisão, Kierkegaard consegue evitar a experiência do absurdo, justamente pelo reconhecimento da insuficiência da Razão para se alcançar um sentido unificador do mundo, e da suficiência da doutrina cristã para compreensão total do mundo. Vejamos nas palavras de Camus:

[...] Kierkegaard também dá seu salto. Ele volta finalmente para o cristianismo, em seu rosto mais duro, que tanto o assustava na infância. Também para ele, a antinomia e o paradoxo tornam-se critérios do religioso. Assim, aquilo mesmo que lhe provocava desespero quanto ao sentido e à profundidade desta vida lhe dá agora sua verdade e sua clareza. [...] “Em seu fracasso”, diz Kierkegaard, “o crente encontra seu triunfo” (CAMUS, 2010, p. 51).

Por seu lado, o pensamento camusiano só se afirma pela rejeição absoluta deste salto. Para o filósofo, saltar é “escapar à antinomia da condição humana”, algo como uma evasão da experiência paradoxal e angustiante – mas, a única aceitável – de aspirar sentido de um mundo que só pode negar este sentido (*ibidem*, p. 52).

O absurdo camusiano carrega, assim, o sentido heroico de se sustentar na negação de sistemas totalizantes, afirmando o absurdo da existência e do mundo, ao mesmo tempo que evita o mero racionalismo, baseado no princípio de que “tudo é razão e que pretende explicar o mundo”, ideia vista por Camus como algo “patético”. Ele resume bem o objetivo de seu raciocínio quando o descreve como sendo o de “esclarecer o procedimento mental que, partindo de uma filosofia de *não significação* do mundo, acaba *encontrando-lhe um sentido e uma profundidade*” (*ibidem*, p. 55. Grifos nossos). Outros trechos de **O mito de Sísifo** remetem a esse mesmo objetivo, quando o homem camusiano ou homem absurdo “quer saber se é possível viver sem apelação” (*ibidem*, p. 65), ou “saber se o pensamento pode viver nesses desertos [do absurdo]” (*ibidem*, p. 35).

Quando Camus fala de um sentido e uma profundidade construídos a partir de uma filosofia de não significação, ele indica que há algo além do sentimento absurdo. Assim, **O mito de Sísifo** reforça mais a importância de reconhecimento do absurdo para a construção existencial do homem, sendo muito mais uma via de libertação existencial, do que a sua finalidade.

Ao final do livro, Camus (2010) volta-se à figura de Sísifo, o herói mítico que lhe serve de ilustração e modelo do herói absurdo. A simbologia que envolve Sísifo na leitura de Camus será observada com maior atenção mais adiante neste trabalho, na sua relação com as personagens murilianas. Mas, por enquanto, cabe destacar que o olhar de Camus sobre Sísifo já antecipa um caminho que pode ser entendido como *recusa da condição absurda*.

Em síntese, Sísifo é condenado pelos deuses a empurrar incessantemente uma pedra até o alto de uma montanha, mesmo sabendo que, ao chegar ao cume, a pedra voltará a rolar ao pé da montanha. “Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança” (CAMUS, 2010, p. 137).

As razões para Sísifo representar o herói camusiano são nítidas. Se Sísifo ofendeu os deuses, o homem absurdo também o faz ao rejeitar os sistemas totalizantes, como as

religiões. Se Sísifo foi punido com o trabalho inútil e incessante na montanha, a rotina contínua de trabalho do homem moderno em um mundo que carece de qualquer sentido metafísico parece bastante próxima da punição sofrida pelo herói mítico, com o trabalho inútil.

Mas, como já colocado, algo que está para além da contemplação do absurdo já está sinalizado no final do ensaio **O mito de Sísifo**. Camus (2010) alerta para o fato de que este universo, “doravante sem dono”, não parece estéril nem fútil a Sísifo: “Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (*ibidem*, p. 141).

Assim, o final de **O mito de Sísifo** desvia o absurdo camusiano do sentido niilista. Se o filósofo destrincha e defende a afirmação do sentimento do absurdo é por querer um tipo de superação⁶ [o que seria bem diferente de “saltá-lo” no sentido que ele atribui à escolha de Kierkegaard], como que defendendo o absurdo, ele pavimenta um terreno próprio de honestidade intelectual que lhe permita a superação válida.

Com isto, já parece possível buscar uma síntese dos principais aspectos do absurdo camusiano. O absurdo é um sentimento e não um conceito delimitado, investigado na filosofia de Camus que, por sua vez, enquadra-se no campo da filosofia da existência. Ao rejeitar os sistemas totalizantes que constituem o mundo em unidade, o homem camusiano sente um inevitável “apetite de clareza”, uma “nostalgia do absoluto”, uma “exigência de familiaridade”, termos indicadores da busca de reconciliação deste homem com o mundo, o restabelecimento de uma unidade de sentido perdida com aquela rejeição.

Esse homem percebe que sua busca sempre será negada pelo mundo, fazendo nascer o sentimento de cisão ou desarmonia entre este homem e sua vida, que Camus denomina de “divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário”. Este sentimento é o absurdo. Mesmo sendo um sentimento de cunho existencial e metafísico, Camus marca o absurdo no tempo histórico, de modo que os valores modernos (a vida maquinal, a insuficiência de a ciência alcançar uma unidade de sentido do mundo etc.) surgem como estímulos importantes para o absurdo existencial. O momento de eclosão do absurdo pode

⁶ Como veremos adiante, a escolha da palavra “superação”, neste trabalho, remeterá não à ideia de que o absurdo pode ser eliminado, mas transcendido, a considerar o que nos diz o próprio Camus, assim como outros autores aqui estudados.

estar atrelado a situações insignificantes, miseráveis, associadas ao tédio vital da sequência dos dias e do trabalho, em uma rotina reveladora de uma vida sem sentido. Se o sentimento do absurdo é inevitável ao homem camusiano, já o homem não camusiano, ou seja, aquele que aceita abraçar sistemas totalizantes, pode evitar o sentimento do absurdo pelo “sacrifício do intelecto”. O homem camusiano rejeita este “salto”, pois não admite evitar o absurdo. A outra evasão seria o suicídio, também inadmissível. Ainda que Camus não evite o sentimento absurdo, ele indica a necessidade de transcendê-lo, desviando seu pensamento da visão niilista, já que “é preciso imaginar Sísifo feliz”.

Assim, **O mito de Sísifo** deixa inconclusa uma questão fundamental: como é possível transcender o absurdo? Que tipo de sentido e profundidade – para usar os termos empregados por Camus – são estes que sua filosofia irá procurar? Para isto, é preciso que se esclareçam dois conceitos atrelados no seu pensamento: as *núpcias* e a *revolta*.

1.2.1 O homem em *núpcias* com o mundo

Ainda que de forma mais resumida, mas, a nosso ver, fundamental para a compreensão do sentido amplo da obra de Camus, incluiremos uma breve análise das noções de *núpcias* e *revolta* apresentadas por ele. Para que fique mais claro: reduzir a filosofia camusiana ao absurdo seria ignorar as outras “pontas” de seu pensamento, entendendo o conjunto de suas ideias filosóficas erroneamente como uma espécie de niilismo, em que o absurdo reina como sentimento insuperável. Essa omissão poderia facilmente gerar análises equivocadas já que, conforme será demonstrado, Camus investigou o absurdo, justamente, para tentar transcendê-lo⁷.

Apresentar estas duas noções será útil para, mais adiante, destacarmos as diferenças entre o absurdo camusiano e, digamos, o absurdo muriliano, que consideramos tão significativas quanto suas semelhanças. É nessa divergência, aliás, que Murilo Rubião, a nosso ver, demarca sua visão particular, como sujeito criador e artista que enxergou na arte

⁷ Além da filosofia geral de Camus aqui apresentada, tendo como referência seus intérpretes, a seguinte frase do filósofo atesta esta visão: “Nas profundidades mais escuras do niilismo, procurei apenas pelos meios de transcender o niilismo” (CAMUS, 1965, p. 865).

uma via de questionamento da condição humana, assumindo papel de artífice de um texto literário que trouxe aspectos nitidamente inovadores para a moderna literatura brasileira.

Entre 1936 e 1937, ou seja, cerca de cinco anos antes de publicar **O mito de Sísifo**, Camus escreveu o ensaio **Núpcias, o verão** (*Noces*). Se, em **O mito de Sísifo**, há o divórcio entre o homem e o mundo, o que se vê em **Núpcias** é uma relação anterior à descoberta do absurdo, ao divórcio, descrita, como o título indica, pela harmonia, união ou *núpcias* do homem com o mundo. Coerente com a ideia de experiência direta do homem com o mundo e negação da transcendência que embasam o pensamento de Camus, estas *núpcias* dão ao homem um sentimento de felicidade como uma “primária simbiose” com a natureza, conforme a definição de Tarzia (2012), em **Do absurdo à revolta**: expressões do trágico no pensamento camusiano:

Nesse ensaio, a felicidade possui um caráter sensível, físico, e não haveria nada para além desse mundo que garantiria a felicidade, apenas o mundo vivido, experienciado. Esse prazer sensível retratado em *Noces* como felicidade – e, portanto, como relação – é sentido como uma espécie de dionisismo, como ímpeto e fruição, desejo de fundir-se com a natureza sem quaisquer elementos intermediários: uma espécie de primária simbiose (2012, p. 64).

Ou seja, o homem em *núpcias* com o mundo não pode conhecer ainda o absurdo, simplesmente porque sua experiência existencial ainda não é problemática: ele está unido à natureza. Neste mundo de *núpcias*, “[...] não buscamos lições, nem a amarga filosofia que se exige da grandeza. Além do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo o mais nos parece fútil” (CAMUS, 1979, p. 9).

Se o sentimento do absurdo traz a paradoxal exigência de familiaridade com o mundo por um homem que sabe da impossibilidade desta familiaridade, nas *núpcias*, há “um acordo, um parentesco do homem com o mundo” e uma felicidade que, além de “embriaguez sensual”, é “acompanhada de uma espécie de êxtase cósmico” (RICOEUR, 1996).

Mas, no trajeto do pensamento camusiano, tal harmonia não se sustentará, visto que o absurdo se põe à espreita. Afinal, as *núpcias* só existem porque a relação deste homem com a natureza ignora completamente outro tipo de relação que terá de eclodir:

Essa sensibilidade imediata, fenomênica, não é possível ao homem em seu cotidiano, porque há também outra relação entre o homem e o mundo – que não lhe permite ser feliz em união – que lhe impõe a consciência da alteridade. Ele [o homem em *núpcias*] só atenta para a entrega na natureza porque a deseja como pertença, deseja ser um com o todo (daí dizemos que felicidade é desejo, desejo de união), pois desconhece, ainda, a existência do outro (TARZIA, 2012, p. 65).

Assim, aquele “êxtase cósmico” como que evapora na vida cotidiana no reconhecimento da alteridade, revelando a desarmonia das relações e do mundo. A felicidade plena transforma-se em estranhamento, e as *núpcias* dão lugar ao absurdo inevitável. A lembrança da felicidade pregressa será o alimento da “nostalgia de unidade” de que nos fala Camus em **O mito de Sísifo**. Aquele “apetite de clareza” não é nada mais do que a nostalgia do homem na era de *núpcias* com o mundo⁸.

Para o homem camusiano, é impossível resgatar a felicidade plena dos tempos de *núpcias*, já que, após a percepção do absurdo existencial, qualquer felicidade alcançada por este homem terá de satisfazer sua consciência crítica agora desperta. Qualquer felicidade plena (aquela fusão simbiótica) só será possível por algum tipo de superação ou transcendência do absurdo, e nunca como regresso à harmonia primeva. Tarzia (2012) esclarece:

Nesse sentido, a felicidade como relação dupla e completa só é possível ao homem camusiano quando ele *toma consciência* de sua condição infeliz. Essa tomada de consciência é inerente à descoberta do Absurdo. Se por um lado são a felicidade e o amor que fazem surgir o elo entre homem e mundo, em contrapartida, é o absurdo que o afasta. *E é somente pela consciência do absurdo que a felicidade tem lugar para Camus, na completude do homem que afirma e nega*. Isto, porque a relação homem e natureza, possuindo um aspecto destrutivo, de rompimento, não pode ser negada, *sob pena de a felicidade não se completar por ausência de consciência* (TARZIA, 2012, p. 67. Grifos nossos).

Assim, a “tomada de consciência” é um momento chave para a felicidade possível (a transcendência do absurdo) do homem camusiano. Por isso, a afirmação “é preciso

⁸ Ainda que a teoria do absurdo camusiana oponha-se aos sistemas totalizantes e, portanto, aos dogmas religiosos em geral, por uma espécie de empréstimo de linguagem, o filósofo chega a descrever esta “nostalgia da unidade” ou “nostalgia do absoluto” do homem absurdo, também como uma nostalgia do “paraíso perdido”, e a descoberta do absurdo como sua “queda” (remetendo, de novo, à expulsão do Éden). Dessa forma, “queda” e “paraíso perdido” também acabam fazendo parte das terminologias do filósofo, mas em sentido não religioso, de forma que, eventualmente, este trabalho recorrerá a estas expressões.

imaginar Sísifo feliz” só faz sentido considerando que Sísifo é consciente do seu destino absurdo⁹. Ou seja, a única felicidade possível para o homem camusiano é a que não violenta sua consciência, mas, pelo contrário, parte dela.

Por fim, cabe a pergunta: se não é possível eliminar este absurdo, é possível transcendê-lo? Para Camus, o caminho é a *revolta*. Buscaremos sintetizar a seguir a *revolta* camusiana nos seus pontos mais relevantes, sempre considerando o contexto de nossa análise.

1.2.2 A *revolta* do homem absurdo

Se o suicídio físico ou filosófico (o “sacrifício do intelecto”) são escapismos condenáveis para a consciência do absurdo e, se o regresso às *núpcias* é inviável, a única saída para o homem de Camus, desejoso de unidade, é rumar ao futuro pela *revolta*, noção desenvolvida no ensaio **O homem revoltado**, de 1951. “[A *revolta*] é a única possibilidade de conduta no âmbito da experiência absurda; é concebida como a única postura a partir da qual o homem, consciente de sua condição, deve construir sua vida” (TARZIA, 2012, p. 78).

Entender a *revolta* passa pela distinção do seu caráter duplo, observado pelos estudiosos de Camus: há uma *revolta* negativa e uma *revolta* afirmativa. Calígula, da peça homônima, de 1944, e Mersault, do romance **O estrangeiro**, de 1942, são exemplos de personagens camusianos que ilustram a *revolta* negativa. Privilegiaremos a figura de Calígula por entendermos que a *revolta* negativa seja, neste caso, mais radical¹⁰.

Tanto a *revolta* negativa, quanto a afirmativa, têm como alvo o absurdo. Para o crítico britânico Raymond Williams (2002), a *revolta* de Calígula contra o absurdo surge na forma de desprezo à humanidade, o que se estende à sua própria vida, explicando, deste modo, os assassinatos e o suicídio: “E, se o ato de matar me vem com facilidade, é porque morrer não me é difícil” (CAMUS, 2001).

⁹ Camus nos lembra em **O mito de Sísifo**: “Este mito [de Sísifo] só é trágico porque seu herói é consciente” (CAMUS, 2010, p. 139).

¹⁰ O assassinato como ato de *revolta* [negativa] surge no tema de ambas as obras, mas, em **Calígula**, acaba sendo realizado em proporções maiores e mais violentas, além de a peça acabar com o suicídio da personagem central.

A *revolta* de Calígula é, então, negativa por rejeitar a afirmação de novos valores após a descoberta do absurdo, e, pelo contrário, visar à ação destrutiva que culmina em cruéis assassinatos e suicídios. Além de ser baseada no individualismo e na violência, sua conduta é marcada por um sentido pedagógico, que consiste no fato de que ele “pretende mostrar aos seus concidadãos o estado de separação que caracteriza a condição humana, sob as formas em que ele se apresenta: exílio psicológico, social e metafísico [...]”¹¹.

A reação facínora, porém, não faz sentido: não aproxima o homem camusiano daquilo que busca. Como lembra Williams (2002), citando Camus, Calígula admite, ao final, que escolheu “um caminho errado, um caminho que não leva a nada”. É um reflexo da conclusão do filósofo: “A lição moral que penso emergir da peça (...) é que não se pode ser livre agindo contra as outras pessoas” (CAMUS *apud* WILLIAMS, 2002, p. 232-233). Calígula é consciente, mas sua conduta é niilista, estéril e destrutiva, desviando-se da proposta de Camus. Mas, para onde aponta, então, a *revolta* afirmativa? Vejamos:

Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. Mas, no momento em que tem início um movimento de *revolta*, o sofrimento passa a ser visto como uma experiência coletiva – como a experiência de todos. Desse modo, o primeiro passo para um espírito esmagado pelo estranhamento das coisas é *reconhecer que essa sensação de estranhamento é compartilhada por todos os homens e que a raça humana inteira padece da divisão entre si mesma e o resto do mundo* (CAMUS, 1999, p. 35).

Assim, a *revolta* individual, que Calígula leva às últimas consequências, transmuta-se em *revolta* coletiva e solidária, que reconhece o absurdo como um sentimento comum a todos. Esta superação da visão individual conduz Paul Ricoeur (2012) a entender a *revolta* camusiana [afirmativa] como “movimento ético”. “Assim se compensam e, talvez, se contrariam em profundidade na *revolta* de Camus um *movimento metafísico de recusa de condição* e um *movimento ético de superação no outro*. O primeiro diz não, o segundo diz sim” (RICOEUR, 1996. Grifos nossos).

Se Calígula é emblemático da *revolta* negativa, Rieux, personagem do romance **A peste**, de 1947, o é da *revolta* afirmativa. A epidemia de peste que assola a cidade onde se

¹¹Nesse sentido, observar a frase emblemática de Calígula: “Então, tudo ao meu redor é mentira, e eu, eu quero deixar que eles vivam na verdade! E justamente sou eu quem possui os meios de fazê-los viver na verdade! Pois eu sei aquilo que lhes falta, Hélicon. Eles são privados do conhecimento e lhes falta um professor que saiba o que lhes dizer (CAMUS, 2001).

passa o romance é a estratégia criativa de Camus para que Rieux tome consciência de que seu sofrimento é comum a toda população. Assim, a vitimização individual sublima-se na familiaridade da dor alheia, o que implica em solidariedade, por efeito de escolha. Williams (2002) chama a atenção para como esse processo se dá no texto:

[Quando], na presença de uma morte coletivamente arbitrária, o povo de Oran assume semelhança familiar... Esses homens e mulheres acabaram vestindo aspecto do papel que por tanto tempo desempenharam: o papel de imigrantes cujas faces, primeiramente, e agora as roupas, falam do longo exílio de uma distante terra natal (WILLIAMS, 2002, p. 237).

Este sofrimento coletivo, então, reverbera na consciência de Rieux, impelindo-o a uma *revolta* afirmativa, que o fará agir em nome de todos. Mas, tão fundamental quanto a distinção das *revoltas* negativa e afirmativa é compreender que, para Camus, nem mesmo a *revolta* afirmativa é capaz de eliminar o sentimento do absurdo.

Com base na obra de Camus e nos intérpretes que usamos como referência, é possível, a nosso ver, caracterizar o absurdo como um sentimento não apenas *inevitável* ao homem camusiano, como também *ineliminável*, o que não impede que ele possa ser *transcendido* (como uma superação que não elimina “o obstáculo”, mas pode avançar além dele). Transcender é, pois, nesse caso, incorporar a consciência do absurdo. Isso desvia o pensamento camusiano de um niilismo, o que parece claro nesta frase de **O mito de Sísifo**:

Essa [a *revolta*] é essa esperança constante do homem diante de si mesmo. Ela não é aspiração, porque não tem esperança. Essa *revolta* é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la (CAMUS, 2010, p. 66).

Assim, a *revolta* camusiana não é a promessa de um destino melhor, já que não aspira a nada que não seja uma espécie de sobrevivência heroica¹². Este apego absoluto à ação presente para transcender o absurdo e a desesperança e buscar o futuro melhor é nítido no final do livro **A peste**, quando o texto diz que “no entanto, [Rieux] sabia que esta crônica não podia ser a da vitória definitiva” (CAMUS, 1999, p. 334). Apesar de sua

¹² “Por isso, uma das poucas posições filosóficas coerentes é a *revolta*, o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão” (CAMUS, 2010, p. 66. Grifos nossos).

revolta afirmativa, “[Rieux] podia apenas ser o testemunho do que tinha sido necessário realizar e que, sem dúvida, deveriam realizar ainda, contra o terror e a sua arma infatigável” (CAMUS, 1999).

A *revolta* surge, então, como reação à condição absurda: uma conduta de vida que se afirma como uma ética, afirmada pelo seu caráter solidário e coletivo. Essa conduta deve ser exercida como uma luta perpétua do indivíduo contra um absurdo existencial, que, mesmo esse indivíduo sabendo não poder eliminá-lo, deve buscar transcendê-lo. O homem revoltado de Camus tenta, deste modo, escapar do niilismo, aceitando heroicamente o confronto perpétuo com sua própria escuridão. “[...] Nas profundidades mais escuras do niilismo, procurei apenas pelos meios de transcender o niilismo” (CAMUS, 1965, p. 865).

CAPÍTULO 2- O ABSURDO EXISTENCIAL NOS CONTOS DE RUBIÃO

É momento de voltarmos ao nosso objeto. De que forma a teoria do absurdo, em especial a de Camus, facilita e amplia a leitura do absurdo em Murilo Rubião? De que maneira a obra do contista mineiro se revela à luz das referências camusianas apresentadas, que, conforme buscaremos demonstrar, dialogam intimamente em alguns pontos e se desviam em outros? Enfim, quais são as marcas predominantes do *absurdo muriliano* como *sentimento existencial* que atinge as personagens do ficcionista?

Para evitar qualquer conclusão *a priori*, o que seria arbitrário, é preciso analisar as narrativas propostas por nosso *corpus*. Mas, com base em impressões mais gerais da obra muriliana, já consolidadas na tradição crítica, é possível sinalizar alguns dos marcos que guiarão o encontro destes dois “universos” tão peculiares: o camusiano e o muriliano.

É inevitável partirmos do fato de que muitas personagens murilianas são tomadas pela angústia e pelo estranhamento diante do mundo, ao qual não se adaptam, nem compreendem. Muitas transitam guiadas pela busca de sentido, revelando uma crise existencial que pode ser definida como aquele “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário” de que fala Camus para definir o absurdo. Sendo assim: como esse divórcio, essa dissonância entre homem e mundo, é apresentado na obra muriliana? A partir de que tipo de situações eclode o absurdo de Rubião? Como reagem as personagens diante da descoberta do absurdo?

A questão religiosa ou do sagrado é outro aspecto fundamental nessa relação. Se, como frisado, o absurdo camusiano nasce da rejeição dos sistemas totalizantes de crenças, sendo fruto de uma leitura fenomenológica do mundo, a rejeição da religião e do sagrado também é nítida no universo muriliano, apesar da onipresença das epígrafes bíblicas em suas narrativas, como demonstrou Schwartz (1981), em **A poética do uroboro**. Mas, como esta relação de ausência-presença do sagrado das narrativas dialoga com a mesma dicotomia do absurdo camusiano? E como esta mesma relação surge representada na poética do autor?

Um outro ponto, não menos relevante, diz respeito à crítica ao racionalismo e à crítica social ao homem moderno e à modernidade. Comentamos, anteriormente, sobre os trechos de **O mito de Sísifo** que relacionam o absurdo ao tempo histórico, ou seja, como

Camus (2006) vincula o absurdo à vida maquinal, ao cientificismo, ao racionalismo, apesar da forte presença de enxergar o absurdo do ponto de vista metafísico e atemporal. Tal vínculo entre o absurdo e a modernidade também é recorrente na obra muriliana. Nesse ponto, artista e filósofo convergem para uma visão bastante aproximada.

Sendo assim, para entender como o absurdo aparece na obra de Murilo Rubião, propomos, primeiramente, uma imersão crítica nos contos “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O edifício”, “A fila” e “A cidade”.

2.1 O absurdo do mágico desencantado

O conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que dá título ao livro de estreia de Murilo Rubião, não é somente um dos contos mais conhecidos e estudados do autor. Trata-se de uma narrativa importante para o entendimento da literatura muriliana, sendo, a nosso ver, também um ponto de partida interessante para investigar a questão do absurdo como sentimento existencial presente nas personagens.

Veremos, na análise a seguir, como, neste conto, a opção pelo fantástico mistura-se com o tema da angústia, conduzindo a uma leitura em que as situações irreais e sobrenaturais conduzem para uma leitura do absurdo marcada pela problemática da existência, de forma a convergir com pontos fundamentais do absurdo proposto por Camus.

A atmosfera insólita do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” manifesta-se logo nas primeiras linhas quando a personagem central diz não ter tido pais, infância ou juventude. O protagonista tomou consciência de sua própria existência já na idade adulta, ao ver-se com cabelos ligeiramente grisalhos no espelho da Taberna Minhota.

O primeiro ato de magia da personagem é tirar, inexplicavelmente, o dono da taberna do próprio bolso. Quando o taberneiro pergunta ao mágico como podia ter feito aquilo, este responde: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado” (TM, p. 21) ¹³.

¹³ A partir desta parte do trabalho, utilizaremos abreviaturas nas referências das citações cf. Tabela apresentada na abertura desta dissertação (vide p. 8), para identificar as narrativas. Todas as referências apresentadas têm como base o livro **Murilo Rubião: obra completa** (2010).

Um homem sem origem, família ou qualquer experiência só poderia olhar o mundo com completo estranhamento. Seu seminal esvaziamento de referências atira-o a uma realidade que, de início, não pode significar nada. O que resta, então, ao mágico diante desta insólita condição? Sobra-lhe a capacidade de observar, imaginar, criar; ações, essas, representadas por sua inata habilidade mágica. Ao primeiro olhar, o mágico é a representação extremada de um espírito livre e criativo, agindo em estado puro e infantil diante do mundo.

Se as primeiras ações da personagem apresentam sua estranha condição, as ações seguintes a introduzem efetivamente no mundo circundante. O protagonista passa a trabalhar: primeiro, como mágico na Taberna Minhota, de onde é dispensado pelo proprietário, insatisfeito com sua prática de oferecer almoços gratuitos à clientela, tirados magicamente de seu paletó. Segundo, no Circo-Parque Andaluz, onde ganha popularidade, com números em que faz surgir criaturas das mais diversas: coelhos, cobras, lagartos, jacarés. O sucesso não anima o mágico. Pelo contrário, aos poucos, ele é tomado por um sentimento melancólico.

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando irracional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros (TM, p. 22).

Diferentemente de um ilusionista que, pela técnica, cria ilusões calculadas para entretenimento de sua plateia, este mágico realiza seu ofício por efeito de forças que ele mesmo desconhece. Se busca um lenço para assoar o nariz, surge um lençol; se mexe no paletó, faz aparecer um urubu; se amarra o cordão do sapato, cobras deslizam pelas calças. O narrador-personagem antecipa ao leitor que tais acontecimentos seriam “situação cruciante” (TM, p. 21). A magia foge ao seu controle e, aos poucos, revela-se inadequada para seu convívio social.

Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo. Tinha de comparecer à delegacia e ouvir pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes nas vias públicas (TM, p. 23).

Disposto a eliminar seus dons mágicos, mutila as próprias mãos, o que vai se revelar como uma ação inútil: “Ao primeiro movimento que fiz, elas reapareceram novas e perfeitas nas pontas dos tocos de braço. Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfastiado do ofício” (TM, p. 23). O espírito livre e a conduta esvaziada de sentido não têm lugar na sociedade. E, nem que ele tente reverter tal quadro, encontra saída. Vem-lhe a ideia de solução definitiva: “Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo” (TM, p. 23).

Não é por acaso que a situação é “cruciante”. Voltemos ao início do conto para compreender o caminho que desemboca em seu desejo de morte e tentativa de suicídio. A primeira reação da personagem ao perceber seus inexplicáveis dons mágicos não é a de um espírito calmo, apaziguado. “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo?” (TM, p. 21). É como se, ao iniciar a sua trajetória na vida, a personagem despertasse para uma reflexão, ou seja, sua consciência se manifestasse em busca do entendimento que é inerente à natureza humana.

Já nas primeiras páginas de **O mito de Sísifo**, quando Camus ainda trafega pelas relações entre absurdo e suicídio – ideia que, para ele, remete à simples questão do valor e significado existente ou não da vida –, cita o seguinte caso, que é esclarecedor sobre os primeiros passos do ex-mágico:

Diziam-me um dia, a respeito de um gerente de imóveis que havia se matado, que cinco anos antes ele perdera sua filha, que desde então tinha mudado muito e que essa história “o deixara atormentado”. Não se poderia pensar em palavra mais exata. *Começar a pensar é começar a ser atormentado*. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo. (CAMUS, p. 18-19. Grifos nossos).

Assim como o gerente de imóveis de Camus, o mágico de Rubião gera seu estado melancólico como decorrência dos “porquês” de sua própria existência. No caso do gerente, os “porquês” foram desencadeados por eventos fortuitos, aleatórios, como a perda precoce da filha Aliás, nesse sentido, é possível considerar a perda de uma filha como a perda de algo que é literalmente familiar ao indivíduo, sendo, não por acaso, um elemento desencadeador do sentimento de estranhamento desse indivíduo em relação ao mundo.

Ao mágico, sem pai e mãe, sem terra e história, nenhuma faceta deste mundo em que habita lhe será familiar já em seu primeiro olhar sobre o mundo. Deste sentimento de não familiaridade, do completo vazio de sentido da vida, surgido nas primeiras linhas do conto, é que eclode o germe da melancolia. O destino do mágico dirá respeito, então, a uma busca universal do sentido unificador do mundo e, portanto, de teor existencial.

A partir desse estágio primordial, o mágico de Rubião passa a se inserir efetivamente neste mundo e, mais do que isso, a identificar certos valores e procedimentos de seu funcionamento, por mais que não lhe acolham ou afirmem o sentido de sua condição. Se a experiência na taberna foi abreviada pelo fato de seus passes mágicos não satisfazerem o desejo de lucro do dono do estabelecimento, na segunda, algo muda:

Contrariando as previsões pessimistas do primeiro patrão, o meu comportamento foi exemplar. As minhas apresentações em público não só empolgaram multidões como deram fabulosos lucros aos donos da companhia (TM, p. 22).

Seu relato da experiência no Circo-Parque Andaluz, onde não incorreu na falha inicial – teve “comportamento exemplar” –, manifesta um primeiro olhar sobre a adequação de suas ações à expectativa do mundo. Isso sinaliza certa carga de esperança em seu processo de adaptação à realidade que, no entanto, com o tempo, mostra-se ilusória. Pois, seus dotes mágicos continuam a se manifestar, e descontroladamente, também fora dos palcos. O mágico revela-se como tal não por profissão, mas por condição. E, em contato com o mundo, no convívio social, sua magia não tem lugar. A tomada de consciência da personagem sobre isso é que faz emergir o seu estado de melancolia.

Esse despertar melancólico da personagem nos faz lembrar o momento e a razão pela qual o homem camusiano, ainda em *núpcias* com o mundo, deixa de viver o “êxtase cósmico” de que fala Ricoeur (2012), e encontra o mundo desarmonioso feito de relações que implicam o reconhecimento da alteridade. Assim como o homem em *núpcias* de Camus só pode sentir-se unido à natureza por “desconhecer a existência do outro”, como nos informa Tarzia (2012, p. 39-40), é também a partir do encontro do mágico com o mundo e do reconhecimento da existência do outro – visível nas “previsões pessimistas do primeiro patrão”, e de toda a inadequação de suas mágicas nos espaços públicos, fora do circo –, que a personagem de Rubião passa a sentir angústia, eclodindo na tentativa de evasão pelo

suicídio. Veremos, no decorrer deste trabalho, outros exemplos em que a ressonância das *núpcias* – aquele passado primordial dionisíaco de que fala Tarzia (2012, p. 64) em seu estudo sobre Camus – aparece nos contos murilianos de forma ainda mais nítida.

Dando continuidade ao desenrolar do conto, diferentemente do estranhamento inicial do ex-mágico, agora, nele se instaura um novo sentimento, fruto de sua relação tensa e frustrante com o mundo e com o outro: algo como aquele divórcio de que fala Camus e que acaba por colocá-lo no seio da experiência absurda. São índices que remetem, claramente, ao sentimento de absurdo existencial camusiano.

Assim, não é de estranhar que a sequência de episódios mágicos, que o apartam do outro e da sociedade, seja “cruciante” para sua decisão suicida – a saída mais rápida para a supressão do absurdo. Certo da inviabilidade de coexistência de sua magia com o mundo, o ex-mágico tenta eliminar a primeira. Mutila as próprias mãos, que reaparecem. Cada vez mais desesperado, resta-lhe desejar o nada. Neste ponto, cabe resgatar o trecho de Camus (2006, p. 20) em que ele afirma que “como todos os homens sadios já pensaram no seu próprio suicídio, pode-se reconhecer, sem maiores explicações, que há um laço direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada”.

O universo que se coloca diante do mágico é este, “repentinamente privado de ilusões e luzes” (CAMUS, 2006, p. 20), tal como descrito pelo filósofo. Se a personagem não tem passado e, portanto, sofre a ausência de referências para julgar a sua condição em si, é o mundo, com seu modo próprio de funcionar, que terá de preencher suas ânsias. Em trecho seguinte, Camus (2010) descreve com precisão este raciocínio:

Se eu acusar um inocente de um crime monstruoso, se eu afirmar que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, ele me responderá que isso é absurdo. Tal indignação tem seu lado cômico. Mas também tem sua razão profunda. Com tal réplica, o homem virtuoso ilustra a antinomia definitiva que existe entre o ato que lhe atribuo e os princípios de toda a sua vida. [...] Em toda parte o absurdo nasce de uma comparação. [...] No plano da inteligência, posso então dizer que o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum. (CAMUS, 2010, p. 44).

Chegamos aqui a um momento também “cruciante” desta análise. É a partir da decisão suicida que o destino da personagem é inteiramente modificado. O ex-mágico tenta, por diversas formas, consumir o suicídio. Primeiro, faz surgir leões ferozes para que o

devorem. Estes o rodeiam, farejam-no, observam-no e se vão. Voltam no dia seguinte e, “acintosos”, colocam-se diante dele, sem esboçar ataque. “O que desejam estúpidos animais?”, grita o mágico. Por fim, vão-se. “Sacudiram com tristeza as jubas e imploraram-me que os fizesse desaparecer” (TM, p. 23). A personagem, então, devora-os, com a intenção de morrer vítima de fatal indigestão. A indigestão causa-lhe enorme sofrimento, mas não o mata. Salta em um abismo, mas é salvo por um inesperado paraquedas. Adquire uma pistola, aperta o gatilho, *mas a arma se transforma em um lápis*. “Eu que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência”, conclui (TM, p. 24). É inevitável interpretar este desfecho pelo viés metalinguístico. O mágico, aqui, é também Rubião. Voltaremos a este ponto mais adiante, quando tal interpretação ganhar subsídios.

A temática da morte é recorrente na obra de Murilo Rubião. Assim como no conto “O pirotécnico Zacarias”, em que a personagem morre e, no entanto, continua a estar entre os vivos: “Em verdade morri [...]. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (PZ, p. 14). O mágico, que busca unidade e clareza no mundo, tenta a morte sem conseguir consumá-la. É, por fim, um condenado.

Nem a morte, o caminho de transcendência rumo a esta unidade de sentido do mundo, lhe é permitida. Sua trajetória está restrita à vida terrena, ao absurdo da existência. A recorrência deste estranho destino das personagens de Rubião, que impinge a elas a viver como “almas penadas” em um mundo sem sentido, pode ser compreendida como uma forma irônica de negação das noções de transcendência e eternidade pregadas pelo catolicismo. Em entrevista concedida em 1979, o próprio autor ajuda a esclarecer o sentido de tais procedimentos em sua obra:

A base naturalmente é a religião católica, uma religião que mais tarde não me convenceu. O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a eternidade já na própria vida. Desse modo, a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela. Como abandonei a religião e sou hoje um agnóstico, a minha tendência é não aceitar a eternidade e também não aceitar a morte em vida. Então fico nesse círculo constante entre a eternidade e a vida sem aceitar essa separação entre a vida e a morte. (LOWE, 1979).

Sem conseguir dar fim à própria vida, a esperança do mágico é renovada quando escuta uma frase na rua afirmando que “ser funcionário público é suicidar-se aos poucos” (TM, p. 24). Emprega-se então em uma Secretaria de Estado. Rememorando, como o faz desde o início, a personagem logo antecipa o fracasso de seu intento. “Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo”. (TM, p. 24). Imerso na angústia desta constatação, o mágico se apaixona por uma funcionária.

O amor me veio por uma funcionária, vizinha de mesa de trabalho, distraiu-me um pouco das minhas inquietações. Distração momentânea. Cedo retornou o desassossego, debatia-me em incertezas. Como me declarar à minha colega? Se nunca fizera uma declaração de amor e não tivera sequer uma experiência sentimental! (TM, p. 25).

Nesse trecho, a ocorrência das expressões “distraiu-me” e “distração” não é ocasional¹⁴. O amor, para o mágico, não passa disto: uma distração. É, por isso, que o evento não soluciona nada – “Cedo retornou o desassossego” –, e se dá como movimento de fuga à aridez do seu próprio destino. Nesse movimento, até sua intenção inicial – morrer aos poucos, empregando-se na repartição – perde a importância:

1931 entrou triste, com ameaças de demissões coletivas na Secretaria e a recusa da datilógrafa em me aceitar. Ante o risco de ser demitido, procurei acautelar meus interesses. Não me importava o emprego. Somente temia ficar longe da mulher que me rejeitara, mas cuja presença me era agora indispensável (TM, p. 25).

“Indispensável”, porque o vínculo afetivo com a funcionária forja um sentido que o mundo absurdo nega de maneira inexpugnável. Tal é a escalada do mágico até este momento: ao ser jogado no mundo sem passado, de mão apenas do seu inestancável “apetite de clareza”, é atacado por um sentimento melancólico. Avança em seu contato com o mundo e toma conhecimento da existência do outro, que apenas lhe confirma que não terá

¹⁴ Podemos associar aqui a “distração” que o amor pela funcionária representa para a personagem com o conceito de *divertissement*, do pensador Blaise Pascal. Para Pascal, a busca por distrações e divertimentos por parte do homem é uma forma deste desviar o olhar de si mesmo, que traz a marca do “nada” e, por isso, faz-se insuportável. Segundo o filósofo francês, a busca de ocupações agradáveis, de entretenimentos diversos, representa uma fraqueza e infelicidade porque torna o homem dependente dela, acarretando inúmeros acidentes em sua vida. “Como não puderam curar a morte, a miséria, a ignorância, os homens julgaram que, para serem felizes, melhor seria não pensar nelas” (PASCAL, 2005). Nesse sentido, é um claro sinal de alienação da personagem de Rubião, que começa a amadurecer a percepção da esterilidade de sua busca – no caso, uma unidade de sentido do mundo, uma origem e um destino.

as respostas que procura: o mundo é absurdo. Diante da inutilidade de sua busca, deseja a morte como solução, mas não consegue consumá-la (está condenado à vida, neste mundo) e descobre a distração – o amor –, como lenitivo a esta condenação.

Agora, quase como uma última esperança de apaziguar seu espírito, apega-se a esta distração. Tentando se prevenir da onda de demissões na Secretaria, o ex-mágico alega que é funcionário antigo, com mais de dez anos de serviços prestados, e, portanto, já havia adquirido estabilidade. Aposta na falácia, confiante de que poderia fazer surgir, magicamente, os papéis que comprovassem o que dizia. Mas, a estratégia fracassa. Descobre que perdera seus dotes mágicos e nada consegue tirar do bolso. “Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia”, conclui (TM, p. 25).

A discussão sobre o destino da personagem, que perpassa questões existenciais do homem, portanto, atemporais e universais, encontra, aqui, seu marco histórico. É interessante notar, como já frisamos na parte teórica sobre o absurdo camusiano, como tal noção – a do absurdo – também trafega por estas duas dimensões, digamos: a atemporal e a historicista. Em outras palavras, ainda que o absurdo seja algo inerente à relação do homem com o mundo, as formas de funcionamento da vida moderna de algum modo estimulam o seu aparecimento ou ajudam a desvelá-lo.

O emprego público, como representação da estrutura burocrática, é a forma encontrada pelo autor de representar o homem de seu tempo. Afinal, é a burocracia que desencanta o mágico. Tal relação denota, simultaneamente, a constatação do absurdo da existência em sua face moderna. É, sem dúvida, portanto, um traço de crítica social do autor.

No contexto da trajetória do mágico, a burocracia aparece como o último espaço de degeneração da personagem. Ali, seu traço mais marcante e original – o dom mágico – é aniquilado. Mas, por que a burocracia assume tal papel na narrativa? Assim Max Weber (1982) define a burocracia em **Ensaio de sociologia**:

A burocracia tem um caráter “racional”: regras, meios, fins e objetivos dominam sua posição. Em toda parte a sua origem e sua posição tiveram, até agora, “resultados revolucionários”, num sentido especial, que ainda não foi discutido. É a mesma influência que o avanço do racionalismo teme em geral. A marcha da burocracia destruiu as estruturas de domínio que não tinham caráter racional, no sentido especial da palavra (WEBER, 1982, p. 282).

Mesmo que a burocracia não seja uma estrutura exclusiva do século XX – como mostra Weber na obra supracitada, sua origem remonta ao mundo antigo – sua evolução através da história se constrói como efeito da influência crescente do racionalismo e do capitalismo na sociedade ocidental. Apresenta-se como um ambiente organizado, disciplinado, planejado, calculado, enfim, racionalizado, claramente contrastante à trajetória de uma personagem como o mágico que assiste ao aniquilamento de suas habilidades mais primitivas.

Mas, tal visão não implica uma simples dicotomia entre razão e magia, no sentido de que a primeira seja uma categoria geradora de sentidos do mundo, enquanto a segunda, como manifestação do desejo humano (ainda que imersa em um ambiente pouco sondável de significação), seja avessa a esse processo de significação. Pelo contrário, o desencantamento do mágico em decorrência do emprego burocrático é a comprovação, pelo olhar irônico do autor, da ilusão moderna de que o racionalismo possa dar sentido ao mundo. Como se, na tentativa de explicá-lo, decorresse a aniquilação do traço primitivo do homem e, por consequência, seus procedimentos acabassem tangendo o campo do irracional. Em **O que é burocracia**, Fernando Prestes Motta (1981) define a burocracia nos seguintes termos:

A burocracia, que traz consigo a racionalização do mundo, o desencantamento desse mundo, traz consigo, porém, uma irracionalidade básica: desaparecem os deuses e demônios que por tanto tempo vêm povoado o mundo; desaparece também a valorização do sentimento, da emoção e do desejo, mas a burocracia é incapaz de colocar qualquer força comparável em seu lugar. A ciência gerada em um universo burocrático, orgulhosamente desinteressada de qualquer valor, destruiu também muitos valores e objetivos da vida, mas, evidentemente, também não foi e não pode ser capaz de dar ao homem uma razão de ser. As virtudes da burocracia são as virtudes do capitalismo: um mundo de dominação e de falta de sentido. Assim, a burocracia, que é a forma de organização mais racional, acaba sendo rigorosamente o mais irracional (MOTTA, 1981, p. 32).

É por isso que, nem ali, na rotina disciplinada e ordeira da Secretaria de Estado, o mágico consegue sanar sua busca por entendimento e clareza. Pelo contrário, o problema ganha complexidade, ao se alastrar de forma kafkiana em um universo de aparência

racional e, ainda assim, como diz Motta (1981), “rigorosamente o mais irracional”. Não é de estranhar que, diante da degeneração definitiva de seu estado, a personagem qualifique o cargo que desempenha como “a pior das ocupações humanas”, e, arrependido de suas escolhas, declare o desejo de retornar à sua condição inicial:

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a andar por lugares solitários. Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente à vista. Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas. Tenho a impressão de que é uma andorinha a se desvencilhar das minhas mãos. Suspiro alto e fundo. Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico. (TM, p. 26).

Solitário, sem respostas às perguntas que o inquietavam: De onde venho? Quem sou? Para onde vou?; e, poderíamos completar, condenado à existência em um mundo altamente racionalizado que tampouco contribui para a resolução do seu impasse, abandonado à perpetuação de seu insanável e seminal “apetite de clareza” e, por fim, mutilado de seus dotes mais originais: a magia. Eis o triste fim dessa personagem que se, antes, como mágico, poderia parecer demasiado insólito e fantasioso ao leitor, agora, como ex-mágico, assemelha-se assustadoramente à condição de muitos homens de nosso tempo.

2.1.1 A referência surrealista e o absurdo do ex-mágico

As consequências da origem insólita do mágico, sua chegada ocasional ao mundo, já foram aqui tratadas. Nada deste mundo será familiar a esta personagem, levando-a a sofrer as repercussões deste processo. Mas, quais são suas causas? Por que o narrador cria uma personagem com esta condição, se isto não condiz com a realidade dos homens? Todos os homens têm pai, mãe – ainda que exista a orfandade, há inevitavelmente uma experiência de contato inicial com o mundo –, vivemos a infância, a juventude, chegamos à idade adulta. Enfim, chegar ao mundo já na idade adulta, sem passado, é algo completamente irreal.

Pelo olhar de Camus (2006), podemos enxergar a trajetória de uma personagem nesses moldes pelo viés do absurdo, tal como sua definição, como sintoma inevitável do homem que se embrenha na improfícua tarefa de buscar a unidade de sentido deste mundo. No entanto, é interessante determinar, aqui, uma diferença fundamental entre o mágico, da ficção, e o indivíduo, da realidade: enquanto o primeiro não tem origem e se depara com o mundo já na idade adulta, o segundo percorre uma trajetória linear, do nascimento à morte, que afixa os sentidos a sua existência.

Os laços familiares, a religião, o aprendizado escolar, as escolhas profissionais, o conhecimento científico, a filosofia, as leis, a cultura e a arte em todas suas manifestações, enfim, tudo aquilo que rege o mundo e foi somado à sua configuração mais primitiva, sulca e molda o homem, ainda que das mais variadas e múltiplas formas no decorrer da história. Imaginar um homem adulto incólume a todas essas influências é o procedimento pelo qual Rubião executa “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Despir o homem de todos estes elementos, construídos a rigor por influência dos povos e civilizações, é uma tentativa de observar a condição humana na sua essência. O que seríamos se não fôssemos alvejados sistematicamente pela cultura desde o início de nossas vidas? Esta parece ser também uma das questões que delineia a construção de “O ex-mágico da Taberna Minhota”.

É relevante notar como tais preocupações coincidem com as do movimento surrealista. Enxergando o período entre-guerras como sintoma do fracasso do homem moderno ou como saldo lamentável do avanço do racionalismo por séculos, ou ainda, como delineador da mentalidade da sociedade ocidental, os adeptos do movimento defendiam justamente a demolição de todos os pilares que sustentavam aquele homem. Liberto dos modelos equivocados de pensamento que respaldaram sua ação por séculos, passaria a imperar, então, aquilo que, desde sempre, guiou-o de maneira primordial: o desejo, a imaginação, o impulso de criar. É este homem novo, esvaziado do peso da cultura que o moldou, este homem-espírito, puro, livre, que almejavam os surrealistas.

Do mesmo modo, ainda que não diretamente relacionado às contingências históricas – e, ao mesmo tempo, sem estar alheia a elas – funciona “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Daí seu olhar perplexo inicial diante de um mundo que não compreende e do qual não tem nenhuma referência pregressa. O homem novo buscado pelo surrealismo só seria possível “recomeçando tudo do zero”, como a figura de um homem adulto que

pudesse esvaziar-se do passado e se esquecer do que viveu, assim como o mágico de Rubião. Partindo deste início, o homem recriaria o sentido de sua existência, abandonando recalques seculares de esquemas racionais alienantes, guiando-se unicamente pelas forças insondáveis do espírito. O mágico pode ser entendido como uma alegoria deste processo: o homem deixa de ser moldado pelo mundo e passa a moldá-lo por suas próprias mãos. Sobre isto, tanto os surrealistas como Rubião pareciam trilhar o mesmo caminho. Diz Maurice Nadeau (2008), em **História do surrealismo**, a respeito da figura do poeta sob a ótica surrealista:

Os poetas de outrora foram inspirados de tempos em tempos, e é isto que faz o preço de suas produções; o poeta de hoje não só o é sempre, como também de objeto se torna sujeito: aquele “que inspira”. Não é mais apenas “eco sonoro”, “vidente”; é tudo isso ao mesmo tempo, e mais ainda: *mágico*. É ele que muda a vida, o mundo, que transforma o homem. Sabe “mesclar a ação ao sonho”, “confundir o interior com o exterior”, “encerrar a eternidade no instante”, “fundir o geral no particular” (NADEAU, 2008, p. 20. Grifo nosso).

Quanto a esse aspecto, é relevante ponderar que, se a personagem carrega essa simbologia da pulsão criativa tão cara ao surrealismo, por outro lado, considerando toda sua trajetória no conto, o que acaba por ser evidenciada é a alegoria negativa dessa utopia surrealista. A liberação do desejo e da pulsão criativa do homem, em Rubião, não conduz à satisfação espiritual; pelo contrário, o mundo racionalizado desencanta a personagem: castra-o em seus dotes inatos.

Ao jogar o mágico à vida já na idade adulta, Rubião empenha, pela ficção, esta trajetória de redescoberta do homem na sua essência. Ele não traz nada de tempos remotos, está, alegoricamente, “vazio”; portanto, pode olhar o mundo sem pré-concepções, como um espírito livre diante do incógnito. Ao mesmo tempo, o autor faz isso visando, calculadamente, ao conflito da personagem com um mundo que não a acolherá. E qual é a conclusão ao final da narrativa? Em vez de mergulhar naquele mundo ordenado pelas regras, pela história, pela cultura, em vez de imergir na atmosfera disciplinada da repartição pública, a qual inclusive aniquilou seus dotes mágicos, o mágico desencantado conclui que deveria, pelo contrário, “ter criado todo um mundo mágico”.

Tal é o caminho da crítica social do autor: o mundo está equivocado; o mágico é vítima deste mundo. Ou: o homem, que é mágico por essência, é vítima do próprio mundo

que criou. Em suma, o que os surrealistas defendiam como uma revolução que se daria no espírito do homem, a fim de resgatar sua essência, Rubião desempenha, na figura do mágico, como uma alegoria do encontro deste homem primordial com o mundo racionalizado. Mas, a considerar a força contrária desempenhada por este mundo racionalista, assim consolidado por séculos, não é de se espantar que tanto o mágico, quanto o próprio movimento surrealista, dar-se-iam com o fracasso de suas “revoluções”.

Antes de concluirmos a análise do conto, cabe acrescentar algumas considerações sobre o papel da personagem central, que é, a nosso ver, exemplar para inúmeras outras criaturas murilianas. Para desempenhar a crítica social que almeja, Rubião leva o ex-mágico e várias outras personagens aparentemente absurdas a encarnarem o papel de reveladoras de verdades profundas e essenciais do mundo e do homem, encobertas na vida real, já que suas personagens, títeres da livre inventividade do escritor, enfrentam e trafegam por diversas situações-limite, exatamente no sentido que o crítico e professor Antônio Cândido (1968) utiliza para explicar o papel da personagem ficcional.

Assim, as ações e situações absurdas da ficção surgem como profundamente reais, revelando a falsidade com que a aparente realidade nos chega na vida cotidiana¹⁵. É válido ressaltar o pensamento de Cândido (1968) sobre a personagem ficcional:

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (*exemplar também no sentido negativo*). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, *passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual* (1968, p.45. Grifos nossos).

¹⁵ Nesta frase, incorporamos a crítica fundadora de Álvaro Lins, de 1948, já apresentada na fortuna crítica e que considera que a obra muriliana leva o leitor a sentir que a “criação supra-real é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos, transfigurados pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa” (LINS, 1948).

É nesse mesmo sentido que Cândido (1968) analisa o significado diverso que o termo “verdade” tem quando é usado com referência a obras de arte ou de ficção. Assim, em relação à Kafka – especialmente pertinente ao se falar de Rubião – o autor diz que “seria incorreto aplicar aos enunciados fictícios critérios de veracidade cognoscitiva”, e completa:

Sentimos que a obra de Kafka nos apresenta certa visão profunda da realidade humana, sem que, contudo, seja possível ‘verificar’ a maioria dos enunciados individuais ou todos eles em conjunto, quer em termos empíricos, quer puramente lógicos (CÂNDIDO, 1968, p.19).

Parece nítido que, a exemplo de o ex-mágico, o mesmo ocorra com as personagens e cenários de Rubião. O escritor e crítico peruano Mario Vargas Llosa (1993, p. 7-18). tratou o mesmo tema no qual se debruçou Cândido nos excertos anteriores, afirmando, por exemplo, que “a natureza ‘realista’ ou ‘fantástica’ de uma anedota não é o que marca a linha fronteira entre verdade e falsidade em ficção”. Teremos oportunidade de aprofundar esta questão quando discutirmos a relação entre o absurdo e o fantástico. Mas, outra ideia de Llosa (1993) presente no mesmo artigo tem especial pertinência aqui, ainda que o escritor fale da verdade do romance, o que não impede uma equivalência para a análise da contística muriliana:

De que depende ela então [a verdade ficcional]? De seus próprios poderes de persuasão, da simples força comunicativa de sua fantasia, da *habilidade de sua mágica*. Todo bom romance conta a verdade e todo mau romance mente. Para um romance, “contar a verdade” significa fazer o leitor experimentar uma ilusão, e “mentir” significa ser capaz de realizar este truque (LLOSA, 1993, não paginado. Grifos nossos).

No caso de Rubião (2010), a habilidade de sua mágica é o que converte o absurdo existencial enfrentado pela personagem, e a consequente absurdidade disseminada nas ações e cenários do conto, em uma narrativa polissêmica, com traços alegóricos e profundos de dimensões insondáveis do homem na vida cotidiana ou inexprimíveis pela linguagem ou representação realista.

O arrependimento final do ex-mágico (“de não ter criado todo um mundo mágico”) pode ser visto também como a saída – ao menos pela via literária – sinalizada por Murilo Rubião. Nesse sentido, o mágico é também o ficcionista, o criador que povoa o mundo de criaturas, das quais não tem pleno controle, pois tal processo é criado pelo desejo, por seu inconsciente, por seu espírito permeado de mistérios insondáveis. No próprio conto, o autor dá pistas desta leitura metalinguística, quando a personagem fracassa ao se matar com uma pistola: “Não veio o disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis. Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência” (TM, p. 24).

Criador (Rubião) e criatura (o mágico) compartilham a constatação de um mundo absurdo e o peso de estarem condenados a ele, ainda que tragam os dons da magia. E tudo está arrumado para que essa magia se dissipe com o tempo. Ambas as trajetórias são infecundas em um mundo construído para aniquilá-los.

Neste conto, a nosso ver, de modo exemplar, o absurdo existencial e o surrealismo encontram-se para compor uma crítica social profundamente conectada com o problema da existência, reiterando o que o crítico José Augusto Carvalho (1947) já dizia ao ressaltar que Rubião alia “o absurdo do surrealismo e o ilógico ao lírico”.

2.2 Modernidade (absurda) em Murilo Rubião

Após a análise de “O ex-mágico da Taberna Minhota” à luz do absurdo existencial, é relevante notar como outros contos murilianos podem ser lidos como variantes temáticas mais específicas, mantendo o absurdo como sentimento de base: uma dessas variantes é a crítica do autor ao homem moderno e a alguns de seus valores predominantes. Vejamos como isso ocorre no conto “O edifício”.

2.2.1 Ciência, um edifício absurdo

Começar buscando uma definição da simbologia geral do edifício muriliano parece ser o melhor ponto de partida para assinalar o sentido existencial da narrativa. Dois aspectos podem, inicialmente, orientar esta análise.

O primeiro é o próprio objetivo da obra. O texto diz que, segundo os manifestos de incorporação, o prédio teria “ilimitado número de andares” (EDF, p. 60). Deve, portanto, avançar indefinidamente rumo ao céu. O segundo ponto, menos explícito, construído no decorrer da narrativa, trata da trajetória percorrida pela personagem João Gaspar.

Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso que se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu que se tinha notícia (EDF, p. 60).

Diante da tarefa recebida, o sentimento inicial do engenheiro é de orgulho, de tal maneira que as finalidades da obra não interessam. Sua preocupação remete exclusivamente a si, à chance profissional de comandar o empreendimento de porte inédito. Mais adiante, os conselheiros da fundação dão-lhe algumas instruções: além da fiscalização técnica, deveria zelar pela harmonia entre os empregados e seu trabalho ajudaria ainda a anular uma lenda de que o projeto fracassaria ao atingir o 800.º andar, em decorrência de uma “irremovível confusão no meio dos obreiros”. Eis sua reação: “No decorrer das minuciosas explicações dos dirigentes da Fundação, o jovem engenheiro conservou-se tranquilo, *demonstrando absoluta confiança em si*, e nenhum receio quanto ao êxito das obras” (EDF, p. 61. Grifos nossos).

Além do desafio nada palpável que tinha pela frente, João Gaspar demonstra “absoluta confiança em si”. O sentimento, pouco coerente com a situação que vivencia, gera a reação automática de um dos conselheiros:

Já terminara a entrevista e ele recolhia os papéis espalhados pela mesa, quando um dos velhos o advertiu: – Nesta construção, não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último. (EDF, p. 61).

A reação que se dá pela própria oposição entre as expressões que caracterizam sua conduta – orgulhoso, tranquilo, confiante – e o teor da recomendação: que ele não fosse “pretensioso”, que não alimentasse “a vaidade” de dar um fim ao empreendimento.

Meticuloso e disciplinado, João Gaspar não encontra dificuldades para concluir o 800.º andar – já apontado pela crítica em algumas ocasiões, note-se que o número “8” de

“800” também traz a simbologia do infinito, sendo, portanto, um índice da própria infinitude do edifício. Para celebrar a superação da lenda, o engenheiro promove uma festa com todos os funcionários, que acaba em briga generalizada. De modo inesperado conclui: a lenda se concretizara, o empreendimento fracassara. Mas, a frustração dura pouco. João Gaspar é informado pelos auxiliares de que ninguém, a não ser ele, havia abandonado as obras. Animado, responde: “Daqui para frente nenhum obstáculo interromperá nossos planos! (Os olhos permaneciam umedecidos, mas os lábios ostentavam um sorriso de altivez.)” (EDF, p. 63).

Altivo, retoma o trabalho, concluindo mais 96 andares. O triunfo parece-lhe indiscutível. Redige então um relatório para apresentar ao conselho, mas descobre que todos os conselheiros haviam morrido. “Vago e melancólico”, volta ao edifício:

Da última laje, as mãos apoiadas na cintura, teve um movimento de mesquinha grandeza, julgando-se senhor absoluto do monumento que estava a seus pés. Quem mais poderia ser, desde que o Conselho se extinguiu? (EDF, p. 64).

Hierarquicamente o mais alto funcionário do edifício em crescimento, João Gaspar julga-se o “senhor absoluto”. Surge-lhe daí a hesitação sobre o propósito do prédio [questão fundamental até então ignorada]. “Por que legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-céu?” (EDF, p. 64). Não vendo mais motivos para a continuidade das obras, desesperado, chega a seu destino final: passa a trafegar pela obra, exortando, sem sucesso, os funcionários a abandoná-la.

Ouçam-me – pedia ele, impaciente com a obstinação dos subordinados. - É inexecutável um monstro de ilimitados pavimentos! Seria necessário que as fundações fossem reforçadas à medida que aumentasse o número de andares. Também isso é impraticável. Apesar de ouvido sempre com atenção, não convencia a ninguém. E teve que assumir uma atitude de intransigência, demitindo todo o pessoal (EDF, p. 65).

Atando o início ao fim de sua trajetória, a personagem percorre um claro caminho de dissipação do orgulho e da vaidade iniciais. Minado aos poucos no conto, este sentimento pode ser entendido como a *hýbris* de João Gaspar – ou seja, “espécie de

presunção ou vaidade espiritual, que faz o herói esquecer sua impotência” (GOULAR, 1995). Esta definição é utilizada pelo professor Audemaro Taranto Goular, em sua obra **O conto fantástico de Rubião** (1995).

Considerando a totalidade da narrativa, é clara a alusão do conto à Torre de Babel, episódio bíblico do livro do Gênesis (11, 1-9), que narra o desejo do homem de chegar aos céus por obra própria, igualando-se a Deus¹⁶. “Vamos construir uma cidade e uma torre que chegue até o céu, para ficarmos famosos e não nos dispersarmos pela superfície da terra” (Gn. 11, 4).

Também como ocorre em Babel, o destino de João Gaspar é a incomunicabilidade. Segundo a parábola, como punição, Deus destrói a torre e condena os homens a falarem diferentes línguas. Sem se entenderem, não mais se reuniram para um projeto tão ofensivo a Ele. “E Javé disse: Eles são um povo só e falam uma só língua. Isso é apenas o começo de seus empreendimentos. Agora, nenhum projeto será irrealizável para eles. Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro” (Gn. 11, 6-7).

Esta primeira referência à construção da narrativa sugere o ponto fundamental da análise. O edifício de Rubião é, prioritariamente, a simbologia da edificação de um projeto de equiparação à esfera celeste, a Deus, o que se opõe totalmente à ideia de se aproximar ou se unir a Deus. Se o projeto da Torre de Babel ofende a Deus, blasfema contra a Sua autoridade, o edifício muriliano apontaria para a mesma direção?

Com esta “parábola da parábola”, Rubião está longe de endossar a moral católica. Pelo contrário, o conto propõe uma releitura crítica agregando pontos que dão a marca transgressora do autor. Logo no início do conto, o leitor se depara com a contradição do empreendimento:

Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares. As especificações técnicas, cálculos e plantas, eram perfeitas, não obstante o ceticismo com que o catedrático da Faculdade de Engenharia encarava o assunto (EDF, p. 60).

Ressalta-se aqui a forma de representação do empreendimento. Em vez de uma torre, como a retratada na narrativa bíblica, o contista cria um grande edifício, que é um modelo da edificação moderna. Soma-se a isto a recorrência inicial dos termos “cálculos”,

¹⁶ Esta referência à Torre de Babel foi apontada por alguns críticos, entre eles, Jorge Schwartz (1981).

“especificações técnicas”, “plantas”, “engenharia”, índices de uma lógica científica, que buscam dar razoabilidade ao projeto.

Nos trechos posteriores da narrativa, vemos que a derrocada final da personagem se dá quando não há mais nada, nem ninguém acima dele [está no cume do prédio e o Conselho está extinto]. Mesmo estando no comando absoluto de uma obra grandiosa que avança inexpugnável, é assaltado pela angústia, já convencido de que não existe sentido em construir um edifício de ilimitado número de andares.

Comentamos, anteriormente, a rejeição, pela filosofia da existência de Camus, dos sistemas de crenças totalizantes que dão sentido unitário ao mundo. Já destacamos, também, o fato de Murilo Rubião ter rejeitado o catolicismo, o que repercutiu em uma temática e uma poética tipicamente agnóstica, apesar da recorrência das epígrafes bíblicas – como Paes (1990) procurou descrever com a expressão “sequestro do divino”.

A imagem de João Gaspar no lugar mais alto do prédio, após a morte do último membro do conselho superior, como indica Paes (1990), é uma metáfora da morte do Criador¹⁷, é emblemática da condição solitária e desamparada do homem moderno e racionalista, ao descobrir o absurdo e as irrationalidades inerentes ao mundo que ele próprio criou. Desta forma, o edifício da ficção muriliana pode ser compreendido como o “edifício da Razão” ou algo como o “mundo racional”, baseado em cálculos e pressupostos científicos. Não é ocasional que a vaidade da personagem principal vire desespero justamente neste momento da narrativa.

Para que serve a razão científica, sua sofisticação lógica, se o empreendimento não tem fim nem finalidade? Esta contradição aponta para a esterilidade da ciência como uma forma de dar sentido à vida. Considerando o edifício como uma alegoria do projeto de busca de unidade do homem pela razão e não mais pelo sagrado, constata-se ao final: a razão e a ciência são inúteis para viabilizar o projeto humano de unidade, de restauração do sentido do mundo e da existência.

Em outras palavras, o projeto de autonomia ontológica do homem, ao menos por certa suficiência da razão, está fadado ao absurdo. Ou, ainda, ao homem racional, o mundo

¹⁷ Resgatando as palavras de Paes (1990), citadas na fortuna crítica, sobre o conto “O edifício”: “Como não ver, neste conto paradigmático, uma imagem fabular da visão de mundo proposta pela obra de Murilo Rubião? A visão de um mundo dessacralizado pela morte de seu Criador (e de seu Destruidor, complete-se, por amor ao maniqueísmo) e que não obstante continua a funcionar ininterrupta e automaticamente, mesmo sem finalidade visível” (PAES, 1990, p. 123).

não pode, nem nunca poderá fazer sentido, caindo sobre ele o dramático destino que não aponta para a punição divina (como ocorre na parábola bíblica), mas para o tédio da ação mecanizada de um mundo dessacralizado.

Deste modo, a crítica muriliana desvia-se completamente da moral bíblica. Se a tragicidade dos obreiros da Torre de Babel é a ofensa de quererem se equiparar a Deus, a tragicidade de João Gaspar baseia-se na pretensão de assumir o lugar daqu'Ele, eliminando-O, fazendo-se ele mesmo, – homem –, uma espécie de Deus, munido de seu pretensioso arsenal racional-científico.

Acreditamos que, apesar de a leitura de “O edifício” dar abertura para discutir a existência de um pensamento conservador na narrativa, apontando para um retorno ao divino como saída possível do absurdo, parece-nos que a crítica muriliana ao homem “hiperlógico”, espécie de Deus da razão, implica menos na defesa do Deus da religião que na crítica a um agnosticismo obcecado pela razão. Veremos, no decorrer das análises, como outros índices consolidam o sentido agnóstico e cético das narrativas, não sinalizando um retorno ao divino.

Comparar a atitude de João Gaspar à dos obreiros mecanizados revela outro aspecto, ou seja, ambos estão condenados às atividades sem fim, mas, a partir de certo momento do conto, o engenheiro angustia-se com a busca de sentido do prédio e da existência; os obreiros, por sua vez, mostram-se como títeres inertes do empreendimento. Nesse sentido, João Gaspar torna-se consciente do absurdo que ajudou a construir, mas essa consciência é ausente nos obreiros, portanto, não há como frear a construção já automatizada.

É interessante notar como há em todo este universo ficcionalizado por Rubião uma interessante similaridade com o pensamento de Weber, cuja obra é profundamente associada a um olhar crítico e persistente sobre o racionalismo moderno. Em “Ciência como vocação”, Weber (1982, p. 164) explica que, por mais que o progresso tecnológico possa influenciar também a arte, sofisticando seus métodos, “jamais alguém poderá dizer de uma obra, realmente ‘conseguida’ em sentido artístico, que foi ‘ultrapassada’ por outra, que também seja uma ‘realização’ plena”. Quanto à ciência, entretanto, ele afirma:

Toda “realização” científica suscita novas “perguntas”: pede para ser “ultrapassada” e superada. Quem deseja servir à ciência tem de resignar-se

a tal fato [...]. Não podemos trabalhar sem a esperança de que outros avançarão mais do que nós. Em princípio, esse progresso se faz *ad infinitum*. E com isso chegamos à indagação quanto à significação da ciência. Pois, afinal de contas, não é evidente que algo subordinado a essa lei seja sensato e significativo. *Por que alguém se dedica a alguma coisa que na realidade jamais chega, e jamais pode chegar, ao fim?* Nós o fazemos, em primeiro lugar, por finalidades exclusivamente práticas, ou, na acepção mais ampla da palavra, por finalidades técnicas: para sermos capazes de orientar nossas atividades práticas dentro das expectativas que a experiência científica coloca à nossa disposição. Muito bem. Não obstante, isso só tem sentido para os “homens práticos”. (WEBER, 1982, p. 164. Grifos nossos).

Assim, a ciência não pode, por essência, estabelecer nenhuma verdade absoluta ou sentido unificador do mundo. Qualquer conclusão a que se chegue por meio dela é, necessariamente, parcial, pois será solapada, assim que novas descobertas sejam feitas. Ela está reduzida a solucionar a problemática do “homem prático”, em suas demandas sempre fragmentadas e, podemos acrescentar, alheias a uma unidade de sentido do mundo. Mas, ainda assim, é inegável que os cientistas percorram obstinadamente este caminho e, em geral, não se neguem a perseguir com todas as suas forças esta unidade que para eles, em teoria, é impossível. E por que insistem? Que ilusão sustenta esta obstinação?

A crescente intelectualização e racionalização não indicam, portanto, um conhecimento maior ou geral das condições sob as quais vivemos. Significa mais alguma coisa, ou seja, o conhecimento ou a crença em que, se quiséssemos, poderíamos ter esse conhecimento a qualquer momento. Significa principalmente, portanto, *que não há forças misteriosas incalculáveis*, mas que podemos, em princípio, dominar todas as coisas pelo cálculo. *Isto significa que o mundo foi desencantado. Já não precisamos recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar aos espíritos [...] Os meios técnicos e os cálculos realizam o serviço. Isto, acima de tudo, é o que significa a intelectualização* (WEBER, 1982, p.165. Grifos nossos).

A ciência, portanto, fundamenta-se na ilusão de decifrar o universo exclusivamente com a razão, o cálculo, a técnica. “Ilusão”, porque estas próprias linhas de ação tornam seu objetivo completamente insolúvel. Assim, quando o homem racionalista busca a unidade de sentido do mundo – adentrando, desse modo, a dimensão existencial – pelo instrumento científico, está fadado ao fracasso.

Dessa forma, o conto “O edifício”, de Rubião, traz, em primeiro plano, a temática mítica do desejo humano de se equiparar a Deus, unificando o sentido do mundo e da existência. Em segundo e mais específico, faz uma crítica de como este processo do homem se configura em tempos modernos, cada vez mais fundados nos métodos racionalistas.

Ao final do conto, a triste figura de João Gaspar é um retrato dramático do homem moderno: um pregador lógico, estéril e condenado, obstante seu esforço incansável de argumentação, a um destino sem sentido e, portanto, absurdo.

Parece claro que João Gaspar traz semelhanças e diferenças em relação ao ex-mágico. Por um lado, ambos vivenciam a experiência do absurdo existencial. Mas, se João Gaspar encarna, desde o início, a razão e a cultura modernas, o ex-mágico representa o homem primordial, esvaziado de qualquer cultura. Por razões diversas, os dois são condenados ao destino dramático: este por desprezar a magia inata para modificar o mundo racional; aquele pela confiança absoluta na suficiência da razão.

Quando o engenheiro descobre a morte do último membro do Conselho, volta às obras “vago e melancólico” (EDF, p. 64). Neste ponto cabe resgatar Camus (2006, p. 18): “Começar a pensar é começar a ser atormentado”. Este é o estopim para a questão fundamental: “Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo empreendimento?” (EDF, p. 64).

Mas, se o ex-mágico arrepende-se por não ter “criado todo um mundo mágico”, João Gaspar não poderia ter tido conclusão semelhante por não ter tido um passado mágico. O construtor é vítima e culpado: vítima de um mundo que ajudou a construir, engenheiro do próprio edifício irracional que, no fim, é fonte do seu desespero diante do absurdo.

2.2.2 A burocracia e o Estado repressor no foco da crítica de Murilo Rubião

Se a crítica social de “O edifício” focaliza o racionalismo e a ciência, no sentido aqui apresentado, ou seja, como propulsores do absurdo existencial; “A fila” percorre caminho semelhante, direcionando-se à estrutura burocrática. “A cidade”, por sua vez, trata a censura do Estado totalitário moderno, o que não exclui, como veremos, aspectos da burocracia, assim como ocorre em “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Vejamos os novos pontos que emergem desta discussão.

Em “A fila”, a personagem Pererico vem do interior para falar com o gerente de uma companhia na cidade. Ao dizer que seu assunto é sigiloso, é levado para uma longa fila pelo porteiro Damião, “um negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas” (p. 76).

Naquele dia, não consegue acesso ao gerente. Volta cedo no dia seguinte, mas recebe uma senha de número alto, além de notar que outros são beneficiados na espera. Inconformado por depender do funcionário, reage agressivamente: “Estou entre os primeiros que aqui chegaram e recebo uma ficha alta! Denunciarei ao gerente a sua safadeza, negro ordinário” (p. 77).

Damião explica que as senhas menores foram dadas a quem dormiu no pátio e completa: “A permissão de passar a noite no recinto é dada *aos que não fazem segredo dos assuntos a serem tratados* com a administração da empresa” (FL, p. 78. Grifos nossos). Assim, de início, Pererico comete dois erros determinantes para seu destino: qualificou seu assunto como sigiloso e ofendeu o funcionário de quem dependerá para chegar ao gerente.

Uma breve consulta sobre o sentido do sigilo burocrático, no contexto da sociologia de Weber (1982), pode nos elucidar melhor algumas simbologias da fila muriliana:

A administração burocrática tende sempre a ser uma administração de ‘sessões secretas’: na medida em que pode, oculta seu conhecimento e ação da crítica. [...] A tendência para o segredo em certos setores administrativos segue sua natureza material: em toda parte que os interesses de poder da *estrutura de domínio* para com o exterior estão em jogo, seja ele um concorrente econômico de uma empresa privada, ou um Estado estrangeiro, potencialmente hostil, encontramos o segredo. (WEBER, 1982, p. 269-270. Grifos nossos).

Ressaltar de início o sigilo como estrutura de domínio da burocracia ajuda a indicar o tom predominante deste conto muriliano: o processo de alienação, dominação e manipulação do mundo burocrático e tecnicista sobre o indivíduo, algo como uma variante do que vimos em “O edifício”. Além do mais, já no início da narrativa, o interiorano Pererico surge na condição de um “estrangeiro”, podemos dizer, alheio ao modo de funcionamento daquela estranha estrutura, o que o levará a uma espécie de caminho descendente, uma “queda”, termo que nos parece interessante por já antecipar a dimensão existencial de sua ruína.

Vale ressaltar também que a posição do porteiro Damião acaba se revelando uma estratégia da própria estrutura para envolver Pererico em uma jornada exaustiva e sem fim, sob a aparência de reação justa a um ato discriminatório. O porteiro negro surge, como veremos, na forma desumanizada de uma engrenagem burocrática, e o sigilo, como base conveniente de seu funcionamento.

Mas, a questão mais importante, aqui, é observar como o contista ata duas pontas tão distintas: uma simples fila de um escritório e o drama existencial da personagem. Vejamos como, à medida que a fila cresce, a personagem sofre um processo correspondente de degradação física e espiritual (por abarcar todo o sentido de sua vida). Assim, a fila cresce, e Pererico “diminui”: como indivíduo, como sujeito, como corpo. Sobre este último ponto, voltaremos a falar no terceiro capítulo. A simples dificuldade burocrática da espera em uma fila vai apontar para todo um mundo e uma existência sem sentidos. Em outras palavras, queremos observar como a sequência de estranhamentos de Pererico diante da estrutura burocrática o levará à percepção do absurdo existencial, e como ele reagirá a isso.

Os primeiros índices da transformação como efeito do poder da estrutura sobre Pererico surgem do reconhecimento de que “o poder de Damião ultrapassava o de um mero empregado” (FL, p. 78). Assim, aos poucos, a personagem flexibiliza sua moral, tentando, diversas vezes, conter a agressividade inicial dirigida a Damião:

Levando em conta que Damião procurara desculpar-se, considerou de bom alvitre atenuar a aspereza do seu procedimento na véspera:

– É que tenho necessidade urgente de retornar à minha cidade e a demora me impaciente. – Quis referir-se à escassez do dinheiro e arrependeu-se, temendo não ser entendido corretamente ou tomassem a confissão como uma fraqueza ou desejo de capitular (FL, p. 79).

Mesmo que oscilantes, as tentativas da personagem em agradar Damião não geram o resultado esperado. Aos poucos, então, a intenção corruptora de Damião revela-se. “Desde que tenha pressa em viajar, eu poderia resolver seu caso, poupando-lhe tempo” (FL, p.79). Ao esquivar-se da proposta – sugerida como uma propina para que o acesso ao gerente fosse agilizado –, maior é o prejuízo de Pererico. Novamente, o homem recebe senhas com números altos e, com a estada imprevista na cidade, abandona o hotel e passa a dormir nos jardins públicos. Com pouco dinheiro para se alimentar, emagrece visivelmente.

Seu aspecto atrai Galimene, prostituta que contribui para catalisar a degradação da personagem. Ao notar sua magreza, oferece-lhe dinheiro, o que Pererico rejeita. O definhamiento de Pererico ainda motiva o porteiro a fazer uma nova sugestão de suborno:

Também a Damião não passara despercebido o acentuado emagrecimento de Pererico. Aproveitou a circunstância para tentar a reaproximação.

– Você está seguindo um caminho errado, se sacrificando à toa. Nem remunerado deve ser. Se colaborasse comigo, tudo seria fácil – *Tirara do bolso a carteira e, aparentando distração, arrumava as cédulas pela ordem de valores.*

Pererico, indignado, arrancou-a de suas mãos e atirou-a longe, esparramando as notas pelo chão. À tarde, aceitaria alguns pastéis oferecidos por Galimene (FL, p. 81. Grifos nossos).

Assim, espremido entre a proposta corrupta do porteiro e o assédio oportunista da prostituta, Pererico entrega-se gradualmente à mulher. Mas, por que oportunista? O que Galimene pretende? É relevante notar sua insistência para que Pererico mude de atitude em relação ao porteiro. “Ponha de lado seu orgulho e explore a vaidade de Damião, que não resiste ao agrado” (FL, p. 82).

O texto sugere ainda que Galimene chegara à condição de prostituta percorrendo também um trajeto de degradação, como ocorre com Pererico:

O novo relacionamento quebrava a monotonia da interminável espera. Distraía-se com a prosa versátil da meretriz, cujos conhecimentos gerais eram incomuns, no meio em que vivia. *Apreciava nela a ingenuidade que a profissão deixara intacta, os modos discretos, o cuidado em evitar perguntas sobre o passado dele ou motivos que o prendiam à fábrica.* (FL, p. 81. Grifos nossos).

A ingenuidade que a profissão deixara intacta, os modos discretos, o cuidado em evitar perguntas sobre o passado sinalizam Galimene também como um retrato futuro de Pererico, caso ele também se adequasse às normas: prostituiria seus próprios princípios.

Na citação anterior, observa-se, ainda, a recorrência do termo “distraía-se”, que se repete em sentido similar em: “No afã de fixá-lo na cidade, empenhava-se inutilmente em *distraí-lo* com algo que substituísse sua obsessão (...)” (FL, p. 86. Grifo nosso). O que nos lembra o conceito de *diverstissement* pascaliano citado anteriormente, ou seja: o amor como forma alienante que desvia a personagem de sua busca existencial, estimulando-a a

atender às exigências do sistema – algo que, como vimos, surge em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, e voltará a aparecer em “A cidade”.

Diante de todos os desafios, Pererico segue o conselho de Galimene e volta a atenuar o tratamento com o porteiro e, ao ser encaminhado a uma nova fila de quatrocentas pessoas, acaba agredindo-o fisicamente. Com o acesso cada vez mais inviabilizado, Galimene avança mais um passo; e Pererico desce mais um degrau nos seus princípios:

Galimene, inquieta, acompanhava-o de longe. Percebia-lhe a desorientação, sentindo amadurecer a oportunidade de lhe oferecer novamente o quarto e a cama. Se a proposta viesse semanas atrás, a recusa seria pronta e ríspida. Mas a incerteza quanto ao tempo necessário para desincumbir-se do seu compromisso não dava margem a opções. Aceitou. Agarrado ao braço da mulher, recuperava a virilidade contida, desvaneciam-se as possibilidades de justificar-se (FL, p. 85).

Propomos, aqui, uma breve interrupção no acompanhamento da trajetória das personagens, para articularmos algumas ideias com índices importantes já demonstrados, na apresentação do conto, sobre a natureza burocrática e sua ação alienante sobre o sujeito.

Seria uma falha ignorar o fato de que um conto como “A fila”, que representa a burocracia em seus meandros exaustivos, e que revela complexidade por trás de sua falsa simplicidade, possa gerar uma leitura, às vezes, cansativa pela repetição de ações e cenários, e pelo excesso de detalhes da narrativa – o que Rubião, lembrado sempre pela crítica como um mestre da concisão, certamente não faria em vão. Não é por acaso que o conto “A fila” é o conto mais longo de toda a obra muriliana¹⁸, além de ser frequentemente associado ao drama labiríntico da personagem K., de **O castelo**, de Kafka, que atravessa todo o romance atrás de uma audiência com Klammm, um alto funcionário do castelo, ainda que haja diferenças importantes nas trajetórias de Pererico e K.¹⁹ no contexto desta análise.

Alguns destes aspectos merecem uma atenção analítica especial. Antes, vejamos mais alguns pontos sobre a burocracia destacados por Weber (1982):

¹⁸ Schwartz chega a destacar que a “interminável espera” na fila se reflete “na amplificação narrativa” (SCHWARTZ *apud* RUBIÃO, 2006, p. 107). Parece-nos válido acrescentar a este dado, o fato de ser facilmente constatável que “A fila” é o conto mais longo de Rubião, se observarmos a obra completa do contista.

¹⁹ A nosso ver, a diferença mais importante, aqui, seria em relação ao destino da personagem, já que a busca de K. pela audiência com Klammm termina inconclusa, digamos, ainda possível, o que não é exatamente o que acontece em “A fila”.

A peculiaridade da cultura moderna, especialmente a de sua base técnico-econômica, exige precisamente esta “calculabilidade” do resultado. A burocracia em seu desenvolvimento pleno encontra-se, também, num sentido específico, sob o princípio *sine ira ac studio* [“sem ódio, nem amor”. (Tradução livre)]. Ela desenvolve sua peculiaridade específica, bem-vinda ao capitalismo, com tanto maior perfeição *quanto mais se “desumaniza”, vale dizer, quanto mais perfeitamente consegue realizar aquela qualidade específica que é louvada como sua virtude: a eliminação do amor, do ódio e de todos os elementos sentimentais, puramente pessoais e, de modo geral, irracionais, que se subtraem ao cálculo, na execução das tarefas oficiais*. Em vez do senhor das ordens mais antigas, movido por simpatia pessoal, favor, graça e gratidão, a cultura moderna exige para o aparato externo em que se apóia o especialista não-envolvido pessoalmente e, por isso, rigorosamente “objetivo”, e isto tanto mais quanto mais ela se complica e especializa. E tudo isto a estrutura burocrática oferece numa combinação favorável. (WEBER, 1982, p. 251. Grifos nossos).

Assim, para Weber (1982, p. 251), burocracia implica objetividade, impessoalidade e desumanização, pedindo a “eliminação de elementos sentimentais puramente pessoais e, de modo geral, irracionais, que se subtraem ao cálculo, na execução das tarefas oficiais”. Ao voltarmos à fila de Rubião, encontramos um quadro tanto caótico quanto complexo. Pelas mãos do contista, a objetividade burocrática desmancha-se, por exemplo, na mistura paradoxal de alienação e oportunismo de algumas personagens. Damião e Galimene são espécies de engrenagens oportunistas, ao mesmo tempo colaboradores e parasitas do sistema: o primeiro blinda o acesso ao gerente e lucra com a corrupção; a segunda colabora para o sistema ao instigar Pererico a bajular Damião, e lucra com a clientela exausta. Quando surge no conto, Galimene é descrita como uma prostituta que aparecia à tarde no pátio da fábrica “só para tagarelar com os homens e garantir alguns encontros noturnos” (FL, p. 80). Assim, a “objetividade” do escritório de “A fila” se revela conflituosa e falsificada.

Tampouco a desumanização e eliminação dos elementos sentimentais, como o amor e o ódio, apontam para uma única direção no conto; surgem em signos variados. Por exemplo, o juízo sentimental aparece amplificado nas chantagens e retaliações do porteiro e seus critérios de privilégio, como no trecho em que um cidadão passa à frente de Pererico porque “tratava-se de pessoa da intimidade do gerente” (FL, p. 79). Da mesma forma, há também afeto na ligação de Galimene com Pererico: “Ela pensara que desaprendera de chorar. Lágrimas desciam pelo seu rosto. Era o primeiro beijo que recebia dele” (FL, p. 88).

No entanto, é sobre Pererico que recai de forma mais nítida a desumanização, que o abate em seu corpo físico, que definha em magreza visível; em sua moral, ao aceitar o dinheiro e os carinhos da prostituta, que antes recusava, “convencido de que já degradara dos seus princípios o suficiente” (FL, p. 81). Ao mesmo tempo, é da resistência imposta pela personagem diante do que seria sua desumanização total que se revela a dimensão existencial do conto, já que, enquanto Damião e Galimene surgem como criaturas da cidade com boa dose de automatismo [engrenagens da estrutura que parecem encenar sempre o mesmo trajeto], Pererico angustia-se, mostra certa resistência e, por fim, rejeita ficar na cidade, demonstrando, como veremos, uma espécie de perplexidade e desejo de fuga de quem fez uma terrível visita ao absurdo. Pererico volta a se humanizar quando rejeita o automatismo na cidade. É, exatamente, sobre este desfecho que nos debruçaremos a partir desse momento.

Após agredir fisicamente Damião e dormir com Galimene, já desanimado, Pererico relaxa a rotina na fila, mas ainda pensa em uma “desculpa razoável” para as faltas esporádicas. Abandona a espera disciplinada, mas, ao notar o olhar de reprovação do porteiro, ainda tem um “momentâneo sentido de culpa”. Detalhe importante para o desfecho do conto:

Eram dez horas de uma segunda-feira e dormira muito, razão pela qual caminhava indeciso, achando que perdia tempo indo à fábrica. Como passara quinze dias metido no parque, a observar capivaras e veados, correndo entre árvores, enquanto travessas crianças brincavam nos escorregadores, seguia sob a pressão do remorso por ter descurado tanto de seus deveres. Amaldiçoava sua vacilação, fraqueza que desconhecia antes de chegar à cidade (FL, p. 86-87).

Humilhado por aquela complexa estrutura, o interiorano Pererico, em clara condição de “estrangeiro” na cidade, espremido entre duas engrenagens oportunistas [Damião e Galimene], reflete sobre a rotina absurda que pratica. Vaga, melancólico, entre animais do parque, lembrando sua cidade natal. Passar os dias a ver “veadinhos no parque” (FL, p. 88) é a atitude existencial da personagem, que, exausta do mecanismo de seus atos, mira o seu passado primordial ou, como se refere Camus (2006), o “paraíso perdido”.

Ocorre que os cenários se desmoronam. Levantar-se, bonde, quatro horas de escritório ou fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho,

refeição, sono, e segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sábado no mesmo ritmo, essa estrada se sucede facilmente a maior parte do tempo. Um dia apenas o “porque” desponta e tudo começa com esse cansaço tingido de espanto. “Começa”, isso é importante. O cansaço está no final dos atos de uma vida mecânica, mas inaugura ao mesmo tempo o movimento da consciência. [...] Um degrau mais abaixo e eis a estranheza: dar-se conta de que o mundo é “espesso”, entrever até que ponto uma pedra é estranha, nos é irreduzível, e com que intensidade a natureza ou uma paisagem pode nos negar. *No fundo de toda beleza jaz alguma coisa de inumano e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos das árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório de que os revestimos, doravante mais longínquos que um paraíso perdido. A primitiva hostilidade do mundo, através dos milênios, se levanta de novo contra nós.* Por um segundo, não a compreendemos mais, porque durante séculos só compreendemos nela as figuras e os desenhos com que previamente a representávamos, e porque doravante nos faltam forças para nos valermos desse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Esses cenários mascarados pelo hábito tornam a ser o que são. E se afastam de nós. Assim como há certas horas em que sob o rosto familiar de uma mulher se redescobre como uma estranha aquela que se amara há meses ou há anos, talvez cheguemos até a desejar o que nos torna subitamente tão sós. Mas ainda não é chegada a hora. Só há uma coisa: essa espessura e essa estranheza do mundo é o absurdo. (CAMUS, 2006, p. 28-29. Grifos nossos).

É nítida a proximidade das imagens deste trecho de **O mito de Sísifo** com o que vimos sobre as *núpcias* de Camus, aquela etapa de união primeva entre o homem e a natureza, anterior à descoberta do absurdo. A diferença é que o excerto apresentado relata menos o áureo tempo das *núpcias*, do que algo posterior, como que uma nostalgia das *núpcias*, quando o homem da cidade, diante de sua rotina de “bonde, quatro horas de escritório ou fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho [...]” (CAMUS, 2006, p. 28), depara-se com o “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário”, o próprio absurdo, e, por isso, tenta voltar à harmonia dionisíaca dos primeiros tempos. Ou, para usar o termo de Camus (2006), volta a sentir “a primitiva hostilidade do mundo”, como um “paraíso perdido”.

De forma mais clara que qualquer conto muriliano, a nostalgia das *núpcias* camusianas surge aqui representada no melancólico quadro de Pererico “quinze dias metido no parque, a observar capivaras e veados, correndo entre árvores, enquanto travessas crianças brincavam nos escorregadores” (FL, p. 87). O parque, aqui, é um simulacro do “paraíso perdido”. Esse momento da narrativa é emblemático sobre o instante em que a personagem, após ser atingida por um profundo sentimento de estranhamento diante do

mundo, representado pelo escritório companhia, busca, agora, rever o mundo sem o “sentido ilusório de que os revestimos”, para resgatar as palavras de Camus (2006). É interessante notar a proximidade dos signos nos dois textos. Além da paisagem natural comum, no caso de Pererico, as “travessas crianças” completam a ânsia da personagem por uma ingenuidade primordial.

Mas, mesmo com claros sintomas do absurdo existencial, parece que o absurdo ainda não está completo na trajetória de Pererico, que ainda nutre alguma esperança de ser atendido pelo gerente quando se dirige pela última vez à companhia. “Ao atravessar o portão dos fundos da fábrica, admirou-se de encontrar o pátio vazio. [...] Penetrou na antessala da gerência algo emocionado” (FL, p. 87). Dirigindo-se a Damião:

- Hoje, miserável, ou falo com seu chefe ou lhe quebro os dentes e espatifo os móveis do escritório.
- A violência é desnecessária: o gerente morreu.
- Largou-o. O choque fora violento. Contrafeito, restava-lhe uma pergunta:
- Ficaram muitos sem falar com ele?
- Somente você. Nas duas últimas semanas, prevendo a proximidade da morte, atendeu a todos que apareceram.
- O crioulo tinha outros detalhes a dar, porém Pererico dispensou-os. Sentia-se arrasado com a própria irresponsabilidade (FL, p. 87).

“Arrasado com a própria irresponsabilidade”, Pererico chega à casa de Galimene, que tenta atenuar seu sentimento: “[...] sua culpa é pequena. Damião nunca lhe permitiria chegar ao gerente” (FL, p. 88), e convencê-lo a arranjar um emprego para ficarem juntos. Pererico rejeita a ideia, quer regressar à sua terra. E faz a mala. Galimene lhe pergunta se voltará um dia, “nem que seja para conhecer o mar” (FL, p. 89). Ele responde que não. Como um condenado, recebe os últimos presentes da mulher: uma camisa, uma calça, uma gilete e um frango assado. Senta-se no último banco do vagão. Já barbeado e vestido, pela janela, volta a animar-se ao primeiro indício da paisagem rural, como um regresso ao paraíso perdido: “E se alegrou quando viu surgir nas encostas das montanhas os primeiros rebanhos. À medida que contemplava bois e vacas pastando, retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam a do passado recente” (FL, p. 89).

O cenário de “A cidade” possui elementos bastante próximos aos de “A fila”. Mesmo que o teor da crítica implícita seja diverso, agora, predominantemente político, são

visíveis as semelhanças quanto à atmosfera de “sufocamento” sofrida pelo protagonista, quanto à estrutura social artilosa e a alguns papéis desempenhados pelas personagens. Vejamos os principais pontos de contato e de desvio entre as duas narrativas.

Como Pererico, do conto “A fila”, a personagem de “A cidade”, Cariba, também é um “estrangeiro” no sentido expandido do termo, já que não pertence à cidade aonde chega. Diferentemente do interiorano Pererico, porém, nada é dito sobre sua origem, ficando restrito à condição de viajante: o único passageiro de um trem que não segue a viagem rumo à cidade grande, devido a uma interrupção na antepenúltima estação. Sem encontrar explicação para tal, dirige-se a um funcionário:

Chamou o funcionário que examinara as passagens e quis saber se constituía motivo para tanta negligência o fator de ir vazia a composição. Não recebeu uma resposta direta do empregado da estrada, que se limitou a apontar o morro, onde se dispunham, sem simetria, dezenas de casinhas brancas.

– Belas mulheres? – indagou o viajante.

– Casas vazias.

Percebeu logo que tinha pela frente um cretino. Apanhou as malas e se dispôs a subir as íngremes ladeiras que o conduziam ao povoado.

(CDD, p. 33).

O estranhamento é imediato. Após lenta subida, Cariba chega à comunidade, sentindo-se atraído pela leveza das pequeninas edificações, dezenas de casinhas brancas dispostas no morro “sem simetria”, apesar da vaga tristeza que rodeava o lugarejo. As janelas e portas das casas estavam fechadas, e ninguém atende aos seus chamados.

As características do local remetem a uma comunidade espontânea, em disposição primitiva, pouco calculada ou racionalizada, dado nítido na expressão “sem simetria”. Do topo da montanha, avista então a cidade, “tão grande quando a que buscava” (CDD, p. 33):

Desceu vagarosamente. Os homens (e por que não as belas mulheres?) deveriam encontrar-se lá embaixo. Várias vezes voltou a cabeça, procurando fixar bem a paisagem que deixava para trás. Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho (CDD, p. 34).

De imediato, nota-se o movimento de “queda” de Cariba: “Desceu vagarosamente”. Como veremos, esta “queda” antecipa a ruína da personagem, em uma espécie de derrocada espiritual e existencial, aproximada da que sofrera Pererico. Além disso, é toda uma cidade

que se instala no vale de forma que, considerando o desenrolar da narrativa, a localização pode ser lida como metonímia da “queda” dos moradores daquela cidade.

Ao chegar à cidade, a personagem não demora para estranhar os procedimentos locais, sendo, logo, conduzido à delegacia por fazer perguntas simples aos moradores:

Que cidade é esta? – perguntou, esforçando-se para dar às palavras o máximo de cordialidade.

Nem chegou a indagar pelas mulheres, conforme pretendia. Pegaram-no com violência pelos braços e o foram levando, aos trancos, para a delegacia de polícia:

– É o homem procurado – disseram ao delegado, um sargento espadaúdo e rude.

– Já temos vadios de sobra nessa localidade. O que veio fazer aqui? – perguntou o policial.

– Nada.

– Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo? A menos que seja um turista.

– *Não sou um turista e quero saber onde estou.*

– Isto não lhe podemos revelar agora. Poderia prejudicar as investigações. (CDD, p. 34. Grifos nossos).

É nítido então que, como ocorre no escritório da companhia de “A fila”, sigilo e manipulação fundamentam as normas desta estrutura social. Aqui, porém, o poder instituído manifesta-se como braço policial do Estado e, como detentor do “monopólio da violência”²⁰ (WEBER, 1981), o Estado conduzirá Cariba a um destino ainda mais severo que o de Pererico.

A simbologia desse estranho “viajante” que é Cariba ganha mais clareza quando ele nega ser um turista, permitindo que se entenda sua errância não como um estado, mas como condição existencial, expressa, entre outros momentos, por uma frase em que o contista explora a dubiedade semântica – “Não sou um turista e quero saber onde estou” (CDD, p. 34) –, para apontar a universalidade temática da narrativa.

Assim, a frase aparentemente insignificante “quero saber onde estou” sinaliza a busca existencial de Cariba, guardando o sentido filosófico de quem quer saber: Quem sou? De onde vim? Para onde vou? É uma boa amostra de como Rubião constrói um segundo

²⁰ Expressão de Weber (1982) presente no ensaio “Política como Vocação”, do livro **Ensaio de Sociologia**, em que fundamenta uma definição de Estado, que se tornaria clássica para o pensamento ocidental, atribuindo-lhe o monopólio do uso legítimo da força física, da coerção, dentro de um determinado território.

sentido existencial de suas narrativas, cumprindo aquela primeira tese sobre a narrativa breve, segundo Ricardo Piglia (2004): “um conto sempre conta duas histórias”.

Novamente, a exemplo de “A fila”, a percepção do absurdo existencial amadurece na personagem por uma sequência de estranhamentos: a interrupção da viagem; o diálogo insólito com o funcionário; sua condução à delegacia; e o estranho interrogatório, que se dá pelo contato com o outro e no contexto da realidade cotidiana, reafirmando, como diz Camus (2006), que “o absurdo não está no homem nem no mundo, mas na sua presença comum” (p. 45).

Sem origem conhecida, condenado a errar por um mundo que desconhece [por que o trem não seguiu viagem?], guiado instintivamente pela promessa de “belas mulheres”²¹ e atraído por um lugarejo primitivo e abandonado – o que poderia remeter à expulsão do Éden –, a figura de Cariba reúne, já de início, o drama existencial do homem nostálgico da unidade dos tempos de *núpcias*, ansioso por uma espécie de retorno ao “paraíso perdido”.

Mas, é importante frisar sempre: mesmo que os contos murilianos sejam muitas vezes metanarrativas bíblicas e mitológicas, são céticos e agnósticos, como bem os definiu Schwartz no posfácio de **O pirotécnico Zacarias** (SCHWARTZ *apud* RUBIÃO, 2006, p. 102). Basta notar, por exemplo, uma recorrência nos contos analisados neste trabalho, e que se repete em “A cidade”: a punição, de origem divina nas narrativas bíblicas, vem, aqui, da própria estrutura social ou, digamos, do sistema.

Assim, o insólito, o irracional e o imprevisível dizem respeito não mais aos desígnios divinos, mas ao estranho mundo dos homens – o que, segundo Paes (1990, p. 123), como já destacado, expressa uma sobrenaturalidade que não aponta para a presença do divino, mas para um “divino degradado em fantástico” ou, poderíamos acrescentar, um absurdo degradado em absurdo.

Nesta cidade, o que parece insólito ou misterioso tende a se revelar um artil, fruto de cálculo complexo do sistema sobre o frágil indivíduo. “E por que as casas do morro estavam fechadas?”, pergunta o viajante. “Se não tomássemos essa precaução você não

²¹ A mesma expressão reaparece em “A fila”. Além disso, é relevante que a urgência pela figura feminina seja explícita em Pererico, “[...] quando a mulher se afastava, ele a acompanhava com o olhar, mal contendo a necessidade premente de fêmea” (FL, p. 80); e em Cariba, “Rendido ao encanto da prostituta que, por seu lado, trazia os olhos fixos nele, o forasteiro não ouvia o que ela falava” (CDD, p. 35), o que podemos entender como as condições de dois “estrangeiros”, desterrados, à procura de suas “Evas” de um “paraíso perdido”.

desceria” (CDD, p. 34), diz o delegado. A conclusão é imediata: “Cariba compreendeu tardiamente que a sedução das casinhas brancas fora um artil para atraí-lo ao vale” (CDD, p. 34).

Toda a investigação será igualmente artilosa. Insatisfeito com os homens que, como testemunhas, confirmam as perguntas do estranho, sem, contudo, reconhecê-lo fisicamente, o delegado exige a presença da prostituta da cidade: “Tragam Viegas, ela sabe!” (CDD, p. 35). Como Galimene, novamente, uma prostituta tem papel determinante na narrativa. A frase do delegado [“ela sabe!”] antecipa a confiança em sua colaboração. Ela não decepçiona:

Quis fugir, porém ele me agarrou pelos pulsos e perguntou: “Como vai seu pai? Ainda mora com as tias velhas?”, – Não obtendo resposta, indagou pelos meus filhos. O senhor bem sabe que sou solteira e papai, quando morreu, morava sozinho. Por isso, antes que terminasse de falar, já suspeitava dele e me apressei em libertar-me dos seus braços. Não consegui. Segurou-me com mais força e, obrigando-me a encostar o ouvido nos seus lábios, dizia: “*É preciso conspirar*”. – Na expectativa de convencê-lo a ir embora, mostrei-lhe o perigo a que se expunha enfrentando uma polícia tão rigorosa como a nossa. Sem demonstrar temor, respondeu-me: “*Não é necessária a polícia*” (CDD, p. 36. Grifos nossos).

A frase sinaliza não só o vínculo de Viegas com o delegado: “O senhor bem sabe que sou solteira e papai, quando morreu, morava sozinho”, como, de novo, a ausência da figura paterna no universo muriliano, surgida na forma de origem desconhecida no ex-mágico e em Cariba, e na morte das autoridades em “O edifício” e “A fila”. As falhas e contradições de Viegas – “um e outro são a mesma pessoa” – não impedem a satisfação do delegado:

O delegado ficou satisfeito. Virou-se para o indiciado e lhe afirmou que, mesmo tendo elementos para ultimar o inquérito, ouviria novamente as testemunhas na sua presença, o que de fato fez com a habitual grosseria.
– Então vocês viram o cara e não sabem descrevê-lo, seus idiotas!
À exceção de Viegas, permaneceram todos em silêncio. Ela, fixando os olhos maliciosos no desconhecido, confirmou:
– Sim, é ele (CDD, p. 36).

O caráter absurdo deste julgamento de “A cidade” faz lembrar a atmosfera de **O processo**, de Kafka, que também pode ser notado em outro conto muriliano, “Botão-de-rosa”, em que a personagem que dá nome à narrativa é acusada não só de crimes impossíveis, por exemplo, “engravidar meninas de oito e matronas de oitenta anos” (BOT, p. 214), como é condenada após uma investigação também falseada e repleta de contradições. Assim, a investigação é um mero jogo de cena. A simulação dos procedimentos jurídicos cria um cenário falsamente razoável. Ao delegado importa menos a verdade do que confirmar o que a própria estrutura deseja: “Sim, é ele” – diz a prostituta. Disposta a prostituir a verdade, Viegas garante sua sobrevivência como engrenagem do sistema. Pondo fim à investigação, diz o sargento:

O telegrama da Chefia da Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinquente, sua aparência, idade e quais os crimes que cometeu. Diz tratar-se de elemento altamente perigoso, *identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar*. (CDD, p. 36. Grifos nossos).

A impessoalidade, base do funcionamento burocrático, volta a surgir deslocada neste conto. Para garantir a eficiência ao sistema, mas em seu caráter coercitivo, este aspecto aparece simbolizado pela falta de importância dada à aparência do acusado: “Não me lembro de seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa” (CDD, p. 36).

O conto avança na proporção da irrazoabilidade das situações. Cariba argumenta que chegara a poucas horas, sendo impossível ter sido visto 15 dias atrás, como alegado por testemunhas. Responde o delegado: “O comunicado do setor de segurança é claro e diz textualmente: o homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade” (CDD, p. 37).

Cariba é aprisionado. Após cinco meses de detenção, “não mais espera sair da cadeia” (CDD, p. 37). Em partes: sua desilusão ainda não é completa. A falsa promessa do delegado, de que Cariba “ficaria encarcerado até a captura do verdadeiro criminoso” (CDD, p. 37), ainda sustenta o iludido prisioneiro. Pelas grades da cela, observa os homens que passam à rua, aguardando o momento que lhe façam perguntas, o que jamais acontece: “Mal o encaram, amedrontados, apressam o passo” (CDD, p. 37). Já as mulheres, “alheias ao medo”, costumam visitá-lo, levam-lhe cigarros. “Alheias ao medo” porque

colaboradoras: perfeitas e sedutoras engrenagens do sistema (CDD, p. 37). Distraem-no [de novo, aparece a expressão comentada anteriormente], como a própria Viegas que regularmente vai vê-lo ao final da tarde:

Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece:

– É você.

Quando ela se despede – o corpo tenso, o suor porejando na testa – Cariba sente o imenso poder daquela prisão.

Caminha, dentro da noite, de um lado para outro. E, ao avistar o guarda, cumprindo a ronda noturna, a examinar se as celas estão em ordem, corre para as grades internas, impelido por uma débil esperança.

– Alguém fez hoje alguma pergunta?

– Não. Ainda é você a única pessoa a fazer perguntas nesta cidade (CDD, p. 38).

Mesmo que continue a perguntar – reflexo de seu incontido e insanável “apetite de clareza” – já está enredado na [falta de] lógica do sistema: agora, sua pergunta é estéril e, por isso, absurda, como a própria estrutura que o capturou. Assim como Pererico, está menos lúcido ao final do conto. Atitude que atesta ainda mais seu destino circular. Este passageiro de um trem que ansiava um fim, uma “última estação”, que, enfim, o acomodasse junto de uma “bela mulher”, ficará ali, perpetuamente, na cela, distraído vez ou outra pelas tragadas do cigarro e o traiçoeiro prazer proporcionado por Viegas. A cidade que o aniquilara é sua morada definitiva, espaço intermediário de seu destino inicial e absurdo, porque sem desfecho – ainda que sua inútil e manipulada esperança sobreviva.

Ao final, temos, novamente, a impressão de que o ficcionista atou duas pontas bastante distantes: uma situação prática de um Estado policial repressor e o drama de profundidade existencial de Cariba. Esta mescla, presente em “A cidade”, publicado no livro de estreia de Rubião, **O ex-mágico**, em 1947, já foi definida de forma pertinente como uma “alegoria do absurdo da repressão” (SCHWARTZ, 1982, p. 95). Mais uma vez, na obra muriliana, ficam expostos os caminhos pelos quais o ficcionista trafega, ampliando o sentido de suas breves narrativas ao mesmo tempo em que evita as formas realistas de representação literária.

2.3 Epígrafes bíblicas, temas agnósticos: o absurdo antecipado

Todos os 33 contos publicados de Murilo Rubião trazem um dado comum: são introduzidos por epígrafes, na sua maioria, retiradas da **Bíblia**. Como pode, equivocadamente, induzir uma leitura superficial, tal recorrência, no entanto, não visa remeter à exigência de uma leitura de assimilação religiosa ou indicar uma dimensão moralizante da obra. Como a análise dos contos aqui selecionados já sugere – podendo estender-se essa interpretação para a totalidade da obra –, tal procedimento ganha outra finalidade nas mãos do autor. Vejamos:

Em **A poética do uroboro**, Jorge Schwartz (1982) realiza um minucioso estudo sobre a função das epígrafes na obra muriliana, apontando como estas funcionam como núcleos temáticos das narrativas, e vai além, demonstrando como o *corpus* epigráfico de toda obra de Murilo Rubião forma uma narrativa independente. No posfácio da mais recente edição de **O pirotécnico Zacarias**, Schwartz declara:

O que primeiro chama a atenção em praticamente todos os seus contos é a utilização de epígrafes extraídas da Bíblia. Esses minitextos, além de universalizar os temas tratados e longe de exercer qualquer função religiosa, servem como fragmentos antecipadores das temáticas dos contos. É como se o autor reafirmasse continuamente que, embora fantásticos, seus temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia. No texto sagrado, assim como nos contos do escritor mineiro, são recorrentes o drama da existência do ser humano e a incessante busca de respostas diante do mal-estar da estranheza da passagem ou da diáspora do homem pelo mundo. Embora o texto cristão apareça de forma explícita, os temas murilianos são agnósticos, céticos: não há salvação para seus personagens desesperados num cotidiano sufocante. Os espaços determinam a condição humana desterritorializada, condenada a uma espécie de exílio físico e psicológico. (SCHWARTZ *apud* RUBIÃO, 2006, p. 101-102).

As epígrafes, portanto, servem para antecipar a proposta universal dos contos. Rubião retorna ao dado mítico para propor, justamente, aquilo que mais lhe interessa: a perenidade e irredutibilidade do drama humano. Mas, o faz, como se utilizasse o código religioso de significações, justamente, para apontar seu traço crítico – o que tão bem se adéqua à literatura contemporânea. Quer falar de um homem punido, exilado, condenado a ações estéreis, incapaz de compreender o mundo em sua travessia solitária – temas tão

aludidos pela narrativa bíblica para legitimar a doutrina –, indicando suas próprias causas e efeitos. Não cabe, aqui, tentar delimitar cada um desses temas ou como eles ganham forma em sua obra, mas destacam-se a variedade e versatilidade com que o autor se utiliza do argumento epigráfico, indicando como alguns possíveis traços de análise dos contos ajudam a elucidar a questão na prática.

A seguinte epígrafe introduz a narrativa de “O edifício”:

“Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei. (Miqueias, VII, 11)” (EDF, p. 60).

Considerando a análise apresentada, não é difícil deduzir que Rubião não constrói esta narrativa para aproximá-la do contexto bíblico; seu caminho é destoante, ela busca uma releitura do mito babélico. O edifício anômalo de seu conto cresce, indefinidamente, para apontar o rumo da absurdidade do projeto intelectual do homem, escorado na confiança absoluta na razão e no cálculo como decifradores do mundo. Por mais que haja a inserção do texto bíblico, não há espaço para interferência divina, senão, o seu contrário: o mundo literário de Rubião é sem Deus, os homens erram pelo mundo, condenados à perpétua ignorância sobre seu papel e lugar. Como ressalta Schwartz (2006, p. 101-102), “os temas murilianos são agnósticos, céticos”.

Dessa forma, em Rubião, a epígrafe ganha novo sentido, antecipando sua releitura crítica. Se, por um lado, a transformação de “pardieiros” em “edifícios” remete a um claro movimento de evolução, progresso, por outro, é, justamente, este progresso que conduz - como conclui o texto epigráfico - à ideia de “ficar fora da lei”. Se lei pressupõe objetivo, portanto, finalidade, ignorá-la, como faz o engenheiro João Gaspar ao empreender o edifício de “ilimitado número de andares”, coloca-o em um estado de desintegração da lei, de anomia, de um mundo sem sentido (EDF, p. 60). Assim, a epígrafe, em Rubião, funciona para anunciar que este imponente edifício erigido pelos homens (o edifício do intelecto, da razão, da ciência), realiza, na verdade, um falso progresso: naquilo no que

concerne ao espírito do homem, só serve para levá-lo ao absurdo. A profecia bíblica se cumpre, pois, por uma inversão irônica de Rubião, sempre em sentido negativo.

O conto “A fila” é introduzido pela seguinte epígrafe:

“E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras. (Jó, VIII, 10).” (FL, p. 76).

Vimos na análise da narrativa como o sigilo alicerça a estrutura de domínio da companhia. O suplício de Pererico se dá a partir do momento em que ele nega ao porteiro o propósito de sua audiência com o gerente. No degradante caminho que percorre até o fim de sua trajetória, é incitado por Galimene e pelo próprio Damião a revelar sua intenção ao porteiro, despojando-se de seu orgulho e resignando-se à situação de dominado. Os que “instruirão” Pererico, “falarão” a ele e o farão tirarem palavras do “seu coração”.

Desse modo, novamente, a epígrafe cumpre um papel de sintetizar o tema da narrativa por uma inversão irônica, que antecipa a atmosfera de manipulação e aliciamento daquela estrutura de poder e dominação e, por fim, antecipa o destino absurdo do homem por ela capturado. Novamente, Rubião utiliza o exemplo bíblico para universalizar o tema e afirmar sua releitura. A dimensão da epígrafe como moral religiosa é, assim, anulada.

Temática bastante similar é suscitada em “A cidade”, cuja epígrafe é:

“O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade. (Eclesiastes, X, 15)”²² (CDD, p. 33).

De imediato, a epígrafe expressa duas possibilidades de interpretação. Primeiro: “saber ir à cidade” no sentido de “ser capaz de chegar à cidade”. Basta que se resgate a

²² O contexto no qual este excerto está inserido no texto bíblico traz um dado curioso, apesar de não conclusivo, sobre a escolha do livro de **Eclesiastes** como fonte da epígrafe do conto. Se, em “A cidade”, Rubião realoca sua crítica para o âmbito político, do Estado, **Eclesiastes** tange diretamente a temática da espoliação e manipulação do homem, por seus governantes (através da cobrança de impostos, exploração da força de trabalho, uso da retórica etc.). Adentra, portanto, o terreno do exercício de domínio social e político sobre o homem, o que *pode* sinalizar outro tipo de relações que influam na escolha de Rubião pelas epígrafes.

primeira frase do texto para que se viabilize tal leitura: a personagem “destinava-se a uma cidade maior”, mas o trem foi interrompido na “antepenúltima estação” (CDD, p. 33). Segundo – e aqui se desvela, de maneira mais nítida, o traço crítico do autor: “saber ir à cidade”, no sentido de “saber se comportar” nela, dominar suas normas sociais. Quanto a isto, a narrativa explicita o despreparo de Cariba para se prevenir de suas traiçoeiras leis. Perguntas simples podem levá-lo ao cárcere como, de fato, acontece.

Diante do avanço da estranha investigação que se estabelece, Cariba segue, até o fim da narrativa, apegado ao seu próprio código de referências. Não compreende a sua culpa, pois não compreende que, ali, naquela estrutura, as referências são outras. Princípios e conceitos como o de verdade, justiça, direito, crime, liberdade são deturpados para atender aos interesses de dominação do Estado. Sua falha lhe rende, por fim, o perpétuo destino de continuar a incorrer no mesmo “crime” que o levava ao cárcere: o de fazer perguntas. O delegado, seus oficiais, as testemunhas – todos estes insensatos – afligem Cariba, que “não soube ir à cidade”. De modo similar ao que ocorre em “A fila”, Rubião descontextualiza a epígrafe bíblica para antecipar o cenário ardiloso e opressivo daquela cidade.

Por fim, o seguinte excerto bíblico enuncia “O ex-mágico da Taberna Minhota”:

“Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre. (Salmos. LXXXV, I)” (TM, p. 21).

Neste versículo, Davi clama para que Deus ouça a sua súplica, pois é “desvalido e pobre”. Expressa, desse modo, sua miséria espiritual, como forma de reconhecimento à autoridade divina e de sua submissão a ela. Novamente, a mensagem transfigura-se no contexto da narrativa muriliana, perdendo o sentido religioso. Em Rubião, “desvalido e pobre” é o estado final do ex-mágico, desencantado pela monótona rotina na repartição pública. Avançando, ainda, o ex-mágico não admite sua miséria para validar a autoridade divina nem sua submissão a ela, o que ele quer é apontar a descaracterização que sofrera por um mundo ordenado e racionalizado. É miserável, pois o mundo moderno lhe usurpou sua essência mágica.

A considerar a leitura metalinguística do conto, apontada no corpo de análise, ainda outra leitura se viabiliza. Se no texto bíblico, “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me” expressa a súplica de Davi por um gesto de misericórdia e benevolência divina, ou seja, Deus inclina-se em socorro ao fiel sofredor; em Rubião, a frase parece inverter as posições de autoridade: o artista Rubião – criador e “mágico” – assume a autoridade sobre o mundo e, a ele, o “Senhor” se inclina.

CAPÍTULO 3 - OUTRAS FACES DO ABSURDO: DIÁLOGOS COM VERTENTES TEÓRICAS CONTEMPORÂNEAS

3.1 Absurdo e figurações do corpo das criaturas murilianas

As metamorfoses e as transformações dos corpos das personagens de Rubião são tão abundantes e diretamente vinculadas às simbologias e aos sentidos dos contos, que dificilmente uma análise pode ignorá-las, seja qual for o recorte crítico que se priorize.

No contexto específico deste trabalho, buscaremos demonstrar como o absurdo, enquanto sentimento existencial se reflete nas figurações do corpo de algumas personagens. Para contemplarmos essa relação, precisamos, antes, demarcar alguns pontos fundamentais relativos à obra muriliana. Começemos por resumir as situações narrativas que mais nos interessam aqui.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o corpo mágico da personagem que faz nascer serpentes, pássaros, leões, quase sempre de forma descontrolada, acaba desencantado pela rotina burocrática, virando, então, um corpo não mágico.

Em “Alfredo”, o narrador encontra seu irmão metamorfoseado em dromedário, que, visando à serenidade não alcançada com o isolamento na montanha, transforma-se ainda em porco, em nuvem e no verbo “resolver”, até voltar à figura inicial do dromedário.

Bárbara, do conto homônimo, engorda assustadoramente à medida que seus desejos são atendidos pelo marido. Em “Agliaia”, um casal unido pela atração física e pelo desejo comum de não ter filhos acaba gerando filhos “em ninhadas”, mesmo quando interrompem as relações sexuais, contrariando as características naturais do corpo humano.

Teleco, o coelho que se metamorfoseia em outros bichos – porco-do-mato, pulga, bode, aves, canguru, perereca, lagarto, rato, hipopótamo, carneiro – termina o conto na figura de uma “criança encardida, sem dentes. Morta” (TEL, p. 59).

Em “O homem do boné cinzento”, após dias observando um estranho vizinho que emagrece sem parar até se consumir em chamas, Arthur acaba emagrecendo também, até virar uma bolinha negra. Pererico, de “A fila”, como já vimos, também emagrece e define à medida que a fila cresce, enquanto o caminho de acesso ao gerente prolonga-se; seu emagrecimento, porém, não é tão radical quanto no caso de Arthur.

É possível apontar um traço comum nas figurações do corpo destas sete narrativas. Ainda que seja algo bastante evidente, é válido destacar que o aspecto mais elementar é a permeabilidade do corpo físico das personagens em relação ao contexto narrativo de que fazem parte. Ou seja, as ações narrativas contaminam os “corpos físicos” das personagens.

Se podemos dizer ainda que essas figurações do corpo surgem como representações nítidas do que ocorre no conto, uma questão se impõe: funcionam elas como meras metáforas da trajetória das personagens? O corpo monstruoso de Bárbara representa meramente seus desejos bizarros e gigantescos? O definhamento de Pererico é mera dessubjetivação da personagem perante o sistema?

É inegável a existência dessa relação semântica, porém, a nosso ver, isso não significa dizer que a função dessas figurações do corpo na narrativa se reduza à metáfora, muito menos que tais figurações “decifrem” a totalidade das narrativas. Se assim fosse, essas figuras seriam índices simplificadores, de contos puramente metafóricos ou alegóricos.

Tanto não é esta relação que mais importa, que o próprio contista chega, em alguns casos, a anunciá-la já na primeira frase do conto, como em: “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (BRB, p. 27), de forma que a metáfora do desejo excessivo é “entregue” de antemão ao leitor, como elemento enunciador. Mas, então, o que mais importa nas figurações do corpo muriliano?

É relevante lembrar que os contos murilianos inovaram a tradição literária brasileira pela habilidade com que naturalizam o sobrenatural, o que, podemos acrescentar, estende-se à naturalização das aparências insólitas do corpo. Algo semelhante ao que a crítica costuma notar em **A metamorfose**, de Franz Kafka, em que a naturalidade e a não hesitação diante do acontecimento absurdo – um homem transformado em inseto grotesco – desloca o bizarro ou o anômalo para o contexto narrativo circundante do personagem, aspecto tido como fundamental para o caráter inovador do fantástico moderno do século XX.

O crítico Jorge Schwartz, no posfácio de **O pirotécnico Zacarias** (2006), ajuda-nos a compreender este procedimento na obra do mineiro:

Já em 1924, por ocasião do **Primeiro manifesto do surrealismo**, André Breton afirmaria que “o que há de admirável no fantástico é que não há

mais o fantástico, só há o real”. É assim que aceitamos com tranquilidade e sem nenhum sobressalto, e a partir das primeiras linhas, a presença de um encantador coelho, Teleco, que pede cigarros a seu interlocutor, com quem logo passa a conviver, ou a existência de dragões que ingressam irremediavelmente na sociedade, ou a presença de Zacarias, morto que, à semelhança de Brás Cubas, narra sua própria história (SCHWARTZ, 2006 p. 102).

Não é difícil perceber o efeito da transposição do argumento de Schwartz (2006), que se refere à fantasticidade geral em Rubião²³, para as figurações do corpo das personagens. A mulher que engorda monstruosamente como efeito de ambição desmedida, então, choca menos que a reação natural do narrador diante do acontecimento. “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava. Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos” (BRB, p.27). O narrador até reconhece o absurdo, mas no fato de o marido “satisfazer os caprichos”, e não no fato de o inchaço da esposa ser completamente anormal.

Também há ausência de choque quando, por exemplo, o narrador de “Teleco, o coelhinho” depara-se com o coelho a lhe pedir cigarros: “O seu jeito polido de pedir as coisas comoveu-me” (TEL, p. 52) –, e diz ter descoberto que sua “mania de metamorfosear-se em outros bichos era simples desejo de agradar ao próximo” (TEL, p. 53). O mesmo ocorre com o narrador de “O homem do boné cinzento” que, ao fim do conto, pega com as pontas dos dedos o irmão Artur – que havia “se reduzido a alguns centímetros” –, até vê-lo se transformar “numa bolinha negra, a rolar na minha mão” (p. 155).

O mesmo “absurdo naturalizado” (ARRIGUCCI, 1999) está, por exemplo, na personagem de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, quando revela, diante de suas mágicas: “A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante” (TM, p. 21), e em personagens secundários como o dono do restaurante que, diante do fato de o ex-mágico “extrair misteriosamente” almoços gratuitos do paletó, preocupa-se mais com o efeito daquilo em seus lucros.

Poderíamos citar outros casos, mas, no contexto desta análise, estes exemplos parecem-nos suficientes para demonstrar a naturalização destas bizarras figurações do

²³ Voltaremos a falar sobre os aspectos predominantes do fantástico muriliano, quando analisarmos a relação entre o absurdo e o fantástico, que será tema da última parte deste trabalho.

corpo, que remetem à frase de André Breton, destacada por Schwartz: “o que há de admirável no fantástico é que não há mais o fantástico, só há o real”.

Assim, na obra muriliana, mais importante do que qualquer decifração de metáforas é a percepção da completa superação do espanto diante da influência de forças invisíveis que atuam sobre o corpo físico das personagens. O corpo deforma-se, transmuta-se, metamorfoseia-se, como efeito de procedimentos estéticos, que visam construir uma visão particular da realidade, podemos dizer, influenciada por “forças” que não são as mesmas das representações realistas. Mas que visão e que forças são essas?

3.1.1 Corpo em crise: instabilidade e fragmentação

A separação de esferas antes opostas como o real e o imaginário, o sonho e a vigília, o corpo e a mente etc., que predominava na estética pré-modernista, é superada nas vanguardas modernistas da virada e do início do século XX.

Como destaca Eliane Robert Moraes (2002), em **O corpo impossível**, obra em que estuda o imaginário relacionado ao corpo nas vertentes modernistas, o poeta surrealista André Breton defendia o retorno à unidade profunda da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo, já que “tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente” (MORAES, 2002, p. 63). Este ponto de que fala André Breton, conforme destaca Moraes, era o desejo.

Adentrar o campo surrealista para pensar as figurações do corpo na arte conduz inevitavelmente a pensar um corpo em crise. Um corpo que perde a estabilidade, como reflexo de um mundo cujos sistemas de valores totalizantes e estáveis – das religiões, à filosofia tradicional; da arte tradicional ao cientificismo, cuja celebração deixou de fazer sentido no mundo devastado pela I Guerra Mundial – também entraram em crise. Como salienta Moraes (2002), a fragmentação da consciência, um dos princípios fundadores do modernismo, desencadeou na forma correlata à ideia de fragmentação do corpo:

Numa era de *integridade perdida*, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao

acaso, *decompondo uma unidade*, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À *fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano* (MORAES, 2002, p. 59. Grifos nossos).

Se a fragmentação do corpo não é tão visível em Rubião como são as metamorfoses do corpo, há, porém, uma relação direta desse mundo fragmentário – sem unidade – com as transformações compulsivas do corpo. Isto porque as metamorfoses são também figurações de um mundo em que as formas estáveis, e com elas, o corpo, já não se alicerçam em verdades estanques:

Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um *princípio de mutação permanente* a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. *As formas perdem sua estabilidade*: uma bicicleta pode transformar-se em touro (Picasso), um ferro de passar roupa em ouriço (Man Ray), um pássaro em montanha (Magritte), uma lagosta em telefone (Dalí), uma usina em mesquita (Breton) (MORAES, 2002, p. 75-76. Grifos nossos).

Assim, o princípio da mutação permanente e a perda da estabilidade das formas de que fala Moraes (2002) lançam luz sobre a compulsão metamórfica muriliana, ainda que *de forma relativa*, como veremos. Primeiramente, ressalta-se que tais imagens são bastante próximas, por exemplo, da personagem Alfredo que “convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes” transforma-se em um porco. Apenas o início de uma sequência indiscriminada de metamorfoses, que o leva a se transmutar, ainda, em nuvem, no verbo “resolver”, até a última tentativa: “Transformou-se em dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (ALF, p. 101). Porém, como frisamos, essa leitura deve ser relativizada, justamente, porque, se o corpo se fragmenta e se metamorfoseia em decorrência da perda de estabilidade, essas transmutações, em Rubião, não servem para liberação de desejo, oriundas do inconsciente, de modo a provocar alguma satisfação espiritual, como ocorre no surrealismo. A espelho do que ocorre com o mágico desencantado – que, inicialmente, também traz a simbologia da liberação de desejo típica do surrealismo –, essa liberação ocorre como sintoma de uma inquietação existencial, que, ao final, é frustrada, espécie de “castração” causada pela instauração do absurdo.

Moraes (2002) traz outras referências relevantes para a obra de Rubião. Sobre a obra do escultor e desenhista alemão Hans Bellmer, por exemplo, a autora destaca sua série de fotografias de bonecas, que servem para o artista como a matéria-prima ideal para sua experimentação da anatomia humana, em que os membros e órgãos das bonecas sofrem constante permutação, atingindo combinações complexas que, segundo ela:

[...] buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação. Com isso, ele libertava a anatomia humana das proporções estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar “anagramas do corpo” [...] que representavam um método de exploração das possibilidades físicas do ser humano, atenta às sensações simultâneas do corpo, para dele oferecer “uma imagem mais verossímil” (MORAES, 2002, p. 68).

Parece interessante resgatar Bellmer: “o objeto idêntico a si mesmo perde a realidade”. Nesse sentido, a monstruosa Bárbara que incha na proporção de sua ambição desmesurada, é uma imagem criada pelo contista para ser muito mais “real” do que seria uma Bárbara representada por uma estética realista. Obviamente, Rubião utiliza-se de uma mímese alterada, que acaba considerando outras forças que não a das leis naturais, amplificando a ambição da personagem e todo o drama do marido, compulsivo pela satisfação dos desejos de Bárbara.

As referências de **O corpo impossível** (2002) incluem “Paris la nuit”, conto de Louis Aragon, em que um jovem vagueia pela cidade em busca de prazeres. Em sua andança, começa a duvidar de seus limites corporais, em seguida da sua pele, e assim vai progressivamente, até que por fim se vê destituída do próprio corpo. É emblemático notar como o conto de Aragon, que Moraes (2002) interpreta como uma trajetória exemplar da “instabilidade do corpo e do desejo”, assemelha-se a imagens narrativas presentes em Rubião.

Uma delas é o já citado “O homem do boné cinzento”, em que a dessubjetivação notável dos personagens chega ao clímax com o desaparecimento de dois deles: Artur, que emagrece, definha e vira uma “bolinha preta”, após passar semanas obcecado pela intrigante figura do homem do boné cinzento, que, por sua vez, também definha, chegando a ficar transparente, até incendiar-se.

Outro exemplo com as mesmas características é a personagem de “A fila”, Pererico, vindo do interior para falar com o gerente de uma companhia na cidade, e que não tem a recepção esperada. Passa semanas em uma fila, que em vez de diminuir, só aumenta – e durante o processo, seu corpo começa a definhar: “[...] a meretriz percebera a magreza dele e não teve que se esforçar muito para lhe adivinhar a causa” (FL, p. 80-81). Cabe, ainda, acrescentar o próprio ciclo metamórfico de Teleco que aponta para esta direção, já que o animal surge ao final da narrativa como “uma criança encardida, sem dentes. Morta” (TEL, p. 59).

Dessa forma, a fragmentária experiência moderna, transplantada para as estéticas de corpos despedaçados e metamórficos, gera não apenas a instabilidade formal do corpo da personagem, como se intensifica ao alcançar a extinção total dele. Se em “O homem do boné cinzento”, uma possível interpretação para o desaparecimento de Artur é a dessubjetivação, motivada pelo fascínio com o outro, em “A fila”, a força invisível que deforma a personagem remete à incompatibilidade de forças entre esse sistema e o homem. Essa desproporção aparece na narrativa como o duelo entre um sistema poderoso, representado por uma fila e por procedimentos burocráticos intransponíveis, que confundem e degradam um sujeito bastante frágil, representado na sua materialidade corpórea individual. Em Teleco, o mesmo processo expõe a esterilidade da busca identitária da personagem, que apesar de tantas mutações, chega ao final do conto na imagem de uma criança morta.

Do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. De Bellmer a Aragon, de Breton a Bataille, a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica da estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão da identidade corporal chegava então ao grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta (MORAES, 2002, p.70).

3.1.2 O corpo absurdo

Procuramos demonstrar então como as figurações do corpo em Rubião estão relacionadas ao rompimento de fronteiras, antes fixas (como corpo e espírito; corpo e psique, corpo e mente etc.), apresentando algumas influências da estética surrealista; e como essa estética deforma e modifica os corpos como se colocasse uma lupa para destacar as forças invisíveis atuantes sobre o indivíduo. É o fantástico revelando, digamos, uma realidade mais real que a realista.

Considerando o absurdo como um sentimento identificável na trajetória de algumas personagens murilianas, é possível demonstrar como esse sentimento também repercute nos corpos físicos das personagens. Em outras palavras, o corpo em crise e instável das personagens murilianas pode ser entendido, em alguns casos, como sintoma da crise existencial instaurada pela descoberta do absurdo. Ao mesmo tempo, esse corpo destaca as forças invisíveis que ajudam a expor a condição absurda das personagens.

Em “A fila”, o definhamento de Pererico denuncia a força invisível e dominadora da estrutura burocrática sobre o indivíduo manipulado. Considerando que sua magreza também o leva à união inicialmente rejeitada com Galimene, essa força também viola sua moral, sendo corrompedora e desmoralizante. Ao final, um Pererico “arrasado com a própria irresponsabilidade” expõe, ainda, toda a dimensão existencial – corpo e espírito – atingidos pelas engrenagens do sistema. Assim, o definhamento e abatimento de Pererico tornam visíveis as forças alienadoras, desmoralizadoras, e os absurdos do sistema burocrático.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o desencantamento repercute no corpo da personagem central como um força que seria invisível em uma estética realista. A perda dos dotes mágicos é a representação do esvaziamento das pulsões mágica e imaginativa do homem, inserido no mundo tecnicista, representado pelo escritório burocrático. Essa interpretação remete ao sentido de “desencantamento do mundo” pensado por Weber (2001). Esse conceito weberiano pode ser entendido como o solapamento das explicações de natureza mágica no mundo moderno, por força da prevalência do pensamento racionalista. Essa complexa força invisível da mentalidade moderna, que mina a

criatividade e o poder da fantasia humana como vias de decifração do mundo e da experiência humana, é revelada pelo desencantamento do mágico criado por Rubião.

O absurdo da existência surge, ainda, representado na proliferação de filhos em “Aglaia”, como uma força completamente alheia à vontade humana, que se caracteriza pela multiplicação puramente gratuita da matéria. Parece-nos nítida a relação dessa imagem criada por Rubião com aquilo que Jolivet (1968) chama de “potência de proliferação” ao explicar a origem do conceito sartriano da “náusea”:

A náusea resulta dessa visão da existência absurda, desprovida de toda e qualquer razão ou necessidade. Desdobra-se em horror e pavor quando se revela o último fundamento do mundo, que é *a potência de proliferação, indefinida e sem lei*, de todas as coisas, não tendo outra razão senão o impulso inicial, sem razão também (JOLIVET, 1968, p. 25. Grifos nossos).

Em outras palavras, uma proliferação que revela a “contingência radical do mundo” (JOLIVET, 1968, p. 24). Os filhos prolíficos, em ninhadas, de “Aglaia”, sem um ato (nem mesmo sexual) anterior que os justificasse, ou sem qualquer finalidade posterior, não seriam a imagem radical da absurdidade da geração da vida, algo como um impulso accidental de matéria que simplesmente se multiplica? Nesse contexto, não parece gratuito o fato de Aglaia, perto da descoberta da primeira gravidez, sentir o corpo dolorido e “a náusea [que] aumentava seu mal-estar” (AGL, p. 192). A nosso ver, este é mais um índice deixado pelo ficcionista, afirmando a narrativa polissêmica e o seu sentido existencial.

Mantendo o diálogo com o existencialismo, é possível enxergar, ainda, na figura de Alfredo, algo aproximado à imagem do “trapaceiro”, no sentido que Sartre dá ao termo. Vejamos o que é a *trapaça* para o filósofo e como isso contribui para o entendimento dessas personagens, e das figurações e metamorfoses de seus corpos.

Ao descrever a noção de liberdade defendida por Sartre, e encarnada por alguns heróis ficcionais, Jolivet (1968) afirma:

Duas posições são possíveis: resistir a certas impressões e recalá-las, como o fazem os chamados “normais”, ou entregar-se de todo a elas, para recomeçar da estaca zero, livres de qualquer natureza dada de antemão ou qualquer determinação imposta, assumindo-se completamente a partir de si próprios, ou seja, da liberdade. Os personagens de Sartre escolhem a segunda posição, com a esperança de chegar a uma verdade inacessível ao

homem “normal”, o qual não cessa de alienar-se nas leis, regras e princípios que o transformam em coisa. *É a atitude que Sartre denomina “trapaça” devido ao que há de consentido e voluntário na sua sistemática negação do mundo “normal” ou “burguês.”* Os trapaceiros, visando afundar-se na náusea resultante do sentimento da radical absurdidade do mundo, distinguem-se, por isso mesmo, dos outros indivíduos, embrutecidos, vivendo plácida e confortavelmente, envoltos nas amarras de seus tranquilizadores princípios, amigos da ordem, abominando a solidão, fugindo da angústia que acompanha todo compromisso e, como Brunet, em **Les chemins de la liberté**, tornando-se robôs para sempre (JOLIVET, 1968, p. 23. Grifos nossos).

Pelo excerto, vemos que *trapaça* é uma atitude elogiável para o existencialismo de Sartre. Ela diz respeito a uma atitude de negação ao conforto burguês e de “princípios tranquilizadores”, além da aceitação da náusea e da angústia da absurdidade do mundo, e da solidão, para a realização de uma existência honesta – algo, como se vê, bastante próximo do heroísmo do homem absurdo de Camus.

De tom claramente existencialista, o conto “Alfredo” traz vários elementos que permitem relacionar a personagem com o “trapaceiro” sartriano. Primeiro, o narrador deixa a casa em que vive com a mulher – espaço de ordem, reduto da vida burguesa monogâmica – e parte em busca da “fera”, cujos barulhos vindos da serra assustavam sua esposa e os moradores do povoado. Ali, encontrará “seu irmão” na figura do dromedário que, perguntado sobre o que faz na montanha²⁴, só responde: “Bebo água” – “A frase, pronunciada com dificuldade, numa voz cansada, cheia de *tédio*, *desvendou-me o sentido da mensagem*”²⁵ (ALF, p. 99. Grifos nossos).

Parece claro, conforme índices do conto, que Alfredo é tão somente *alter ego* do narrador. Como é possível verificar isso? A ambiguidade semântica de alguns trechos do conto contribui para essa leitura, como é sugerido em: “Na minha frente estava o meu irmão Alfredo, que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície me dera. Tampouco eu viria a encontrá-la no vale. Por isso *vinha buscar-me*” (ALF, p. 99. Grifos nossos). No contexto da narrativa, o “vir buscar-me” remete sobretudo à busca de si. Ou ainda no início do conto: “A nossa primeira desavença conjugal surgiu

²⁴ A simbologia da montanha remete, diretamente, à busca de unidade, da união da esfera terrestre com a celeste. Em outras palavras, a montanha é “o encontro do céu e da terra” (CHEVALIER, 2009, p. 616). De novo, a religiosidade aqui é ausente, apontando exatamente para o desamparo metafísico da personagem que, ao fim, conclui: “Cansado eu vim, cansado eu volto” (ALF, p. 102).

²⁵ Ao dizer “desvendou-me o sentido da mensagem”, Rubião sinaliza ao leitor o segundo sentido da frase: o existencial.

quando a fera ameaçou descer do vale” (ALF, p. 98). Nesse trecho, a fera representa o desespero existencial do marido. Outro exemplo está na frase duplicada que enuncia e termina o conto: “Cansado eu vim, cansado eu volto”, expressando pelas mesmas palavras o mesmo tédio que atinge o irmão transformado em dromedário. A busca de Alfredo por seu irmão é, enfim, a busca existencial de si.

Assim, quando analisamos as figurações do corpo de Alfredo, suas metamorfoses surgem justamente como efeito da inquietação existencial da personagem; suas mutações são a representação no corpo das forças originadas de sua disposição de mudança para ir ao encontro de si. Em uma representação realista, talvez, isso surgisse como forças invisíveis ou meramente psíquicas; aqui, são amplificadas na impactante figura de um dromedário que pode virar porco, nuvem ou o verbo “resolver”²⁶.

Jolivet (1968) nos informa ainda sobre a *trapaça* sartriana algo extremamente coerente com esta narrativa de Rubião, e que ajuda ainda mais a explicar o corpo instável e mutante desta personagem. Vejamos:

O essencial da *trapaça* consiste na revelação que traz e que nos permite ver coisas que não podem existir para os “sórdidos”, espécie de manifestação ontológica, assinalando o ponto culminante da experiência existencial e cujo sentido é que “*as coisas podem ser seja o que for*”, que não possuem estabilidade alguma e que, se não mudam, é somente por causa de sua preguiça e da nossa. Em última análise, só há de estável na existência aquilo que colamos nela. Essa revelação impõe-nos a ideia ou sentimento de que tudo pode acontecer, que não há leis, normas nem quadros fixos ou invariáveis, que o espaço e o tempo são elásticos e moles, e que há apenas a existência, isto é, algo absolutamente gratuito, a qual aí está sem que se saiba o porquê, sem nada que exija ou explique sua aparição e, portanto, algo perfeitamente absurdo” (JOLIVET, 1968, p. 24-25. Grifos nossos).

Uma experiência existencial sem “estabilidade alguma”, justamente pela liberdade de permitir escolher-se e construir a própria existência sem qualquer padrão ou lei fornecida *a priori* (nem mesmo das leis físicas da natureza), parece ser exatamente o que justifica a liberdade metamórfica do corpo de Alfredo.

²⁶ Quanto à transformação da personagem no verbo “resolver”, parece clara a inversão do sentido bíblico realizada por Rubião. Se na bíblia, “[...] o Verbo se fez carne” (JO, 1-14) –, no conto “Alfredo”, o corpo se faz verbo, remetendo a um sentido agnóstico, por uma inversão irônica.

Mas, é preciso ponderar que, assim como nas comparações anteriores das personagens de Rubião com o herói absurdo camusiano, atrelar a personagem Alfredo à *trapaça* sartriana não significa que toda a narrativa preencha os requisitos existencialistas. A *trapaça* surge como um traço da narrativa, o que não faz nem o conto, muito menos a obra de Rubião uma obra existencialista. O fato, por exemplo, de Alfredo voltar à forma de dromedário ao final da narrativa: “E transformou-se em dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” –, além do aspecto circular do conto já comentado anteriormente, sinaliza o traço cético predominante na obra de Rubião.

Aliás, a evasão da problemática existencial pela figura animal, aqui expressa na volta à figura do dromedário, e presente de várias outras formas nos contos – nas mutações de Teleco; na fauna criada pelo ex-mágico, antes de desencantar; nas personagens de “Os dragões”, ainda que sejam animais fantásticos, não reais; no cenário de “bois e vacas pastando” ao final de “A fila” – apontam sempre para o resgate do mundo primitivo e dionisíaco, de simbiose primeva do homem com a natureza, remetendo novamente às *núpcias* camusianas – sobre as quais o filósofo nos fala que, “além do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo o mais nos parece fútil” (CAMUS, 1979).

Em sua busca desesperada por identidade, Teleco também trafega pelo mesmo universo instável em que os corpos se modelam compulsivamente, efeito de um mundo de “integridade perdida” – resgatando as palavras de Moraes (2002) – e o consequente desejo de reintegração, algo muito próximo, também, daquele “apetite de absoluto” e da nostalgia das *núpcias* que guiam o homem absurdo de Camus.

Desse modo, as mutações do coelhinho, como representação do desejo de encontro de si, sinalizam uma raiz de sentimento parecida à da *trapaça* sartriana: é a forma pela qual Teleco enfrenta sua angústia existencial e identitária. Ele não aceita ser só um coelhinho; deseja saber se pode ir além. Outra temática existencial do conto aproxima-o, a nosso ver, do que vimos em “Agliaia”: rejeitar sua figura de coelho, animal conhecido por gerar filhotes em ninhadas, é também uma forma de a personagem (e do autor) negar aquela potência de proliferação, de que já falamos, e que expõe a vida e a existência como mera multiplicação automatizada da matéria.

Mas se, como vimos, Alfredo traz elementos que permitem aproximá-lo do trapaceiro de Sartre, a *trapaça* de Teleco parece-nos menos legítima. Ou melhor, lembra

uma *trapaça*, mas está longe de sê-lo: a personagem enfrenta a angústia existencial, mas seu caos identitário é tamanho que a busca de si confunde-se com a busca de agradar o outro: “Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (TEL, p. 53). Assim, Teleco chega, por exemplo, à figura do estranho canguru Antônio Barbosa, sentado no sofá, ao lado da jovem mulher Teresa, o que endossa o padrão burguês avesso ao sentido dado por Sartre à *trapaça*. Teleco então busca, mas não sabe buscar²⁷ – e uma das razões para tal é a sua submissão ao olhar do outro.

3.1.3 Corpo absurdo e o problema da alteridade

O problema da alteridade, que repercute no corpo metamórfico de Teleco, é significativo para a interpretação de outras narrativas murilianas. No conto “Alfredo”, já comentado anteriormente, vê-se uma faceta específica da busca existencial da personagem que indica seu desejo de escapar da influência do outro. “De início, Alfredo pensou que a solução seria transformar-se em um porco, convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes, e se entredevorarem de ódio. Tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele” (ALF, p. 101).

A presença do outro como problema para afirmação da existência e identidade individuais surge de forma mais explícita no conto “O homem do boné cinzento”, em que Artur, fascinado com a chegada de um enigmático vizinho que veste um boné xadrez (cinzento e branco) e emagrece até desaparecer, acaba sofrendo processo similar em seu próprio corpo: emagrece, a ponto de se miniaturizar e acabar na forma de uma “bolinha preta” a rolar nas mãos de Roderico, seu irmão e narrador da história.

“O inferno são os outros”, a frase famosa de Sartre serve de ilustração adequada aqui, apontando para o pressuposto existencialista de que a relação interpessoal é enfrentamento de duas liberdades que se afirmam tentando uma negar a outra, ou, em

²⁷ As bizarras tentativas de Teleco de “se encontrar”, sua busca existencial, são também elucidadas pelo fato de o conto tratar dos percalços da transição da juventude para a idade adulta, tema notável em inúmeros trechos em que o coelho tenta afirmar-se homem, por exemplo, fumando na primeira frase do texto: “Moço, me dá um cigarro?”, ou como de forma mais explícita na própria epígrafe: “Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade” (TEL, p. 52. Grifos nossos).

outras palavras, “duas liberdades que se enfrentam e tentam paralisar-se mutuamente pelo olhar” (JOLIVET, 1968, p. 104).

Sartre defende que “a existência precede a essência”²⁸, o homem não só é livre para buscar sua essência, como, mais do que isso, está condenado à liberdade dessa busca. É justamente essa liberdade que Sartre chama de “para-si” ou consciência. Não podendo ser nunca uma essência, o homem será sempre um “para-si”; em oposição ao “ser-em-si”²⁹, que é essência pura, sem consciência, como uma pedra, uma planta ou um animal.

Mas, como isso se relaciona com o problema da alteridade? O olhar do outro reduzirá sempre o indivíduo a um objeto, transformando o indivíduo “para-si” em imagem de “em-si”, em um processo que aliena e petrifica o indivíduo, como nos esclarece o trecho a seguir:

Seu olhar me petrifica numa coisa-em-si. Se estou roubando e o olhar do Outro me surpreende, ele me fixa uma essência, num ser-em-si: diante desse olhar, não sou um para-si que rouba, mas um ladrão, em-si. Sou ladrão como as pedras são pedras ou as plantas são plantas. Essa petrificação operada pelo Outro é, segundo Sartre, o sentido profundo do antigo mito da Medusa, a quem não se podia olhar sem se transformar em pedra. Em face do Outro, portanto, estou em constante perigo [...]. Minha única defesa, então, é procurar inverter a situação: usar meu olhar para petrificá-lo, preservar minha liberdade de para-si em face dele, torná-lo uma coisa-em-si (JOLIVET, 1968, p. 81).

É interessante observar ainda que, além de petrificar, o olhar do outro surge como algo que traspassa e atravessa o indivíduo, ao menos na ficção satriana, a exemplo do que ocorre com Daniel, personagem do romance **Sursis**: “Sou visto. Transparente, transparente, traspassado, mas por quem? Não estou só, diz Daniel em voz alta” (SARTRE, 2005, p. 130-131). Daniel não está só, nem nunca estará, porque carrega dentro de si o olhar do outro, que o traspassa. A ameaça representada pelo olhar do outro acontece por uma espécie

²⁸ Este pressuposto existencialista indica, basicamente, que o homem primeiro vem ao mundo, *existe* no mundo, e só depois busca tornar-se alguma coisa, alcançar uma essência. Desse modo, qualquer natureza preexistente do homem é negada por esse raciocínio.

²⁹ Para evitar qualquer simplificação conceitual, indicamos a definição sartriana do “em-si” nas palavras de Jolivet (1968), para quem o “ser-em-si” “é o próprio ser, maciço, opaco, tenebroso e empastado de si mesmo. Dele, nada mais se pode dizer senão que é, porque não comporta absolutamente nenhuma relação, nem interna nem externa” (JOLIVET, 1968, p. 28). Já o “para-si” é aquilo que é próprio da realidade humana, que nos diferencia como espécie, e que pode ter vários nomes: “[...] para-si, consciência, espírito, existência e realidade humana são, pois, quase sinônimos. É a consciência que define propriamente a *existência* e a realidade humana, porque só o homem “existe”, ou melhor, se faz existir” (JOLIVET, 1968, p.28).

de “reagrupamento” sofrido pelo sujeito ao ser captado pelo olhar do outro, de forma que sua imagem individual, nessa relação, escapa-lhe, alienando-o em “coisa do mundo” (o “ser-em-si”, expresso em “covarde, hipócrita, pederasta para sempre”):

[...] o olhar do outro constitui-me como coisa-do-mundo e aliena-me de mim próprio: determina uma desagregação de meu universo próprio e um reagrupamento das coisas, *inclusive meu corpo*, em torno dele. Dessa forma, o outro, ao aparecer, roubou-me o mundo: minou pela base a centralização que ao mesmo tempo eu operava por minha conta (JOLIVET, 1968, p. 103. Grifos nossos).

Observe-se o fato de como o corpo é lembrado no raciocínio de Jolivet. Isso ajuda a explicar porque, segundo o próprio intérprete, “o problema do outro, em Sartre, articula-se com o problema do corpo”:

Este [o corpo], de fato, como o mundo onde está, pertence ao *conhecido*. Logo, impossível atribuir ao corpo o conhecimento, porque o supõe e porque meu corpo tem por característica essencial ser o *conhecido-por-outro*, de forma que aquilo que apreendo do meu corpo deriva do modo como é visto por outro. Assim sendo, o meu corpo me remete ao outro e ao ser que sou para o outro, fazendo-me descobrir uma nova maneira de existir, que denominaremos o ser-para-outro, e que é tão fundamental quanto o ser-para-si, donde se conclui que a realidade humana aparece sempre, a um só tempo, como-para-si-para-outro (JOLIVET, 1968, p. 101).

Em outras palavras, o corpo que abriga a consciência e a busca por identidade do homem, é sempre acessível ao olhar do outro, de forma que a presença e o olhar do outro são, na visão sartriana, algo como uma interferência inevitável que age como se atravessasse, traspassasse o indivíduo, pondo perigo, e desestabilizando sua autoimagem.

Voltando ao conto “O homem do boné cinzento”, o que se vê no plano mais geral é o fascínio que o estranho vizinho (o outro) exerce sobre a personagem Artur, a ponto de repercutir em uma dessubjetivação ou alienação do observador, refletindo em seu corpo físico. Ou seja, Artur é alguém que se entrega à observação do outro, indiferente ao fato de que, “diante do outro”, como lembra Jolivet (1968), estamos “em constante perigo”. A advertência, aliás, para que não se voltasse tanto ao outro é dada por Roderico, o narrador: “– Olha, Roderico, ele está mais magro do que ontem! Eu me agastava e lhe dizia que não me aborrecesse, nem se ocupasse tanto com a vida dos outros” (HBC, p. 152).

Se, para Sartre, o sentido profundo do mito da Medusa como nos informa Jolivet (1968) é a petrificação operada pelo outro, nas formas fantásticas de Rubião, os corpos não se petrificam, mas recebem uma influência alienante que conduz à sua desintegração: o vizinho esvai-se em chamas; Artur miniaturiza-se até virar uma bolinha preta. Ambos, o filósofo e o artista tratam o esvaziamento do sujeito diante do outro e, indo mais além, a funcionalização que o outro exerce sobre o indivíduo. Muitas das personagens murilianas, cujos corpos surgem instáveis, são ameaçadas tanto pelo olhar judicioso, quanto pelo desejo do outro de transformá-las em mera função ou “utensílio” – sejam quais forem suas intenções.

Ao mesmo tempo, o olhar de Artur sobre o vizinho, sempre curioso, perscrutador e judicioso, intensifica-se na proporção em que o vizinho é traspassado por este olhar, alienando-se a ponto de desaparecer: “Impelido pela curiosidade, meu irmão não me dava folga: - Por que ela não apareceu antes? Ele não é solteiro?” (HBC, p. 153). Lembrando Jolivet (1968) mais uma vez, se o outro é um perigo para mim, “minha única defesa, então, é procurar inverter a situação: usar meu olhar para petrificá-lo, preservar minha liberdade de para-si em face dele, torná-lo uma coisa-em-si”, de forma que o olhar de Artur também é o outro que desestabiliza, traspassa e inferniza o estranho vizinho.

Artur e o homem do boné cinzento representam uma relação alienante e mortífera³⁰, como efeito de um choque entre duas liberdades que tentam se afirmar e, para tal, devem anular uma a outra. E o corpo, abrigo dessa consciência que é a própria liberdade de escolher-se (o “para-si” sartriano), acaba atingido em sua materialidade.

Lembramos que, nesta análise, optamos por tratar do problema da alteridade a partir das figurações e metamorfoses do corpo das personagens, por consideramos este recorte profícuo para investigar a dimensão existencial da obra. Porém, isto não impede, por exemplo, que o problema da alteridade conte com abordagem mais geral em Rubião³¹.

³⁰ Conforme interpretação de Jolivet (1968): “Todo olhar, ou seja, toda relação com os outros é, portanto, alienante e mortífera. Toda realidade humana está em permanente perigo no mundo” (JOLIVET, 1968, p. 33).

³¹ No conto “A armadilha”, a personagem central é presa em uma sala fechada de um prédio vazio, sendo condenada a ficar frente a frente com um inimigo do passado por toda a eternidade: “Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (ARM, p. 138) – é a última frase da narrativa. Este conto remete à mesma temática da condenação eterna ao olhar do outro, presente na peça *Hui clos*, “Entre Quatro paredes” (1944), de Sartre, em que três personagens chegam ao inferno, que é descrito como um quarto fechado em que elas serão obrigadas a conviver entre si eternamente. A célebre frase sartriana “O inferno são os outros” está presente nessa peça, e é dita pela personagem Garcin.

Por fim, considerando a totalidade desta análise do corpo, notamos que, por um lado, corpos se multiplicam, metamorfoseando-se – como acontece em “Alfredo”, “Teleco, o coelhinho” –, ou, ainda, gerando outros corpos –, como em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Aglaia”; por outro, eles definham, desaparecendo ou não, como acontece em “O homem do boné cinzento” e “A fila”.

São claramente dois movimentos contrários – de excesso e ausência – que, como nos lembra Schwartz (2006), surgem juntos em uma narrativa: “Bárbara”. “No caso da colossal Bárbara, mãe devoradora por excelência, quanto mais ela pede e cresce, mais define seu raquítico filho, em movimento inversamente proporcional. *O excesso e a ausência nada mais são do que metáforas da morte*” (SCHWARTZ *apud* RUBIÃO, 2006, p. 107-108. Grifos nossos).

Parafraseando Schwartz (2006), pode-se afirmar que tanto os corpos metamórficos ou prolíficos de Rubião, quanto os que definham ou rumam à extinção, são figurações de um corpo em crise no qual repercute o absurdo existencial ansioso da unidade perdida. Pode-se dizer, então, que esses corpos são sintomas da inquietação existencial surgida com o sentimento do absurdo. O corpo de excesso contínuo e o corpo de escassez radical revelam duas facetas de uma existência absurda que, ao avançar, encontra dois destinos: ou o eterno fazer sem sentido ou a certeza da finitude. Não parece difícil, assim, detectar em muitas das personagens de Rubião aquele sentimento de que fala Camus (2010): “o homem absurdo multiplica o que não pode unificar”³².

3.2 O absurdo à luz do conceito de limiar, de Walter Benjamin

Observar como o absurdo existencial repercute no corpo das criaturas murilianas exige, necessariamente, uma análise centrada na figura da personagem. Entretanto, como já temos observado em algumas análises, não é difícil notar como o absurdo existencial, além das personagens, atinge também os cenários de Rubião.

³² Esta frase de Camus é dita no contexto de sua análise da figura lendária de Don Juan, em **O mito de Sísifo**, como um de seus exemplos positivos de “homem absurdo”. Camus vê na compulsão amorosa da personagem um traço positivo do indivíduo que, sabendo da absurdidade da condição humana, fia-se em uma vida de intensidade e descrença em um amor unificador, que possa reestabelecer a unidade de sentido do mundo. “É ridículo representá-lo [Don Juan] como um iluminado em busca do amor total” (CAMUS, 2010, p. 83-87).

É válido lembrar Camus (2006, p. 35-45) quando nos diz que “o absurdo depende tanto do homem quanto do mundo” ou que “o absurdo não está no homem [...], nem no mundo, mas na sua presença comum”. Assim, parece natural que o absurdo como sentimento existencial do indivíduo contamine o mundo observado por ele. Transpondo para o universo muriliano: personagens cujas existências são problemáticas e absurdas trafegam por cenários também absurdos e geradores de estranhamento.

Nesta parte do trabalho, buscaremos demonstrar como o absurdo existencial acaba alcançando alguns cenários das narrativas, e que tipo de relação existe entre estes “mundos absurdos” do ficcionista e a noção de “limiar inchado” desenvolvido por Walter Benjamin ao longo de 13 anos (1927-1940) e publicado na obra inacabada **Passagens** (2006), e estudado por uma de suas intérpretes, a filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin (2010). Porém, antes de chegarmos à essa variante específica do limiar benjamiano, faremos algumas considerações sobre a noção mais geral do limiar.

3.2.1 Vida moderna e a perda das experiências liminares

*“Como agrada ao homem”, diz Aragon,
“manter-se na soleira da imaginação”
(BENJAMIN, 2006, p.535).*

No ensaio “Entre a vida e a morte”, Gagnebin (2010) debruça-se sobre o conceito de limiar tratado por Benjamin em seu inacabado livro **Passagens**. Suas considerações trazem reflexões importantes sobre a obra de autores modernos como Marcel Proust, Louis Aragon e Franz Kafka. Cabe destacar, de início, a noção básica do limiar, transcrito das palavras do próprio Benjamin nas primeiras linhas do ensaio de Gagnebin (2010):

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna essas transições (*übergänge*) tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2010, p. 12).

Por este excerto introdutório, o limiar de que fala Benjamin diz respeito então à perda de experiências liminares do indivíduo, em decorrência das características da vida

moderna. Mas, é necessário saber por que a modernidade trouxe essa consequência à vida do homem. A razão para esse empobrecimento das experiências liminares está ligada, basicamente, ao ritmo imposto pela experiência moderna. Afinal, como comenta Gagnebin (2010):

Se o tempo na modernidade encolheu, ficou mais curto, reduzindo-se a uma sucessão de momentos iguais sob o véu da novidade (como no fluxo incessante das novas mercadorias), *então decorre daí uma diminuição drástica da percepção sensorial por ritmos diferenciados de transição, tanto na experiência sensorial quanto na espiritual e intelectual*. As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”. O melhor seria poder anulá-las e passar assim o mais rapidamente possível de uma cidade a outra, de um país a outro, de um pensamento a outro, de uma atividade a outra, enfim como se passa de um programa de televisão a outro com um mero toque na tecla do assim chamado “controle remoto”, sem demorar *inutilmente* no limiar e na transição (GAGNEBIN, 2010, p. 15. Grifos nossos).

Dessa forma, evitando a demora agora inútil com essas transições e limiares – do ponto de vista, é claro, dos valores dominantes da sociedade moderna –, perde-se assim a experiência dos “ritos de passagem”. E, provocando essa perda, a filosofia ocidental moderna como que abraçou o polo oposto daquilo que passou a ignorar: as separações fixas e oposições claramente demarcadas, como masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc. (GAGNEBIN, 2010).

Assim, na modernidade, enquanto as experiências liminares perderam espaço, as experiências de fronteira ganharam importância. “Fronteira” e “limiar”, termos que aparentemente são próximos no linguajar comum, surgem como tipos de conceitos bastante diversos na filosofia de Benjamin.

A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio. Já o conceito de “limiar”, fronteira, umbral, *seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente de transições, em alemão, registro de *übergang* (GAGNEBIN, 2010, p. 13).

Mas, se o pensamento ocidental mergulhado no racionalismo e nas suas classificações arbitrárias avança de forma inexpugnável, a arte reivindicará seu papel subversivo diante de um mundo automatizado e “hiperlógico”. A arte entra, então, como via de resgate das experiências liminares. É, nesse sentido, que Benjamin (1927-1940), em **Passagens**, alude a duas experiências literárias contemporâneas que, como diz Gagnebin (2010).

“[...] tentaram reintroduzir a intensidade temporal de experiências liminares, ainda possíveis, na vida moderna: a obra de Marcel Proust e suas digressões infinitas sobre o adormecer e o acordar, ou melhor, o estar adormecendo e acordando, esse limiar indeciso e precioso, matriz de uma outra experiência do tempo e da memória; e o movimento surrealista francês, na pessoa de Louis Aragon e de sua obra emblemática, **O Paysan de Paris**, com suas experimentações, oníricas e filosófico-políticas *que embaralharam as claras distinções cartesianas entre realidade e ficção ou mitologia, sonho e vigília*” (GAGNEBIN, 2010, p.16. Grifos nossos).

É possível perceber a relação das experiências surrealistas com o fantástico muriliano: o embaralhamento intencional da imaginação com a realidade, do sonho com a realidade etc., para revelar novas dimensões do real e criar, assim, “um real mais real” que o disfarçado pelos hábitos e normas sociais, já que a ordem cartesiana e os limites do racionalismo pouco satisfazem certa estirpe de artista moderno.

Por isso é que Jeanne-Marie argumenta que, se os temas de Freud, do fantasma, do sonho, do fantástico, do desejo e da imaginação estão tão presentes em **Passagens**, “é porque se trata de reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação, e isso contra as tentações de taxinomia apressada, que se disfarça sob o ideal de clareza” (GAGNEBIN, 2010, p. 16).

Mas, como isso surge na obra muriliana? Um aspecto elementar é a própria escolha do autor pelo gênero fantástico³³ o que faz com que Rubião, valendo-se de uma mescla entre a realidade do mundo e a imaginação ficcional expandida nas formas fantásticas, realize inúmeras variações de um pensamento estético que também tentará reestabelecer as experiências de limiaries.

³³ A relação entre absurdo e fantástico será tratada no último capítulo deste trabalho, de forma que as considerações feitas aqui sobre gênero serão limitadas a aspectos que ajudem a compreender a experiência limiar nos contos murilianos.

Nesse sentido, uma espécie de poética do limiar domina toda a obra de Rubião, aparecendo em inúmeras modalidades e direções. Destacamos, a seguir, alguns exemplos nos quais aspectos normalmente fronteirços surgem misturados nos contos, não mais como dicotômicos, mas afirmados como uma síntese instauradora de paradoxos:

- *Natural e sobrenatural*: dualismo transcendental típico da modernidade é superado em contos como: “O pirotécnico Zacarias” no qual vida e morte “convivem” no mesmo plano, trazendo o olhar privilegiado do narrador-defunto sobre a vida e a condição humana³⁴; “O ex-mágico da Taberna Minhota” em que o cotidiano e a magia misturam-se, expondo o conflito entre o mundo moderno e a pulsão criativa do homem; “Alfredo” no qual a vida cotidiana e as metamorfoses sobrenaturais revelam a busca existencial da personagem; “Bruma (a estrela vermelha)” em que a vida cotidiana e a sobrenaturalidade afirmam o olhar poético sobre o mundo; “O homem do boné cinzento” no qual a vida cotidiana e a sobrenaturalidade expõem a violência da alteridade sobre o indivíduo; e “Aglaia” em que a vida cotidiana e os partos sobrenaturais da personagem expõem a absurdidade da vida, como multiplicação gratuita.
- *Racional e irracional*, outro dualismo fronteirço da modernidade surge embaralhado em contos como: “A cidade” no qual o interrogatório aparentemente irracional revela a complexidade racional do sistema dominador; “A fila” em que a organização burocrática aparentemente irracional revela a complexidade racional do sistema dominador; “O edifício” em que a pretensa racionalidade do pensamento cientificista desintegra-se em uma estrutura irracional.
- *Realidade e imaginação/ realidade e sonho*: o conto “O lodo” apresenta imagens oníricas que viram realidade, revelando o poder do inconsciente para revelação da

³⁴ O exemplo mais nítido de como Rubião explorou também o limiar entre a vida e a morte está na figura de Zacarias, tão comumente associado pela crítica ao narrador-defunto Brás Cubas, de Machado de Assis. É válido lembrar que, em entrevista de 1979, já comentada anteriormente, Rubião afirma que seu interesse pela morte e a tendência circular de suas narrativas estariam associadas ao fato de ter abandonado o catolicismo. “Como abandonei a religião e sou hoje um agnóstico, a minha tendência é não aceitar a eternidade e também não aceitar a morte em vida. Então fico nesse círculo constante entre a eternidade e a vida sem aceitar essa separação entre a vida e a morte” (LOWE, 1979).

vida real (aqui, a relação incestuosa recalcada de Galateu com a irmã Epsila volta, após visita ao psicanalista Dr. Pink, na forma da estranha ferida que se abre no peito do paciente); “O bloqueio” em que o processo de isolamento do indivíduo também se dá em uma atmosfera de incerteza entre o que é sonho e o que é realidade; “Ofélia, meu cachimbo e o mar” que é a biografia imaginária do narrador contada à cadela, como expressão da contemplação da vida almejada, mas não vivida.

Poderíamos acrescentar outros contos ou, também, considerar outros critérios de classificação, de forma a apontar outros espaços ficcionais de indefinição, relacionados ao sentido do limiar benjaminiano aqui descrito. Se resgatarmos Todorov (2008), para quem Edgar Allan Poe é emblemático sobre o fantástico do século XIX, em que a hesitação contínua entre o natural e o sobrenatural gera experiências de horror, vê-se nitidamente que o fantástico de Poe já explora a experiência liminar – de forma diversa do que se vê em Rubião.

Na obra do mineiro, conforme já comentamos neste trabalho, a hesitação desaparece, dando lugar a uma naturalização do sobrenatural. Essa característica o aproxima de Kafka. No entanto, esta opção não impede que as experiências limiares sigam sendo exploradas³⁵.

Todas as considerações sobre o limiar benjaminiano nos parecem especialmente úteis para chegarmos a um tipo particular de limiar que Gagnebin (2010) chama de “limiar inchado” ou “espesso” e que permite um vínculo mais claro entre o pensamento de Benjamin e o absurdo existencial na obra muriliana.

³⁵ Cabe resgatar Scwhartz (2006): “Ao contrário dos modelos canônicos do século XIX, em que prevalece a hesitação do narrador, do personagem e até do leitor, o sobrenatural moderno nunca postula um enigma a ser decifrado, uma intriga que vise desvendar o inexplicável ou uma explicação racional para intrusão do irracional (SCWHARTZ *apud* RUBIÃO, 2006, p. 102).

3.2.2 Cenários absurdos: o “limiar inchado” em Rubião

“Nada, nada além do corredor”
(Murilo Rubião. Trecho do conto “Os comensais”).

Em suas considerações sobre o limiar benjaminiano, Gagnebin (2010, p. 15) faz questão de ressaltar que “a advertência de Benjamin não possui só um alcance terminológico e conceitual; também aponta para a sua reflexão histórica, em particular sua teoria da modernidade”.

Como já citado, o surrealismo assim como a obra de Marcel Proust são exemplos do uso destes espaços liminares na literatura moderna apontados em **Passagens**. Mas, Gagnebin (2010) destaca o que chama de uma “variante cruel” da “carência de experiências liminares” da modernidade: a obra de Kafka.

Também aqui é possível aproximar Kafka e Rubião, no contexto daquilo que Gagnebin (2010) considera ao tratar essa variante kafkiana do limiar.

Como se sabe, Proust e Kafka representam os dois pólos paradigmáticos, segundo Benjamin, da experiência moderna: Proust, pela conjuração prolixa da experiência perdida; Kafka, pelas variações infinitas em redor de sua perda. *A experiência do limiar, da passagem, da transição, as metáforas das portas, dos corredores, dos vestibulos, tudo isso povoa a obra de Kafka, mas não leva a lugar nenhum*. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura que dele não se consegue sair, o que acaba negando sua função. Trata-se de atravessar uma porta escancarada sem poder sair do lugar (2010, p. 19. Grifos nossos).

Como ignorar que a obra muriliana traz cenários similares e, por isso, vistos como kafkianos, que remetem a este limiar espesso de que fala Gagnebin (2010)? Muitas personagens trafegam por ruas (“A cidade”), escadas (“A armadilha”, “A cidade”), corredores de repartições (“A fila”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”), entre outras vias, mas têm suas trajetórias freadas ou recomeçadas, em circularidade também paralisante.

A repartição pública onde trabalha o ex-mágico, a fila enfrentada por Pererico, a delegacia onde Cariba responde ao interrogatório, ou as obras do edifício onde atua João Gaspar, são todos lugares de passagem, vias criadas convencionalmente para facilitar, agilizar ou dinamizar a vida social, seja pelas regras burocráticas, pelo cálculo cientificista ou pela ciência jurídica, que acabam virando ambientes labirínticos e claustrofóbicos de

contenção das personagens. Dali, elas dificilmente sairão (como o ex-mágico, João Gaspar e Cariba) e, se saírem, terão que recuar de suas intenções sem jamais avançar (como Pererico).

A figura do prédio, edificação moderna, surge ainda como contenção e aprisionamento das personagens centrais em “A armadilha”: “Aqui, ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (ARM, p. 135); e em “O bloqueio”, em que a tensão entre o indivíduo e a família cresce na medida em que uma estranha máquina destrói os andares inferiores do prédio deixando a personagem Gerion sitiada e encaixotada em um apartamento suspenso no ar. Se a construção de “O edifício” aprisiona a personagem pelo contínuo fazer sem sentido, a destruição de “O bloqueio” aprisiona pela solidão decorrente de relações estéreis.

Nos contos “Os comensais” e “O convidado”, Rubião explora variações de espaços de passagem transformados em ambientes de aprisionamento. No primeiro, após tentar de várias formas provocar uma reação nos comensais automatizados que se reúnem no refeitório, Jadon tenta deixar o refeitório, também sem sucesso. O trecho seguinte é um dos mais emblemáticos exemplos da atmosfera labiríntica e claustrofóbica do “limiar inchado” em Rubião:

Rapidamente ganhou o corredor, rumo à porta principal. Verificou, com certa surpresa, que, no lugar onde ela deveria estar, uma parede lisa vedava-lhe a passagem. Retrocedeu célere, julgando que possivelmente se desorientara. Também não a encontrou no lado oposto. Retornou várias vezes ao ponto de partida e *tinha a impressão que não saíra do lugar*. Indo e vindo, gastou excessiva energia antes de lembrar-se do refeitório. Lá encontraria uma saída para os fundos do prédio. Agora era o salão que ele não achava. Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua. *Nada, nada além do corredor*. Nem reparou que a iluminação decaía e poucas lâmpadas estavam acesas. O suor escorria-lhe pela testa, mas Jadon preservara *sua inútil tentativa de fugir daquele recinto* (CMS, p. 223-224. Grifos nossos).

A aproximação desse cenário encontrado por Jadon, em que a porta de saída simplesmente é vedada ou desaparece e que se tem “a impressão que não saíra do lugar”, é direta com aquela paisagem de que fala Gagnebin (2010) sobre o “limiar inchado”: “Trata-se de atravessar uma porta escancarada sem poder sair do lugar”.

Cenário parecido com este é visto também em “O convidado”, em que José Alferes é chamado para uma festa em um sobrado, mas não há no convite a data, o local ou o nome das pessoas que a promoviam. As estranhas situações surgidas no evento levarão a personagem a tentar fugir do local, mas sem êxito, já que após sofrível fuga, acaba retornando ao local de início:

Os pés sangravam. Aflito, buscando na escuridão luz de casa ou de rua que o orientasse, desequilibrou-se e rolou por um declive. Ao levantar-se, avistou bem próximo, frouxamente iluminado, o edifício que há pouco deixara. O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido (CON, p. 205).

Mesmo que todos esses espaços ficcionais tenham suas especificidades nas narrativas, nota-se neles um movimento comum daquilo que Arrigucci (1998) chamou de “uma fantástica e irônica rebelião dos meios contra os fins”, ao analisar “O edifício”, acrescentando ainda que essa seria justamente a base do fantástico contemporâneo, segundo Sartre³⁶. O crítico tem interpretação similar quando analisa a burocracia no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”:

Pequeno *demiurgo encerrado no tédio* e no desencanto, *condenado à repetição infinita e estéril*, o narrador observa, então, com fantasia assombrosa e humor gélido, às vezes com crueldade infantil, os *tortuosos escaninhos da vida burocrática* e do mundo administrado. É esse o espaço onde vivem seres sofridos e *estagnados no ramerrão dos dias*, não obstante as contínuas metamorfoses a que estão sujeitos. A metamorfose, motivo fantástico central a toda a obra, é uma das formas da ilusão, na medida em que, como a burocracia, parece existir apenas *como multiplicação repetitiva dos meios*. Na verdade, ela parece adquirir caráter metafórico, pois é ao mesmo tempo tema e procedimento, servindo de analogia especular ao falso movimento dos infinitos papéis burocráticos, *multiplicados para paralisar, não para mudar o mundo* (ARRIGUCCI 1998, não paginado. Grifos nossos).

Este trecho de Arrigucci (1998) permite aproximação direta com a noção de “limiar inchado”, que também em Rubião paralisa. Expressões como “encerrado no tédio”,

³⁶ Na parte final deste trabalho, retomaremos junto às teorias do fantástico as considerações de Sartre sobre este assunto.

“condenado à repetição”, “tortuosos escaninhos da vida burocrática” e “estagnados no ramerrão dos dias”, reafirmam a mesma ideia de paralisia e contenção.

De forma similar a Kafka, Rubião explora limiares alargados como um procedimento estético que aponta para o absurdo da condição humana e, ao mesmo tempo, para os labirínticos cenários modernos (os corredores das repartições burocráticas, as escadas de grandiosos edifícios etc.): o indivíduo, então, surge frágil diante das complexas estruturas. É relevante notar como todos os contos citados fazem referências diretas à modernidade, aproximando-se do raciocínio de Benjamin.

A referência insistente de Rubião aos cenários modernos é uma das formas utilizadas pelo autor para vincular sua crítica social ao mundo moderno e, portanto, uma crítica marcada no tempo histórico. Está ligada também a uma dimensão existencial atemporal, que aponta para o estado de exílio e busca contínua do indivíduo pelo sentido da sua experiência – algo como aquele “apetite de clareza” de que nos fala Camus (2002). Schwartz (2006) sinaliza o convívio dessas duas dimensões, a temporal e a atemporal, no excerto a seguir:

Essa luta com o fazer, através do refazer, gera algumas matrizes temáticas fundamentais. Nesse sentido, a tentativa contínua de preenchimento de um tempo e de um espaço vazios reflete o caráter espectral dos seres murilianos. *Desprovidos de interioridade psicológica, eles erram por corredores, restaurantes, trens, salas, quartos, numa espécie de presença ausente e fantasmagórica* (SCWHARTZ apud RUBIÃO, 2006, p. 106).

Nesse trecho de Schwartz, é possível notar como que o “caráter espectral dos seres murilianos” e uma “espécie de presença ausente e fantasmagórica” – expressões que revelam o caráter existencial e atemporal da obra – são combinados com cenários mais marcados em um tempo histórico, em que há “trens”, “restaurantes” etc.

Este vínculo entre os cenários históricos, tão familiares ao cidadão das cidades do século XX, e uma dimensão existencial atemporal está presente, como vimos, não só na filosofia da existência de Camus (2002), como também no existencialismo sartriano. É uma mescla instigante, captada pela sensibilidade de ficcionistas como Rubião e Kafka, e que o filósofo Roger Garaudy (1967) tratou de forma elucidativa em um comentário sobre o romance **A náusea**, de Sartre:

[...] nesse romance, já se esboça o limite fundamental de Sartre: uma extrapolação arbitrária fundamental, ele toma essas características do mundo capitalista na hora de sua decadência, com o que comporta de absurdo e de monstruoso, por características de uma condição humana eterna. *A náusea já não é uma reação histórica diante de um mundo que se decompõe, mas uma reação metafísica diante da vida em geral* (GARAUDY *apud* MACIEL, 1967, p. 54. Grifos nossos).

Dessa forma, os cenários murilianos associados a este “limiar inchado” e espesso são atrelados às estruturas modernas – portanto, são vinculados ao tempo histórico –, ao mesmo tempo em que ajudam a instaurar e a revelar um sentimento atemporal: o absurdo existencial.

O ex-mágico, assim como Pererico, Cariba, João Gaspar, Alexandre Saldanha Ribeiro, Jadon, José Alferes e Gérion são todos personagens que, paralisados ou capturados por ambientes ou cenários modernos, exilados em experiências de limiares espessos, sentem aquele “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, [que] é exatamente o sentimento do absurdo”, nas palavras de Camus (2002). Desse modo, nada é poupado pelo olhar crítico do contista: o sistema, seus valores e práticas, assim como o sentido da existência humana, em sua passagem pelo mundo.

4. IRONIA, COMICIDADE e FANTÁSTICO: COMPONENTES DO ABSURDO MURILIANO

4.1 Um breve histórico do conceito de ironia

São muitas as ocasiões em que os contos de Murilo Rubião expõem o olhar irônico e cômico do autor. Ironia e comicidade são, sem dúvida, elementos fundamentais da composição do absurdo muriliano, de modo que se faz imprescindível adentrarmos também essa seara para a elucidação do absurdo próprio do autor.

Se até esse estágio do trabalho, parece-nos clara a aproximação de alguns elementos do absurdo de Camus e do existencialismo com a visão de mundo de Rubião, por outro lado, é nítido também que o contista mineiro demarca as peculiaridades do universo absurdo que constrói. Tanto o pensamento, quanto as próprias obras ficcionais de Camus – e podemos atribuir o mesmo à maior parte da obra teórica e literária de Sartre – trafegam em um campo de investigação existencial de tom grave, sério e, digamos, até propositivo, no sentido de que, no caso de ambos, a investigação filosófica é praticamente indissociável da expressão artístico-literária.

Apenas para dar alguns exemplos, obras de Camus, como **Calígula**, **O Estrangeiro**, **A Peste**, entre outras, não têm o cômico e o irônico como aspectos dominantes. O tom de gravidade, e certa densidade dramática, também são notáveis em livros de Sartre, como **A Náusea**, a trilogia Caminhos da liberdade (**A idade da razão**, **Sursis** e **Com a morte na alma**), e peças como **Entre quatro paredes**. Parece certa, porém, a possibilidade de se considerar a presença de uma ironia trágica em momentos das obras dos dois filósofos, o que já os distancia de qualquer intenção cômica que, como veremos, existe na obra muriliana.

Não é difícil perceber a discrepância de tom e de nível de dramaticidade que existe entre a escrita de Rubião e a de algumas obras ficcionais de Camus e Sartre. Apenas para ilustrar essas linhagens, vejamos um momento de reflexão de Antonie Roquentin, o narrador-personagem de **A Náusea**:

Todos os objetos que me rodeavam eram feitos da mesma matéria que eu, de uma espécie de sofrimento lastimoso. O mundo era tão feio fora de

mim, tão feios aqueles copos sujos em cima das mesas, e as manchas escuras no espelho, e o avental de Madeleine, e o ar amável do amante gordo da patroa, tão feia a própria existência do mundo, que eu me sentia à vontade, em família (SARTRE, 2006, p. 215).

Já em **A Peste**, o narrador conta os últimos passos de Rieux:

Com efeito, ao ouvir os gritos de alegria que subiam da cidade, Rieux lembrava-se que esta alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que esta multidão eufórica ignorava e não podia ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nas caves, nas malas, nos lenços e na papelada (CAMUS, 1977, p. 334).

De sua parte, Murilo Rubião está bem distante da intenção propositiva de natureza filosófica, apesar de tematizar, em muitos contos, a problemática existencial. Ainda que traga uma visão de mundo densa e, por vezes cética, o contista não deixa de ver a motivação lúdica como parte de seu empenho literário. Jogo lúdico e seriedade caminham juntos no seu ofício de escritor: “Até agora a literatura foi para mim um jogo, que eu joguei sério, mas se perdesse não haveria problema. Fiz o melhor que pude, mas isso não é suficiente, é preciso ter sorte e uma vocação” (MARINO, 1989, não paginado).

A frase anterior guia-nos a responder questões importantes. Quais são as razões da quase onipresença da ótica irônica e cômica sobre narrativas marcadas pela profundidade do absurdo da existência? Como explicar essa mistura paradoxal: a ridicularização e o riso, entranhados em uma visão terrível de existência sem sentido e sem saída? A essas questões, acrescentamos ainda: por quais tipos de procedimentos linguísticos a ironia e a comicidade afirmam seu espaço na narrativa muriliana?

É válido ressaltar, de antemão, que nosso interesse na ironia e na comicidade será, prioritariamente, naquilo que aponta para o nosso tema: o problema do absurdo e da existência nas narrativas do autor. Antes de analisarmos a construção do texto irônico nos contos, é válido fazermos algumas considerações teóricas a respeito da evolução do conceito de ironia.

As teorias da ironia costumam evidenciar uma enorme variedade de abordagens sobre o tema, abrangendo visões não raramente confusas e até contraditórias. Interessa-nos, porém, simplesmente contextualizar algumas das principais direções mais consolidadas

pela crítica literária, e para realizar essa tarefa contaremos com as obras **Ironia e o irônico**, de D.C. Muecke (1995), e **Ironia em perspectiva polifônica**, de Beth Brait (2008), como referências prioritárias.

Considerada, no geral, como a noção tradicional e o ponto de partida dos estudos da ironia, a ironia socrática, divulgada pelos escritos de Aristóteles, é compreendida como um conjunto de técnicas desenvolvidas por Sócrates, “que consistiam basicamente em transformar uma frase assertiva em interrogativa, com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema” (BRAIT, 2008, p. 24).

Por meio de uma espécie de arte do diálogo, Sócrates adotava a posição de questionador humilde, justamente, para expor a ignorância ou insuficiência argumentativa de seus discípulos ou adversários. Diferentemente da mera ironia retórica – bastante usada no debate político, por exemplo, em que o debatedor faz afirmações e defesas despropositadas a fim de, ao término, mostrar a insensatez delas, fazendo, assim, emergir sua posição oposta –, Sócrates, por seu lado, revelava as contradições do outro com a finalidade de possibilitar o máximo esclarecimento do interlocutor sobre um tema. De modo geral, ironia socrática é, geralmente, entendida como uma “atitude”³⁷ ou, simplesmente, um método de aperfeiçoamento do conhecimento.

A esse primeiro aspecto da ironia, somou-se uma extensa lista de variações do conceito. Segundo Muecke (1995), algumas delas são: a ironia como figura de retórica, exemplo acrescentado posteriormente por Cícero, explicado brevemente no trecho anterior; a ironia com o sentido de “figura de linguagem num raciocínio completo”, como no caso de Quintiliano na oração “O Cristianismo tem seus postos, apesar de tudo” (MUECKE, 1995, p. 32); e uma utilização disseminada até o século XVIII, na Europa moderna, que consiste na ironia como um tipo de figura de linguagem, de usos diversos, ainda que aproximados, como: elogiar a fim de censurar, censurar a fim de elogiar, uma forma de zombaria e frases subentendidas etc.

³⁷ Brait (2008, p. 27) defende, porém, que, já que Sócrates não deixou quaisquer escritos, seus diálogos são frutos da interpretação de Platão e Aristóteles, de modo que esse fato “distancia a ironia socrática da ideia de atitude e focaliza-a como construção de discurso”. “A ironia socrática – explica Brait (2008, p. 29) – pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento”.

Esse processo de expansão do significado da “ironia” acarretou uma tendência determinante para o uso moderno e contemporâneo do sentido de ironia, que se consolidaria mais adiante, principalmente, no final do século XVIII e começo do XIX. Um de seus aspectos fundamentais é o fato de a ironia passar, então, a ter uma “natureza dupla”, “ora instrumental, ora observável” (MUECKE, 1995, p. 35).

Isso significa que, até meados do século XVIII, usar o termo ironia para descrever algo remetia à ideia de “alguém sendo irônico”, o que caracteriza a “ironia instrumental”, segundo o teórico, – algo que é visível tanto na ironia socrática, quanto na retórica, em que o ironista maneja o discurso de forma tendenciosa rumo a um objetivo. Nos oitocentos, o uso instrumental da ironia do “alguém sendo irônico” sofre o acréscimo da ironia das “coisas vistas ou apresentadas como irônicas”, o que o Muecke (1995) chama de “ironia observável”, algo que o ironista, de forma não intencional, “observa”, enxerga como irônico.

No sentido defendido por Muecke (1995), é possível entender que a frase a seguir, elaborada apenas para elucidar a diferença das categorias de ironia, contenha uma “ironia instrumental”:

- Considerando que ainda não recebi o salário deste mês, como você está cansada de saber, parece óbvio que já posso comprar aquele caro presente que você me pediu.

Nesse caso, intencionalmente, o emissor (portanto, *alguém* que é irônico) justapõe duas orações com contraste semântico, sinalizando ao receptor de que sua real mensagem é o oposto daquilo que afirma, ou seja, de que o fato de não ter o dinheiro disponível só pode inviabilizar a compra do presente caro. Trata-se de um exemplo de “ironia instrumental”, ou seja, construída de forma tendenciosa, nesse caso, do tipo “verbal”, por se valer da linguagem como instrumento.

Por outro lado, se uma narrativa tem uma cena em que um ladrão é assaltado – usando, agora, um exemplo de Muecke (1995) – tem-se uma “ironia observável”, *algo* apresentado ou visto como irônico, nesse caso específico, uma ironia observável do tipo “de eventos”: por uma clara inversão de eventos (situações que ocorrem no tempo): o ladrão, cuja ação natural na narrativa seria roubar, acaba vítima de um roubo.

O entendimento da ironia como possuidora dessa “natureza dupla” pavimenta, por exemplo, no campo da literatura, obras, sobretudo a partir do século XIX, nas quais a ironia possui papel dominante na composição geral do texto literário, e não apenas como instrumento de trechos pontuais.

Onde antes a ironia era tida como praticada apenas local ou ocasionalmente, tornou-se possível agora generalizá-la e ver o mundo todo como se fosse um palco irônico e toda a humanidade como se fossem atores simplesmente. E onde antes se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada (como no caso de Sócrates), podia-se agora também considerá-la um cometimento permanente e autoconsciente: o ironista ideal seria sempre um ironista, atento mesmo à ironia de ser sempre ironista; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética (MUECKE, 1995, p. 35).

Em meio à expansão drástica do uso do recurso irônico, é inquestionável, segundo a crítica, a relevância dos estudos de Friedrich Schlegel (1772-1829), considerado o fundador do conceito romântico de ironia ou, simplesmente, da chamada “ironia romântica”. Se a dilatação do conceito até o ponto anteriormente descrito era “nada menos que o desenvolvimento do conceito de *welt-ironie*, ironia cósmica ou ironia geral³⁸, a ironia do universo que tem como vítima o homem ou o indivíduo”, como defende Muecke (1995, p. 39). Com Schlegel (1971 *apud* MUECKE, 1995), haveria um desenvolvimento ainda mais radical – que nos é especialmente relevante para a dimensão que o recurso irônico possui na obra muriliana.

Para Schlegel (1971 *apud* MUECKE, 1995), “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível”. É nítida a familiaridade desse raciocínio filosófico com um pensamento de base existencialista, facilmente identificável na teoria do absurdo camusiana: na terminologia de Camus (2006), seria bastante próximo da ideia de busca do

³⁸ Muecke (1995) pondera que esse tipo de ironia universal e generalizada, extensível a ponto de atingir a dimensão metafísica – trazendo o homem como vítima do universo –, já é possível notar desde textos antigos como as tragédias de Sófocles e, mais adiante, nas de Shakespeare. Por isso, o teórico alerta que “a ideia de que a vida é irremediavelmente imperfeita ou mesmo contraditória não foi algo que ocorreu em primeiro lugar aos românticos”; a novidade, segundo ele, foi o uso da palavra “ironia” em tal contexto.

homem absurdo por “unidade de sentido” do mundo, ainda que se tenha consciência da inviabilidade dessa busca pela via não religiosa.

A essa ironia metafísica, própria do pensamento de Schlegel, Mueke dá o nome de “ironia observável da Natureza”:

A natureza não é um ser, mas um tornar-se [...]. O homem deve reconhecer que não pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo. Não obstante, ele é impelido ou, como se diz agora, “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele próprio é finito, mas também porque pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e “fixativos”, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e proteica (SCHLEGEL, 1971 *apud* MUECKE, 1995, p. 39).

Não parece difícil imaginar que um indivíduo que parta de uma perspectiva dessa natureza sobre o mundo e a existência seja, regularmente, ameaçado por uma visão absolutamente cética e, não raramente, negativa da vida. Trata-se de um risco natural de quem aceita trafegar por “campos” tão hostis. No entanto, ainda que assuma a postura temerária de olhar a existência por essa ótica, o *artista*, em especial, carrega uma inevitável energia criativa, que o impele a enfrentar aquele paradoxo insuperável da existência – querer alcançar unidade sem nunca poder –, munido de sua imaginação e de tudo o que ela pode criar, nem que seja por um interminável jogo de confronto de sua inspiração diante da invencível aridez do mundo.

Cabe lembrar a frase de Rubião destacada no início desse tópico: “*Até agora a literatura foi para mim um jogo, que eu joguei sério, mas se perdesse não haveria problema. Fiz o melhor que pude, mas isso não é suficiente, é preciso ter sorte e uma vocação*” (MARINO, 1989, não paginado. Grifos nossos).

Assim, a angústia e o olhar negativo diante da vida podem ganhar, pelo ato artístico, certa leveza e encantamento poético:

Esta Ironia Observável da situação do homem não deveria ser encarada como um *predicamento sem esperança*, porque a ela pode ser contraposta uma Ironia Instrumental. Assim como de uma Natureza personificada pode-se dizer que brinca com – ou ironiza – suas formas criadas, parecendo prometer a cada uma delas uma inteireza e uma estabilidade de ser, apenas para relativizá-las e desestabilizá-las no fluxo sem-fim da

criação e des-criação, assim também o homem, ou *mais especificamente o artista*, sendo ele próprio uma parte da natureza, tem ao mesmo tempo uma energia criativa e uma des-criativa, uma inventividade entusiasta, irrefletida, e uma inquietação irônica, autoconsciente que não pode satisfazer-se com a finitude da realização [não esquecer de associar isso à reescrita de MR], mas deve continuamente transcender mesmo aquilo que sua imaginação e inspiração criaram. O que deveria ser realmente um predicamento sem esperança seria um universo totalmente compreensível e, portanto, num sentido, um universo morto (MUECKE, 1995, p. 40. Grifos nossos).

Parece-nos clara a familiaridade dessa linhagem da ironia com aquilo que percebemos em muitos momentos no texto muriliano. A obra de Rubião, de modo mais significativo, revela-se irônica também pelas inúmeras construções verbais circunstanciais criadas pelo autor, mas, sobretudo, por um caráter *duplo*, típico, que enxerga todo o mundo e a existência como irônico (e, por vezes, cômico), como veremos: uma mescla de “ironia de eventos” e “ironias instrumentais” de natureza verbal – ambas alicerçadas por uma ironia de fundo metafísico, a “ironia observável da Natureza”. Não é por acaso que os recursos irônicos de Murilo Rubião acabam sendo plurívocos, diversificados e disseminados no texto. Vejamos como isso se dá.

4.2 Ironia de eventos e ironia estrutural verbal: a construção do irônico em Rubião

A ironia e a comicidade são fatores tão relevantes na construção da obra muriliana, que, obviamente, é possível estudá-los por diferentes óticas e profundidades. Investigar a ironia interessa-nos apenas na medida em que esse recurso literário e linguístico torna-se elemento fundamental na construção de situações ou personagens absurdos, entendendo o termo “absurdo” no seu sentido existencial, que tematiza nosso trabalho.

Iniciar a análise pela categoria que Muecke (1995) denomina “ironia de eventos” que, como vimos, é um tipo de “ironia observável” (ou seja, situações vistas ou apresentadas como irônicas), parece-nos um caminho facilitador. Isso porque é possível dizer que a “ironia de eventos”, em Rubião, ocorre nas camadas mais visíveis do conto, de forma a construir as inversões mais facilmente identificáveis no enredo das narrativas.

Os exemplos mais claros estão nos contos: “A fila”, em que o mecanismo burocrático, ao invés de organizar e agilizar o acesso do cidadão Pererico ao gerente, acaba

por contê-lo, frustrando sua intenção; “A cidade”, em que um viajante à procura de uma grande cidade, com belas mulheres, acaba encarcerado, sem grandes chances de ser liberto; no conto “O lodo”, Galateu arrepende-se de procurar um psicanalista para curar uma “depressão ocasional” (RUBIÃO, 2002, p. 67, já que a visita acaba por gerar grandes dívidas e expor a estranha ferida que nasce em seu mamilo, reveladora, em último grau, do segredo do incesto cometido junto a sua irmã Epsila; ou, ainda, no conto “O convidado”, em que a festa para a qual José Alferes é convidado torna-se um angustiante reduto de estranhamento e, pior, sem possibilidade de fuga.

Todos os exemplos anteriores podem ser descritos como tipos de inversões, ocorridas *no tempo da narrativa*, e, por isso, geradoras de eventos surpreendentes, considerando o que se esperaria, naturalmente, do evento inicial: que a fila levasse Pererico ao gerente; que Cariba encontrasse a grande cidade e suas belas mulheres; que Galateu curasse sua “depressão ocasional”; que José Alferes desfrutasse das benesses distrativas que uma festa promete possibilitar.

Nas narrativas lembradas anteriormente, verifica-se um dos princípios fundamentais de toda ironia: “O traço básico de toda ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência” (CHEVALIER *apud* MUECKE, 1995, p. 52). Esses contos visam, dessa forma, revelar uma realidade (no sentido daquela “realidade” vista como tal pelo olhar crítico do contista), em detrimento de uma aparência a ser desmascarada, ironicamente, por um *alto contraste de eventos*. Por essa razão, são exemplos claros de uma “ironia observável”, do tipo de “eventos”.

Os destinos absurdos das personagens e do enredo dos contos murilianos ganham ainda mais intensidade quando esse alto contraste de eventos dá-se em situações cotidianas e corriqueiras, bastante familiares ao leitor moderno, às vezes, tediosas de tão previsíveis: o percurso de uma fila, a lenta construção de um edifício, uma consulta médica. A ironia de eventos em Rubião, assim, vista em seus aspectos gerais, é o desenrolar de uma narrativa que vai da ordem racional e previsível da vida cotidiana, ao despertar de realidades absurdas, quando não fantásticas.

Dessa forma, no âmbito temático dos contos murilianos, pode-se dizer que a ironia de eventos segue uma tendência estrutural relativamente comum, que poderia ser apresentada, conforme mostra a Figura 3.1, a seguir:

Figura 3.1 – A ironia de eventos, segundo Muecke, aplicada a Rubião



Fonte: elaborado pelo autor.

Cabe apenas ressaltar, como visto nas análises gerais de alguns dos contos citados anteriormente, que a transfiguração da aparência em realidade, nessas narrativas, passa, sem exceção, a nosso ver, pela descoberta do absurdo como sentimento existencial. De forma que, a ironia de eventos é instrumento da construção do enredo para revelação do absurdo muriliano.

Mas, se a ironia de eventos apresenta-se na camada que consideramos mais visível da narrativa, até por se construir no tema e no enredo do conto, as ironias instrumentais verbais de Rubião, ou seja, construídas pela linguagem, tendem a demandar uma leitura mais detida, articulada e reiterada da narrativa para serem identificadas. Vejamos alguns exemplos.

No conto “Aglaia”, já considerado na análise do “corpo absurdo” em Rubião – presente no subitem 3.1 deste trabalho – diz o texto após Aglaia e Colebra decidirem pela realização de um aborto, já que a gravidez detectada pelo médico era indesejada pelo casal: “Estava, desde a manhã do dia anterior, recostada no sofá, com uma sonda no útero. Além do corpo dolorido, *a náusea aumentava seu mal-estar*” (AGL, p. 192. Grifos nossos).

O surgimento do índice “náusea” não parece ocasional, muito menos dotado de sentido unívoco. Considerando o desenrolar da narrativa: um casal que não deseja ter filhos e que acaba gerando dezenas deles, como que em ninhadas –, nota-se a clara tematização daquilo que o existencialismo sartriano chamava de “potência de proliferação”. É aquela espécie de pulsão reprodutiva e geradora de vida, absolutamente contingente e gratuita, vista na Natureza, aos olhos do homem avesso às explicações metafísicas ou religiosas, como eram e são os “homens absurdos” – para citar Camus. Dessa forma, parece relevante que um conto desse teor temático traga um índice de significação tão claramente existencialista, como o é o termo “náusea”.

O mesmo índice aparece em outras narrativas, todas, sem exceção, já citadas aqui e com claras familiaridades com as ideias-base do absurdo camusiano e existencialista. Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, ao deixar o emprego de mágico no Circo-Parque Andaluz e se empregar na Secretaria do Estado, diz a personagem: “Quando era mágico, *pouco lidava com os homens* – o palco me distanciava deles. Agora, *obrigado a constante contato com meus semelhantes*, necessitava compreendê-los, disfarçar *a náusea* que me causavam” (TM, p. 25. Grifos nossos).

No trecho destacado anteriormente, vê-se, em uma mesma frase, a ocorrência do índice “náusea”, acompanhado de outro aspecto fundamental na visão do absurdo, especialmente existencialista, em que a náusea tem ligação direta com a descoberta da alteridade, do outro, o que, novamente, remete-nos à conhecida sentença sartriana: “O inferno são os outros”. Ressalte-se ainda que, a personagem principal, informa-nos nas

primeiras linhas do conto: “Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (TM, p. 21), oração esta de claro matiz existencialista, por revelar uma condição de desamparo e orfandade espiritual típica do homem agnóstico e absurdo.

Em “O lodo”, a “náusea” toma a personagem central Galateu, exatamente no momento em que descobre a “a ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates”, surgida no lugar de seu mamilo esquerdo.

Passado o espanto e *superada a náusea*, quis chamar um médico. Só não o fez ante o temor de repetir-se a infeliz experiência que tivera com o doutor Pink. Preferiu medicar-se na farmácia da esquina. O farmacêutico lhe recitou uma pomada cicatrizante, garantindo a cura em poucos dias de aplicação, o que de fato ocorreu (LOD, p. 70. Grifos nossos).

Como desconsiderar esse universo filosófico, embutido no texto muriliano, não como sintoma de uma militância ou engajamento explícito do autor, mas de exploração de um tipo de *ironia instrumental verbal*, geradora de uma *ambiguidade semântica*, que torna suas estranhas narrativas ainda mais polissêmicas?

Outros inúmeros exemplos poderiam ser relacionados, especialmente, ao uso da ironia instrumental verbal por Rubião, que exerce o papel, como toda ironia, de desconstruir uma aparência, em prol da revelação da verdade (aqui, a verdade do próprio contista), por meio da ambiguidade semântica. Dessa forma, a ordinária náusea da grávida Aglaia ganha uma camada de significação existencial; da mesma forma, podemos constatar a ambiguidade semântica do texto muriliano, no caso da náusea do ex-mágico em lidar com o *outro*, ou da justificável náusea de Galateu, ao ver seu peito uma estranha ferida aberta e sanguinolenta.

O uso de uma mesma palavra ou mesmo expressões e frases que possibilitam uma leitura ambígua pode ser entendido ainda como algo próximo de outro princípio da ironia: o “princípio da economia”. Com base nele, digamos, faz parte da ironia demandar o mínimo esforço possível para desconstruir uma experiência equivocada. “O ironista consumado usará tão poucos sinais quanto puder”, diz Muecke (1995), e completa: “O ironista que esconde seu ataque por trás de uma máscara de ingenuidade ou insensibilidade está dizendo que a inteligência e a sensibilidade não são necessárias para demolir um adversário tão fraco” (MUECKE, 1995, p. 73).

Nas análises feitas até aqui, foram citados outros exemplos similares, ainda que não interpretados diretamente à luz do conceito de ironia. Nesse sentido, poderíamos considerar também como exemplo de ironia instrumental verbal, por ambiguidade semântica, a ausência do plano diretor em “O edifício”:

Quando a ansiedade ameaçou levá-lo ao colapso, [João Gaspar] convocou os trabalhadores para uma reunião. Explicou-lhes, com enfática riqueza de detalhes, que a *dissolução do Conselho* obrigava-o a paralisar a construção do edifício:

- *Falta-nos, agora, um plano diretor*. Sem este não vejo *razões* para se construir um prédio interminável – concluiu. (EDF, p. 65. Grifos nossos).

Os signos de “dissolução do conselho” ou “plano diretor” não só remetem ao desamparo espiritual de quem constrói e habita o *edifício da Razão*, que é o próprio espírito moderno – como a análise fundadora de José Paulo Paes (1990) já mostrara –, como são partes dos recursos linguísticos próprios da terminologia científica. Os termos não só remetem, simbolicamente, à morte de Deus ou de uma autoridade suprema, como o fazem pela linguagem da razão e da técnica: o “conselho”, o “plano diretor” etc.

Há ironia ainda no próprio uso do vocábulo “razões” na frase de João Gaspar. É fácil ver coerência na frase claríssima do engenheiro: “[...]não vejo razões para se construir um prédio interminável” (EDF, p. 65). Ao mesmo tempo, é relevante notar que o uso de “razões” na frase carrega uma expansão semântica (“razão” como propósito; e “Razão” como conceito-base do espírito moderno), já que o conto traz uma crítica exatamente contra a Razão, a raiz do universo desencantado.

No conto “A fila”, como já visto na análise, apesar de não ter sido feita à luz do conceito de ironia, a expansão ou inversão semântica dos signos são igualmente recorrentes. Nele, a morte do gerente tem sentido parecido à “dissolução do conselho”. “A violência é desnecessária: o gerente morreu”, comunica Damião a Pererico (FL, p. 87.).

No mesmo conto, assim como em “O ex-mágico da Taberna Minhota” e em outros o termo “distração” ou “distrair-se” tende a carregar, ao mesmo tempo, os sentidos vernaculares de “diversão” ou “divertimento”, alcançando, então, o sentido existencial, o pascaliano.

A ambiguidade semântica, em referência a um universo dominado pelo absurdo da existência, ajuda ainda a construir o cenário de desordem predominante em “Aglaia”, como

uma espécie de estética do caos, em que crianças chegam à existência, sem ao menos terem sido desejadas por seus progenitores, rastejando e ocupando espaços como serpentes:

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

Uma imagem similar é suscitada pelo trecho:

Apesar da contínua vigilância, Colebra se surpreendia, às vezes, com o impacto de um objeto atirado na sua cabeça. Nessas ocasiões, reagia brutalmente jogando os meninos contra a parede. Reprimia, a custo, o impulso de esmagá-los com os pés (AGL, p. 196).

Assim, se a multidão de bebês engatinhando em desordem é algo facilmente identificável pelo leitor, a inversão que os transforma de seres ingênuos em criaturas rastejantes (feito serpentes) de um mundo dominado pelo caos, acaba por exigir a leitura de uma segunda camada de significação da narrativa, em que o trato da linguagem alcança efeito estético.

Também nas análises das epígrafes bíblicas, pudemos ver uma extensa gama de usos da ironia instrumental verbal em Rubião, principalmente, por meio da ambiguidade semântica de palavras e expressões. Nelas, a verdade bíblica (vista pelo contista como aparência doutrinária a ser desmanchada) dá lugar a uma verdade autoral de Rubião, que se impõe pelo contraste com o sagrado e o profano: a banalidade cotidiana. É o que se vê na transformação da personagem do conto “Alfredo” no verbo “resolver”, de forma a sinalizar, em uma camada profunda da narrativa que, no universo muriliano, “o homem se faz verbo”, e não o inverso, como no texto bíblico. Inverter os sentidos bíblicos é trafegar por aquilo que Muecke (1995) chama de “ironia cósmica”, construída por meio da linguagem.

Pudemos ver anteriormente, no caso das ironias de eventos, a desconstrução da aparência, para a conseqüente revelação da verdade (a do autor), que se dá pelo contraste

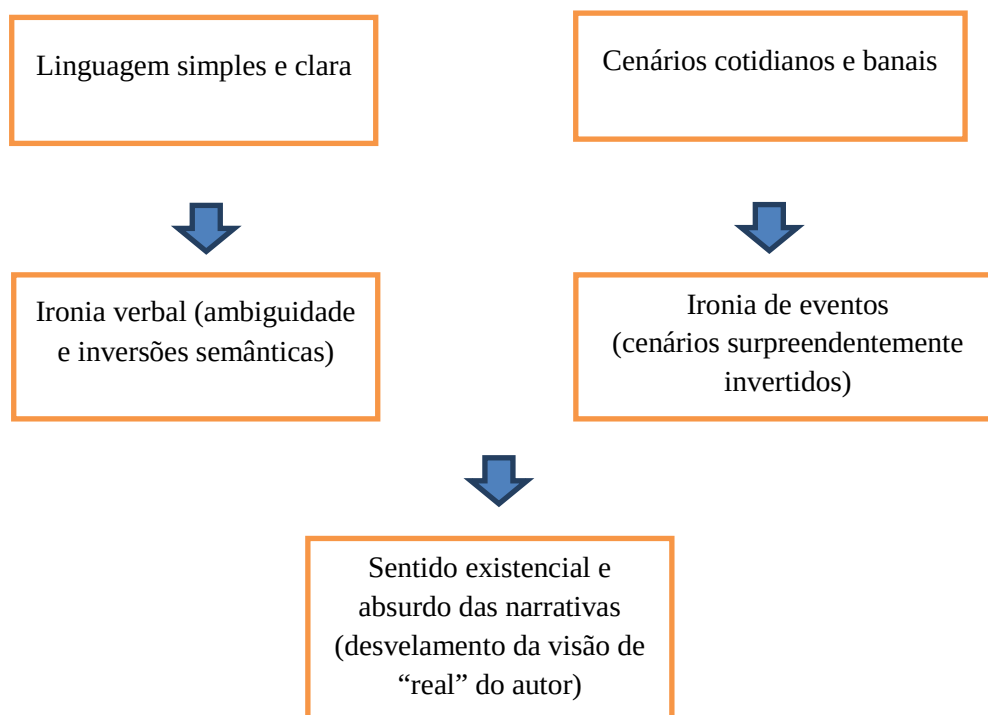
entre situações cotidianas, banais e familiares ao leitor e ocorrências fantásticas ou absurdas. É a inversão irônica, ocorrida no campo temático e marcada no tempo da narrativa.

Na ironia instrumental verbal, nota-se a ocorrência de algo semelhante, que não se dá mais na dimensão temática, mas na própria linguagem. Quando Rubião usa termos como “náusea”, “ausência de Plano Diretor”, “morte do Conselho”, das crianças de Aglaia, das pedras britadas, ele, primeiramente, instaura, na narrativa, signos simples, que conduzem o leitor a uma decodificação automática das situações narradas (como não entender, por exemplo, a náusea de uma grávida? Ou de um homem diante de uma ferida em seu corpo?). Essa linguagem clara ajuda a construir cumplicidade e familiaridade com o leitor, sempre ansioso por sentidos límpidos.

No entanto, a mescla de expressões e vocábulos comuns e simples, no contexto de contos com desfechos estranhos e absurdos, acaba por se tornar insuficiente para desvelar o universo muriliano. O que adianta usar linguagem claríssima para narrar situações de sentido tão nebuloso? É, então, pelo desvelamento da segunda camada semântica dessas expressões aparentemente vulgares que o leitor, então, tem a possibilidade de tatear as camadas menos visíveis da narrativa: naquilo que nos interessa, o sentido existencial implícito em boa parte delas. Em outras palavras, a linguagem claríssima e simples de Rubião é elemento fundamental para convencer o leitor da “realidade” de seu estranho universo, ao mesmo tempo em que guarda enigmas – que a ambiguidade semântica ajuda a construir – que poderão ou não ser alcançados pelo leitor. “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada da clareza, para tornar o conto o mais real possível. Com a linguagem depurada, a intriga flui naturalmente” (RUBIÃO *apud* SCHWARTZ, 1982, p. 4).

Buscando unir a ocorrência, por um lado, das ironias de eventos e, por outro lado, das ironias instrumentais verbais, é possível, então, propor um esquema geral, do uso dessas ironias nas narrativas murilianas, como mostramos na Figura 3.2:

Figura 3.2 – Ironia verbal e ironia de eventos, conforme propostas teóricas de Muecke (1995), aplicadas a Rubião



Fonte: elaborado pelo autor.

A disseminação de diferentes tipos de ironia nas narrativas murilianas poderia ser vista em inúmeros outros casos e modalidades. Para nossa finalidade, é válido citar ainda uma ironia do tipo estrutural, notável nos contos “A fila” em que o contraste entre a aparência a ser criticada, e a realidade autoral, afirma-se pela relação do tema do conto com o tamanho alongado da narrativa; e em “Alfredo, em que a duplicação da mesma frase no início e no final do conto (“Cansado eu vim, cansado eu volto”) revelam, ao mesmo tempo, a ironia da existência absurda e a ironia do próprio conto, portanto, estrutural.

Outro ponto que merece destaque é o fato de Rubião ter na razão, no cálculo, na técnica ou no mundo desencantado em geral, alguns dos grandes alvos de sua ironia – de forma bastante similar ao que vimos no uso da ironia instrumental verbal, em “O edifício”. Nesse sentido, a obra de Murilo Rubião pode ser vista como um exemplo da visão ironista

da Razão, no contexto do século XX. O falso aspecto de coerência e justiça dos procedimentos jurídicos, por exemplo, é desconstruída ironicamente em “A cidade”, em construções como:

O sargento chegara a uma conclusão, entretanto divagava:

- O *telegrama da Chefia da Polícia* não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinquente, sua aparência, idade e quais os crimes que cometeu. Diz tratar-se de elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar (CDD, p. 36. Grifos nossos).

Ainda que os indícios da culpabilidade de Cariba fossem bastante frágeis, a linguagem ou as terminologias jurídicas seguem tentando legitimar disparates da delegacia, por meio de construções frasais altamente irônicas. É o contista valendo-se da linguagem para expor aquela relação de contraste intenso entre aparência a ser desmascarada e a realidade (do autor) a ser afirmada:

O *comunicado do setor de segurança* é claro e diz textualmente: “O homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade”.

O policial encerrou os interrogatórios, *declarando que os depoimentos ali prestados eram suficientes para incriminar o acusado*, porém, *não desejava precipitar-se* (CDD, p. 37. Grifos nossos).

Uma frase extraída do conto “Botão-de-rosa” é outro bom exemplo da ridicularização dos procedimentos jurídicos, por meio da ironia instrumental: “Como poderia engravidar meninas de oito e matronas de oitenta anos?”, pergunta o advogado ao promotor. A irracionalidade do processo é inerente à própria acusação.

Pode-se dizer que a ridicularização dos racionalistas, em Rubião, está disseminada em boa parte da obra³⁹, seja pela ironia de eventos, seja pela ironia instrumental. Quando ela ocorre como instrumento de linguagem faz-nos lembrar, por exemplo, construções

³⁹ São vítimas dessa ridicularização, por exemplo, as personagens Pedro Inácio, de “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, e Godofredo, de “Bruma (a estrela vermelha)”, apesar de não serem, a nosso ver, narrativas que se relacionam tão diretamente com a problemática do absurdo. É válido ressaltar, porém, que Rubião não ridiculariza, pela ironia, apenas os racionalistas, como também as personagens ingênuas (digamos, antirracionalistas), que não se mostram capazes de detectar a razão e o cálculo como reguladores dos cenários nos quais se inserem. Alguns exemplos dessas personagens ingênuas são Cariba (“A cidade”), Pererico (“A fila”), Galateu (“O lodo”), o ex-mágico (“O ex-mágico da Taberna Minhota”), entre outros. A razão é, portanto, usada como uma dupla ironia, crítica aos racionalistas e aos que não percebem o racionalismo reinante.

encontradas em peças como **O Rinoceronte**, de Eugène Ionesco (1976), em que a personagem “O lógico” dá um exemplo de um silogismo ao Senhor Idoso: “Um outro silogismo: todos os gatos são mortais. Sócrates é mortal. Logo, Sócrates é um gato” (IONESCO, 1976, p. 42). A ironia é intensificada ao citar Sócrates, criador do método maiêutico que, como vimos brevemente, provocava a falha do discurso de seus interlocutores, visando aperfeiçoar o saber. O ficcionista expõe a desintegração da lógica do argumento, ainda que o argumento tente afirmar certa lógica.

Em **Esperando Godot**, de Samuel Beckett (2005), o longo monólogo da personagem Lucky, no primeiro ato, expõe procedimentos similares, ao começar por uma construção que indica o discurso objetivo de cunho científico: “Dada a existência tal como surge dos recentes trabalhos públicos de Pinçon e Wattmann [...]” para, no decorrer do longo texto, desintegrar-se completamente em um discurso *nonsense*, sem pontuação e com longa enumeração de ideias desconexas: “[...] donados inacabados a cabeça a cabeça na Normandia apesar do tênis a cabeça ai as pedras Conard Conard [...]” (BECKETT, 2005, p. 87-89).

4.3 Sentidos cômicos nos contos murilianos

Nas análises precedentes, procuramos demonstrar o uso de diferentes tipos de ironia, por Rubião, para a construção de seu universo absurdo. É preciso, agora, considerar outro aspecto intrinsecamente ligado ao recurso irônico na obra do contista. É nítido que em muitos trechos em que se fazem presentes as ironias de eventos, instrumentais ou outras categorias irônicas, as imagens literárias murilianas venham enredadas em uma atmosfera de humor e comicidade.

Se não se pode afirmar que alguns contos suscitem o riso do leitor, pelo fato de a recepção da obra literária se altamente relativa e subjetiva, é possível dizer que o tom grave ou dramático não é dominante em muitos contos de Rubião. Se, como vimos, é predominante a temática da angústia, da solidão, da melancolia e do drama existencial próprio do absurdo, por outro lado, tudo isso surge comumente ligado às personagens e situações risíveis e ridicularizantes.

É relevante observar, inicialmente, a relação da comicidade com a ironia, já que são ideias distintas. Como defende Muecke (1995), a ironia exige o contraste entre uma realidade e uma aparência. É por esse contraste que o ironista desconstrói a aparência indesejada e revela a realidade – algo que ele entende como sendo a “realidade”. Por essa ótica, a ironia é a revelação da realidade do ironista, pelo contraste com uma aparência.

Considerando a visão de Vladimir Propp (1992), presente na obra **Comicidade e riso**, é possível dizer que há um traço comum, geral, mas significativo, entre a ironia e a comicidade: ambas, para se afirmarem, dependem da relação entre uma aparência e uma “natureza” encoberta. As formas com que essas relações se dão, no entanto, são diferentes.

Segundo Propp (1992), não é ocasional o fato de não haver lugar para a comicidade na natureza inorgânica, já que o cômico depende de um princípio espiritual e, portanto, está necessariamente ligado ao ser humano. “O cômico está sempre ligado de algum modo justamente com a esfera espiritual da vida do homem” (PROPP, 1992, p. 39). Mas, há algo além dessa ideia-base: o cômico se encontra, para o teórico, *na correlação* dessa natureza espiritual do homem com uma *aparência externa*. Rimos sempre, portanto, do ser humano, na medida em que algo externo revela falhas ou defeitos de sua natureza espiritual: suas crenças, emoções, desejos, ideias etc.

Dessa forma, a ironia pode ser entendida como um instrumento de comicidade, sempre que ela revelar falhas da natureza espiritual do homem, a partir de sua relação com uma aparência externa. “A língua não é cômica por si só, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a *imperfeição* de seu raciocínio” (PROPP, 1992, p. 119, grifo nosso). Considerando a extensa lista de categorias criadoras de efeitos cômicos, segundo Propp (1992), privilegiaremos os exemplos mais emblemáticos observados em Rubião.

É inegável que uma das fontes de riso mais comuns advém do testemunho da falha alheia (ou nossa). Testemunhar alguém cair no chão, sem gravidade; assistir a uma celebridade tropeçar no momento da entrega de um prêmio importante; presenciar um sóbrio orador esquecer a fala. São todas situações que podem exigir grande esforço de boa parte das pessoas para segurarem o riso. São todos exemplos do que Propp (1992) chama de “malogro da vontade”: vontades, intenções e desejos frustrados.

Em Rubião, vê-se a recorrência desse tipo de artifício cômico em muitas das narrativas analisadas nesta pesquisa. Em “A fila”, por exemplo, a principal fonte de comicidade está no enorme contraste entre a vulgaridade da espera de uma fila com o efeito desastroso que ela acaba causando na vida de Pererico. De modo similar, em “A cidade”, o desejo de Cariba pela cidade grande e em conhecer belas mulheres acabar no cárcere, pelo simples fato de ter feito perguntas. Em “O lodo”, o desejo de Galateu de tratar uma “depressão ocasional” leva a personagem, ao final, a uma dramática fuga do psicanalista Dr. Pink, cuja persistência é fomentada pela sanha de lucro e interesse em expor o passado incestuoso do paciente.

O desejo ou a aventura interrompida ou malograda é, sem dúvida, um tema literário tão antigo, que está na base do enredo das tragédias antigas. O cômico, porém, como explica Propp (1992), é instaurado justamente pela afirmação do desejo banal e da inexistência da motivação heroica. “O naufrágio de iniciativas grandes ou heroicas não é cômico, mas trágico. Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia a dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (PROPP, 1992, p. 94). O “malogro da vontade”, nesses casos, é cômico, na medida em que vontades banais (pegar uma fila, conhecer belas mulheres, curar uma depressão ocasional etc.) são frustradas por obstáculos desproporcionais, de tão grandiosos.

A tendência ao exagero, em Rubião, é explorada como artifício cômico não apenas no contexto dessa desproporção entre vontade e malogro. Em “O edifício”, as primeiras linhas falam do orgulho de João em Gaspar em “dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia” (EDF, p. 60), para, depois de automatizada a construção, ser descrito por expressões como “tão absurdo arranha-céu” ou “inexequível monstro de ilimitados andares” (p. 65).

De modo parecido, ou seja, por uma comicidade intrínseca à escrita muriliana, são descritos os pedidos de Bárbara: o “oceano”, um “baobá”, um “navio” ou uma “pequena estrela”, termo também irônico, dada a dimensão astronômica de uma estrela. “A hipérbole é o dispositivo mais óbvio para ‘determinar’ o que está sendo atacado”, explica Propp (1992, p. 79). Parece claro que, o que está sendo exposto, comicamente, por meio dessas imagens, não é nem o edifício, nem os pedidos de Bárbara; mas, o orgulho desmesurado do engenheiro João Gaspar e a ambição desenfreada da monstruosa mulher,

assim como a dependência e submissão ilimitada de seu marido: todos aspectos da natureza espiritual do homem.

Pelas categorias de Propp (1992), exemplos como Bárbara e o edifício são a radicalização do efeito da hipérbole, o que ele chama de grotesco. “O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra” (1992 p. 91). Destaca-se, porém, que a hipérbole só funciona como recurso cômico quando amplia, como frisamos no início, um defeito ou falha de natureza espiritual, já que é comum o uso da hipérbole também como recurso de heroicização, em narrativas míticas de inúmeras culturas.

Aproximar figuras humanas da aparência e características animais, e vice-versa, é outra fonte de comicidade explorada por inúmeras tradições literárias. O exemplo muriliano mais notável se dá em “Teleco, o coelhinho”, em uma das situações cômicas geradas pelas metamorfoses da personagem:

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de um metal ordinário (TEL, p. 54).

A comicidade inevitável da cena aumenta, na medida em que a humanização do animal revela ainda mais explicitamente as falhas de natureza espiritual, e, portanto, humanas:

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

Mirei com desprezo aquele bicho *mesquinho*, de pelos ralos, a denunciar *subserviência e torpeza*. Nada dele me fazia lembrar o travesso coelhinho. (TEL, p. 55. Grifos nossos).

O que é cômico nessa cena de Teleco é que, em sua busca desesperada por identidade, ele mimetiza o homem, não apenas em seus aspectos externos, mas em suas falhas de espírito: mesquinhez, subserviência, torpeza – como o próprio texto sinaliza. A intenção cômica é, de certa forma, validada pela gargalhada do narrador, descrita após Teleco justificar sua aspiração de humanidade: “– De agora em diante serei apenas homem/

– Homem? – indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada” (TEL, p. 55). Pode-se dizer que, em Rubião, há a radicalização dessa estratégia típica da ridicularização do homem: “A humanização dos animais às vezes é levada ao absurdo, e esse absurdo reforça o efeito cômico” (PROPP, 1992, p. 69). É válido destacar que a humanização de Teleco, vinculada a uma intenção típica do fantástico moderno de “naturalizar o sobrenatural”, a exemplo do que se vê em **A Metamorfose**, de Kafka (2000), difere muito, por exemplo, do uso do animal humanizado da narrativa fabular ou maravilhosa. Nesses casos, a correspondência do animal com características humanas se dá no campo de alegorias completas, em que não raramente o lobo surge como odioso, o cão como bom, a raposa como esperta etc. Já nos contos com intenção satírica, portanto, cômica, explica Propp (1992), ressalta-se a mesquinhez humana, suas instituições, algo mais aproximado de Rubião.

A humanização de Teleco é muito diferente ainda, por exemplo, de outro animal cuja antropomorfização é bem conhecida na tradição literária modernista: Baleia, a cadela de **Vidas Secas**. Nesse caso, não há comicidade vinculada à sua humanização:

O menino mais velho agarrou-a. Estava segura. Tentaram explicar-lhe que tinham tido susto enorme por causa dela, mas Baleia não ligou importância à explicação. Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos (RAMOS, 1980, p. 83).

No contexto do romance social de Graciliano Ramos (1980), os traços e reações humanas de Baleia não estão a serviço do cômico e da ridicularização das falhas espirituais do homem, mas, sim, da afirmação de uma estética de crítica social que, em sentido inverso, animaliza Fabiano:

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isso para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 1980, p. 18).

A comicidade atinge as personagens em outras inúmeras modalidades. Naquilo que nos interessa, ou seja, vinculadas à problemática do absurdo existencial, poderíamos citar ainda a figura do homem automatizado, esvaziado de humanidade, como um símbolo da crítica do autor à modernidade. Há personagens ridiculamente automatizados, por exemplo, no conto “Os comensais”.

Era-lhe penoso, entretanto, encontrá-los sempre na mesma posição, a aparentar indiferença pela comida que lhes serviam e por tudo que se passava ao redor. Enquanto Jadon almoçava, permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos. Ao jantar, lá estavam nos mesmos lugares, diante das compridas mesas espalhadas pelo salão. (CMS, p. 216).

Após inúmeras tentativas de interação com os comensais, sem ter sucesso, Jadon passa a provocá-los como pode. Em algumas dessas situações, emerge a comicidade do contista, com a finalidade de expor o ridículo daqueles homens maquinais:

Era também por sadismo que se entretinha às vezes em mortificá-los, calculando o esforço que despenderiam para ignorar a sua impertinência. Numa das ocasiões em que se divertia atirando bolotas de pão no rosto deles, sentiu-se encabulado por ter atingido um senhor idoso que até a véspera não participava do grupo (CMS, p. 217).

A comicidade é construída pela mescla de dois recursos cômicos: a própria ridicularização do homem autômato em uma situação limite – não reagem nem mesmo quando alvejados por bolotas de pão no rosto – com um tipo de “malogro da vontade” de Jadon, que tentando provocar reação em uma situação banal, atinge o senhor idoso (CMS, p. 77). Propp (1992) ressalta, sobre o homem automatizado: “a representação de um homem sob o aspecto de um mecanismo é ridícula porque revela sua natureza íntima”. Essa natureza íntima desumanizada gera, então, a repetição maquinal dos gestos. “Qualquer repetição de qualquer ato espiritual prova este ato de seu caráter criativo ou de qualquer caráter significativo em geral. Reduz sua importância e por isso mesmo pode torná-lo ridículo” (PROPP, 1992, p. 58).

Procuramos privilegiar nessa análise os aspectos de comicidade que se mostraram mais significativos para a construção do absurdo muriliano. Em síntese, visando expor falhas ou defeitos da natureza e da ação humana, Rubião explora recursos como o “malogro

da vontade”, a hipérbole e o grotesco, a humanização de animais e a automatização do homem.

Como exemplo da versatilidade cômica de Rubião, é válido lembrar os estranhos nomes de suas personagens, que, em alguns casos, revelam seus traços defeituosos ou ridículos – outra categoria tratada por Propp (1992). Assim, Pererico, de “A fila”, por semelhança ortográfica e fonética, pode lembrar “perereca”. É possível especular sobre uma finalidade cômica nessa aproximação, já que, assim como uma perereca, Pererico é levado a “pular” de um lado para o outro, como um títere, manipulado pelo sistema burocrático. O prefixo gramatical “an”, que remete à oposição do radical, aparece no nome de Anatólio, de “O homem do boné cinzento”, aquela personagem que acaba se desintegrando ao final do conto, ao assumir a forma de uma bolinha preta.

Nota-se ainda, em Rubião, uma tendência à ridicularização de profissões específicas que, segundo Propp (1992), é uma forma de atacar visões de mundo equivocadas, conectadas diretamente a essas profissões. Em “O lodo”, o excêntrico psicanalista, Dr. Pink, que persegue o paciente para que ele faça um tratamento pelo qual já mostrara desinteresse, e para que pague os honorários do tratamento já rejeitado, é provocado com as seguintes palavras de Galateu: “Até agora só entendi que o senhor confunde medicina com catecismo” (LOD, p. 68).

A “absoluta confiança em si” (EDF, p. 61) do engenheiro João Gaspar, de “O edifício”, diante do desafio de construir um prédio de ilimitado número de andares, é suficiente para revelar o contrassenso da visão de mundo desse racionalista no comando de um empreendimento, por princípio, irracional. Nesse caso, a ironia é instrumento do efeito cômico. A ridicularização dos “homens racionais” aparece não só na figura de João Gaspar, como também disseminada em burocratas e delegados em geral e, com especial esmero do contista, na personagem central de “Memórias do contabilista Pedro Inácio”.

Em determinado trecho da narrativa, Pedro Inácio descobre que não é filho dos pais que o criaram. Com seu discurso altamente racional, que o acompanha em toda a narrativa, explica ao leitor:

Como minha mãe verdadeira não tivesse sobrevivido ao meu nascimento – explicou-me o médico – e fosse difícil saber, entre tantos homens que

frequentavam a sua casa, qual seria meu pai, trocaram-me pelo feto de minha mãe adotiva (MEM, p. 122).

Nesse trecho, o contista cria no relato da personagem uma espécie de “ironia autotraidora” (MUECKE, 1982, p. 25), aquela em que o emissor revela em sua própria frase, sem que se aperceba, o contrário do que diz ou um aspecto negativo de si que, na verdade, desejava ocultar. Trata-se, digamos, de um ato de se desmentir pela própria frase pela qual se expressou. Nesse conto específico, o sentido relevado pela “ironia autotraidora” de Pedro Inácio – ou seja, de que ele é filho de uma mulher promíscua ou, acentuando a interpretação sugerida por Rubião, filho de uma meretriz – acaba por levar o leitor à constatação da origem pouco honrosa dessa personagem tão racional e, ao mesmo tempo, empenhada em defender uma ascendência honrosa.

4.4 O gênero fantástico e o absurdo muriliano

Ao observarmos a obra muriliana à luz de diferentes focos de análise ou referências teóricas, acabamos por tocar questões diretamente relacionadas à escolha de Rubião pelo gênero fantástico e suas contiguidades. Se, até aqui, não adentramos diretamente as teorias de gênero, a partir de agora, privilegiaremos aspectos que julgamos relevantes nessa discussão.

Também aqui é imprescindível nos atermos a nossa problemática central: do absurdo e da existência nos contos do autor. Dessa forma, a seguinte pergunta se impõe: de que modo a opção pelo fantástico contribui para a construção do absurdo muriliano? Para nos aproximarmos da resposta, é preciso, antes, respondermos a outra questão fundamental que se nos apresenta: que linhagem de fantástico é privilegiada por Rubião, considerando as teorias de gênero?

É relevante destacar, de início, que a busca por definição do gênero predominante nas narrativas murilianas não encontra fácil adequação aos modelos pré-estabelecidos pela tradição teórico-literária. Desde sua estreia, com a publicação do livro *Ex-Mágico*, em 1947, obra que reuniu 15 contos, entre eles o de título homônimo, essa dificuldade de situar a obra nas formas então vigentes foi determinante para o tipo de recepção encontrada pelo

escritor mineiro, que só alcançou efetivo sucesso junto ao público em 1974, com a publicação de outras compilações de contos, *O pirotécnico Zacarias* e *O Convidado*.

Como ler Rubião? Essa questão essencial figurou na percepção de nomes célebres da literatura brasileira, como Mário de Andrade, que, em carta ao autor, em 1943, entre parcos elogios – especialmente, ao conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o qual qualificou de “o mais perfeito de todos, com maior unidade no sustentar o diapasão... da fantasia” –, enumerou críticas e admitiu certa dificuldade na compreensão de sua obra. Diz um trecho da missiva:

[...] Pois o meu palpite principal é mesmo esse: os elementos que você utiliza, cria, inventa, na sua fantasia, freqüentemente não me convencem, não por serem irreais, mas por não serem suficientemente irreais, suficientemente inesperados, é melhor⁴⁰ dizer. Mas eu seria o mais desonesto dos sujeitos si tivesse certeza. Não tenho certeza nenhuma do que eu sinto. Apenas estou lhe propondo um problema e uma dúvida. Mas quem tem de resolver é você, e um problema, mesmo sendo a mais, como sei que é pra você, nunca fez mal [...] (ANDRADE *apud* MURILO RUBIÃO, 2012).

Vinte anos depois da publicação de *O Ex-Mágico*, portanto, em 1967, o crítico e professor Antonio Cândido (*apud* RUBIÃO, 2012), com quem Rubião também mantinha correspondências, enviando-lhe seus textos datilografados, admitiu ao próprio escritor a assimilação, digamos, “tardia” sobre as inovações trazidas por sua obra. Diz Cândido (2012):

[...] Creio que já lhe disse, há anos, o quanto gosto de sua ficção – rara, densa, de um insólito despreocupado que suprime qualquer farol e nos faz sentir como se as leis do mundo estivessem normalmente refeitas. Uma naturalidade admirável, feita de supernaturalidade. Agora, relendo e lendo há anos de distância da primeira experiência de leitura, fiquei admirado, sobretudo, com o caráter precursor de muitos aspectos que não conhecíamos então, ou que só depois apareceram na literatura. [...] E isto tudo dá ao seu livro uma tal atualidade que só agora vejo como você estava desde há muitos anos, e sem que eu percebesse devidamente, instalado de pleno direito no cerne das melhores experiências da ficção contemporânea. E depois, que plena maestria! Um grande prazer, meu caro Murilo, foi essa leitura-releitura-recompreensão, feita aqui no meio dos morros deste nosso sul de Minas [...] (CÂNDIDO, 1967 *apud* RUBIÃO, 2012).

⁴⁰ Optamos por manter o vocábulo “milhor”, conforme aparece no texto original.

Um aspecto que agrava ainda mais o trabalho da crítica quanto à definição de gênero em Rubião está no fato de seus contos não serem conduzidos apenas por uma fórmula: trazem múltiplas configurações. Por isso, ainda que, de forma geral, toquem, mais explicitamente, a temática das relações entre real e irreal, o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, suas narrativas trazem delimitações pouco claras, no que se refere aos gêneros até então estudados. Fantástico? Maravilhoso? Insólito? Absurdo?

Cabe salientar que destacamos estes aspectos principais da dificuldade de definição de gênero em Murilo Rubião menos para propor uma *discussão geral da questão de gênero* em sua obra, e mais para verificar como o diálogo com as bases do fantástico tradicional agregam sentido às narrativas aqui estudadas. A partir dessa análise, poderemos entender melhor as fronteiras entre, basicamente, o fantástico, o maravilhoso e o alegórico – que nos parecem suficientes para esse propósito e bastante presentes na obra do autor.

Salienta-se, ainda, que não buscamos, a partir desse campo de análise, alcançar uma definição que se estenda à *totalidade da obra* do autor. As narrativas “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O edifício”, “A fila” e “A cidade”, entre outras analisadas, são insuficientes para este propósito – pois, como frisamos, a obra do autor é múltipla em suas variações formais. Mesmo assim, percorrer esse trajeto parece-nos enriquecedor para a análise aqui proposta: verificar o surgimento do elemento absurdo como um elemento diferenciador e transformador do gênero. Vejamos como a questão se insere no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”.

Já de maneira automática, o leitor depara-se com uma atmosfera, no mínimo, insólita e que, pouco a pouco, manifesta-se por elementos muito próximos aos do gênero fantástico. Essa personagem sem origem e sem passado, que chega ao mundo sem qualquer razão aparente – o que, por si só, já carrega uma condição irreal – tem o poder de produzir passes mágicos dos mais diversos, sem ter, no entanto, qualquer controle sobre eles. Atua, portanto, não por uma técnica ilusionista, mas por uma condição inata e incógnita. Como já vimos, é mágico por condição, e não por profissão. Ao mesmo tempo em que a narrativa sugere, quase de imediato, a atmosfera fantástica, sua trajetória, pouco a pouco, subverte e não se coaduna com as bases teóricas do gênero. Mas, quais são essas bases?

Em **Introdução à literatura fantástica**, um dos trabalhos de maior prevalência entre os estudiosos do tema, Tzvetan Todorov (2008) elenca, entre inúmeras peculiaridades do gênero, três aspectos que alicerçam de modo mais destacado tal modalidade. Em síntese: a) uma hesitação, que se dá pelo texto, e que se mostra inconclusa entre a explicação natural e sobrenatural dos estranhos acontecimentos narrados; b) hesitação de uma personagem da narrativa, como estratégia de identificação com o leitor, apesar de este ponto, como destaca o autor, nem sempre ser satisfeito; c) a rejeição de uma leitura que seja poética ou alegórica dos eventos. Diz Todorov (2008):

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo e criatura vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas obras; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica, quanto a interpretação poética. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (p. 38-39).

É evidente que, nessa narrativa muriliana, não são cumpridos, aos menos por uma análise rigorosa, os termos levantados pelo teórico. Em primeiro lugar, não há qualquer hesitação da personagem central sobre os dons sobrenaturais que possui. Há, sim, um ligeiro estranhamento sobre a descoberta de sua condição – estranhamento, por não saber dar-lhe qualquer significado: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontra a menor resposta para sua presença no mundo?” (TM, p. 21), diz o mágico, quando o proprietário da taberna lhe pergunta sobre como o retirou do bolso. Mas, o fato é que o mágico não tem dúvidas sobre a real ocorrência de ter feito a mágica. “A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante” (TM, p. 21). A não hesitação da personagem acaba por inviabilizar também a aplicação do segundo item: o narrador-personagem não exerce, em nenhum momento da narrativa, a função de aproximar o leitor para uma leitura hesitante. Seu papel é outro e, sobre isso, veremos mais adiante.

Seguindo a análise, Todorov (2008) afirma ainda que o texto fantástico exige uma leitura de “sentido literal” – empregado não como oposição ao “representativo”, mas ao “sentido figurado” –, portanto, não poética, nem alegórica. Salienta o teórico:

Concorda-se hoje que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais. (p. 67).

E, mais à frente:

Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordamos uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica [ainda que haja antologias de “poesia fantástica”...]. Resumindo, o fantástico implica ficção. (TODOROV, 2008, p. 68).

Apontar a exigência de uma leitura *exclusivamente poética* nesta *prosa* muriliana se inviabiliza devido à própria natureza ficcional da narrativa. Não se trata de poesia, mas de ficção. Cabe, porém, ressaltar que isso não implica a eliminação de todo artifício poético no conto, na medida em que sua interpretação incita a dúvida, e instaura a ambiguidade e polissemia do texto – a própria condição mágica da personagem se manifesta como uma forma poética de representação do impulso de criação do homem, do subconsciente, dos mistérios do espírito – ou ainda, o que os limites do texto suscitar na recepção de cada leitor. De qualquer modo, no que diz respeito à discussão do gênero, é inviável considerar a poesia nesse caso. E até que ponto essas narrativas murilianas podem ser lidas como uma alegoria? Cabe destacar o que Todorov (2008) pensa sobre o conceito:

Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer. (TODOROV, 2008, p. 71).

Para chegar a esse esquema, Torodov resgata definições como a de Quintiliano, para quem “uma metáfora contínua se desenvolve em alegoria” (TODOROV, 2008, p. 70). Também se vale de Perrault para enfatizar que “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, na qual o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente” e, ainda, que, em seus contos, “o sentido alegórico acha-se resumido, sob a forma de alguns versos, no fim de cada conto” (TODOROV, 2008, p. 71).

Enfim, é a inserção do dado indicativo do autor, explicitado no texto, que garante a presença da alegoria pura. Como uma “metáfora contínua”, tal gênero exige ainda uma correspondência também “contínua” entre os elementos da narrativa e a realidade a que objetiva representar. Uma ou outra metáfora isolada não sustenta a leitura alegórica.

Mas, o teórico apresenta ainda exemplos de como o gênero pode se manifestar de maneira menos direta do que acontece nas fábulas; raciocínio que culmina na análise do conto “O Nariz”, de Gógol . Como ressalta o autor, ainda que a palavra “nariz” seja introduzida no texto inicialmente por expressões metafóricas e, além disso, pelo viés psicanalítico, o desaparecimento do nariz significaria a “castração”, nenhuma das relações satisfaz e encontra coerência na totalidade da obra. A alegoria, em seu modelo tradicional, não se confirma. O cenário real de uma São Petersburgo descrita em seus detalhes cotidianos descarta ainda a aplicação do maravilhoso – não se trata de um mundo à parte, em que outras leis regem o acontecimento sobrenatural. Em meio a essa dificuldade de definição do gênero, porém, um aspecto se destaca. Diz:

Por outro lado, o leitor tem diante dos acontecimentos uma impressão de gratuidade que contradiz a exigência do sentido alegórico. [...] Neste nível, “O Nariz” torna-se encarnação pura do absurdo, do impossível: mesmo se aceitássemos as metamorfoses, não se poderia explicar a reação das personagens que as testemunham. O que Gógol afirma é precisamente o contra-senso [...]. Por estas propriedades (e algumas outras), “O Nariz” anuncia o que se tornará a literatura do sobrenatural no século XX. (TODOROV, 2008, p. 80).

É aqui que o conceito de alegoria produz efeito mais próximo ao que ocorre em “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Se, como já foi frisado, não há hesitação no narrador-personagem, nem a busca por identificação deste com o leitor para uma leitura hesitante – detalhe para a ausência no conto de elementos de modalização ou da recorrência do

imperfeito que, como salienta Todorov (2008), tão bem se adéquam às exigências do fantástico –, o maravilhoso pode, equivocadamente, surgir como uma possível definição.

Mas, da mesma forma que ocorre em “O Nariz”, o cenário real no qual se insere a personagem freia tal assertiva. As personagens e os acontecimentos que o rodeiam são completamente naturais e verossímeis. Só ele, o mágico, é elemento de estranheza nesse mundo lógico e ordenado. Também a intenção de gerar uma atmosfera de medo ou horror, na intenção de desestabilizar o código de significação do leitor – comum no fantástico, apesar de não ser regra, como salienta o teórico – é ausente nessa narrativa muriliana.

É evidente, portanto, a dificuldade de enquadramento de “O ex-mágico da Taberna Minhota” seja no conceito de fantástico, seja no de maravilhoso. Uma alegoria pura também se inviabiliza. No entanto, é difícil a refutação completa de algum *traço alegórico* na narrativa. Como já visto na análise do conto, à leitura *literal*, somam-se duas possíveis leituras paralelas: a trajetória do homem primordial, mágico por essência, rumo a seu desencantamento diante de um mundo racionalizado e incapaz de preencher seu “apetite” por uma unidade de sentido do mundo; o esforço estéril do próprio artista, Rubião, em suas vãs tentativas de decodificação deste mesmo mundo, construído e arranjado para lhe negar sentido.

Ao considerar essa leitura, há sim, certa sugestão de um traço alegórico da narrativa – uma correspondência *quase* contínua entre os fatos e um segundo sentido –, mas que, por isso mesmo, desempenha papel diverso da alegoria tradicional. *Quase*, pois, em primeiro lugar, essa personagem está inserida em um mundo verossímil – regido, portanto, por outro universo de significação, associado ao plano do real, o que inviabiliza a própria coerência da leitura alegórica. Segundo, pois, como aponta Todorov (2008) em sua análise de “O Nariz”, também aqui, há uma “impressão de gratuidade dos fatos” – como, por exemplo, a variada fauna que surge dos passes mágicos da personagem sem qualquer ligação com os acontecimentos. Dados que não representam nada, a não ser o próprio vazio de significação. A leitura alegórica pura é ineficaz, porque descontínua, intermitente.

Desse modo, como um insólito que dá espaço para a hesitação sobre a confirmação da própria alegoria, essa narrativa muriliana atinge, então, outra dimensão: denunciar esse vácuo de sentido, esse espaço indeterminado, enfim, o absurdo a que estão submetidos tanto o ex-mágico, quanto o homem moderno. Aproxima-se, assim, de uma definição mais

atrelada à literatura sobrenatural do século XX – a exemplo de Kafka – em que o “sobrenatural se naturaliza”. O estranho e irreal mágico do início da narrativa, ao final dela, encarna um típico homem de nossos tempos, bastante comum e familiar ao leitor.

Em “O edifício”, o texto antecipa, já nas primeiras linhas, o projeto de um prédio de “ilimitado número de andares”: também aqui, a atmosfera insólita se impõe de maneira imediata. Ainda, como ocorre em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, permanece a não hesitação da personagem central e, portanto, qualquer tentativa de gerar tal sentimento no leitor. Há, porém, diferenças significativas entre os dois contos. A primeira delas é a ausência de elementos que rompam bruscamente com a noção do real ou natural. Por mais que o projeto do edifício apareça exagerado e insensato, não há intervenções sobrenaturais de qualquer ordem, o que invalida, de maneira mais automática, as leituras fantástica ou maravilhosa. Mas, as indicações para uma leitura alegórica são muito mais explícitas do que no primeiro caso. Como vimos na análise do conto, toda a construção da narrativa dialoga, continuamente, com as imagens do mito babélico. Não há uma fantasticidade na personagem central, isolada em relação a um cenário natural e razoável, como acontece em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que comprometa a leitura alegórica. Dessa maneira, a alegoria segue sem bloqueios, como uma “metáfora contínua”.

Mas, alegoria, exatamente do quê? Se a Torre de Babel já se apresenta como uma parábola (uma alegoria religiosa) da vaidosa busca do homem para se igualar a Deus, aqui, Rubião empenha uma “alegoria da alegoria” – a partir da qual emerge seu traço crítico – e que, por isso mesmo, desvela seu segundo sentido, apagando o primeiro: o homem moderno, que rejeita Deus e “diviniza” a razão, não assistirá, como no mito babélico, a destruição de seu vaidoso empreendimento particular (já não há Deus para puni-lo); mas, pelo contrário, o verá crescer perpetuamente, como condenação ao fato de procurar uma unidade de sentido de mundo a partir de seus métodos equivocados, fiados no cálculo e na razão.

Ao final, com a argumentação estéril de João Gaspar sobre a inutilidade da obra e, paralelamente, o crescimento inexpugnável do edifício, o absurdo se perpetua *ad infinitum*, como se, com isso, Rubião concluísse sua releitura alegórica: o verdadeiro castigo ao qual o homem moderno está submetido não tem nada a ver com Deus, mas com o absurdo edifício

(da razão) que ele próprio criou. Está fadado, por isso, a um uma existência estéril e absurda.

Já em “A fila” e “A cidade”, contos que, como antecipado na análise, apresentam similaridades importantes quanto à temática e estrutura, a discussão ganha viés peculiar, continuando, no entanto, a afunilar para o absurdo. Também aqui não há qualquer intervenção que remeta a acontecimentos sobrenaturais. Não há hesitação das personagens quanto à ocorrência dos estranhos acontecimentos, e o insólito se manifesta em um cenário puramente natural: uma cidade, um escritório, uma delegacia. Fantástico e maravilhoso são, claramente, insuficientes para abarcar estas narrativas, que giram em torno não da relação natural/sobrenatural, mas racional/irracional.

Quanto a uma leitura alegórica, a discussão torna-se, como ocorre em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, mais difusa. Por um lado, como negar que o modo de funcionamento da delegacia de “A cidade” não sugira algo como uma representação da dominação do Estado sobre o indivíduo? Ou que a prostituta Viegas, essa fiel colaboradora do sistema, não represente aqueles que “prostituem a verdade”, compactuando com seu labiríntico jogo de cena? Ou, no caso de Pererico, que as regras da companhia encarnem as nebulosas estratégias da dominação burocrática? Ou também, em papel similar ao de Viegas, que Galimene não simbolize o oportunismo de quem já foi vítima e, portanto, sabe reconhecer “as regras do jogo”? São aproximações que, como vimos na análise, explicitam-se no desenrolar das narrativas. Assim, gradativamente, princípios e conceitos como o de Justiça, Verdade, Direito, culpabilidade, entre outros, são problematizados pelo autor.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que essas metáforas se consolidam, convivem com um novo dado, o absurdo, que rompe com a alegoria pura - que se sustentaria por uma correspondência contínua de imagens (metáforas) a dados extralinguísticos.

Se, diferentemente de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, aqui não há o conflito entre dois universos de significação – o natural e o sobrenatural – persiste, do mesmo modo que ocorre naquele, a inserção do dado absurdo. Novamente, a alegoria não se completa. É relevante notar, por fim, como a imagem alegórica e o dado absurdo tendem a ser aplicados, respectivamente, aos conceitos abstratos que são alvos da crítica do autor (Estado, Justiça, burocracia etc.) e às personagens centrais que por eles são enredados.

Enquanto os primeiros são metaforizados (porque preenchidos de sentido), sobra ao homem (às personagens centrais) a completa percepção de ausência de sentido de suas ações.

4.4.1 O fantástico moderno: o homem como único objeto fantástico

Quando se trata da obra muriliana, adentramos, então, o “território” do fantástico moderno. Pode-se dizer que essa linhagem, da qual boa parte dos teóricos vê Kafka como precursor e referência máxima do gênero, caracteriza-se por superar duas bases da tradição: nem o mundo todo encantado, fonte de “maravilhas”, aparece paralelo ao mundo regido pelas leis naturais – como um conto de fadas ou uma fábula –, nem a mescla ambígua das leis naturais com exceções antinaturais leva à hesitação do leitor *e/ou das personagens*. Em suma: não há prodígios se proliferando em um mundo à parte dos acontecimentos cotidianos; nem há hesitação com a mescla do natural e do sobrenatural. Há, porém, a mescla dos dois mundos, natural e sobrenatural, em meio a uma reação de *naturalidade* das personagens, o que, aliás, o autor visa estender ao leitor.

Não é ocasional, a nosso ver, o fato de “O ex-mágico da Taberna Minhota” ser o conto mais comumente lembrado e discutido de Rubião. Além de intitular o livro de estreia do autor, essa narrativa condensa de forma emblemática, no que tange a aspectos temáticos e formais, como nenhum outro conto do autor, o novo passo percorrido pelo fantástico no novo século.

No sentido das técnicas literárias utilizadas para a construção desse fantástico, nota-se uma aproximação entre esse conto muriliano e o romance **A metamorfose**, de Kafka (2000), de modo que, em ambos, o caráter irreal ou sobrenatural se apresenta já no início da narrativa, encaminhando-se para que, no desfecho, o elemento não familiar, “fantástico”, seja deslocado daquela figura bizarra apresentada inicialmente (nesse caso, ou o ex-mágico ou Gregor Samsa), para seu entorno: a sociedade, o ser humano, os valores do homem, a existência, e assim por diante. “Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo” (TODOROV, 2008, p. 181).

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, esse movimento de deslocamento se dá, como vimos de forma mais pormenorizada na análise do conto, justamente da figura de um

ser fantástico que faz mágicas sem controle para a figura de um homem desencantado (sem magia), entediado com a rotina de um escritório burocrático. Assim, o que vemos no início do conto é uma criatura bizarra e pouco familiar:

Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude. Um dia dei com meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante (TM, p. 21).

E, ao final do conto, deparamo-nos com um triste e solitário funcionário público, arrependido por ter contribuído para seu próprio desencantamento. Do não familiar (o bizarro mágico), ao familiar (o entediado burocrata), Rubião desloca a bizarrice para o próprio leitor (e, por extensão, à sociedade), agora familiarizado com aquele ser inicialmente bizarro.

A naturalidade diante do anormal, estranho, irracional ou sobrenatural, surge ainda em outra modalidade em **O Castelo**, na forma de uma irrefreável obstinação do agrimensor K. em conseguir falar com Klammer. No conto “A fila”, um também obstinado Pererico não deixa de tentar o acesso ao gerente até a morte derradeira de suas esperanças: a morte do próprio gerente. Nem depois de todos os obstáculos colocados entre ele e o acesso ao gerente, a personagem considera os fantásticos procedimentos daquela companhia.

- Traí os que confiaram em mim. O gerente morreu, todos falaram com ele e eu a ver veadinhos no parque.
- Não, Pererico, a sua culpa é pequena. Damião nunca lhe permitiria chegar ao gerente. (FL, p. 88).

Os exemplos que aproximam aspectos da obra muriliana aos do legado de Kafka são muitos. Tal aproximação é especialmente importante para nós, na medida em que afirma as características desse fantástico moderno, atrelado diretamente ao absurdo muriliano. No ensaio “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, Sartre debruçou-se sobre a semelhança da obra kafkiana com a de Maurice Blanchot (1942), em especial o romance **Aminadab**. A comparação entre os dois, proposta pelo filósofo, é relevante para nós por se assemelhar ao interesse de aproximar aspectos de Kafka ao de Rubião:

Não sei de onde vem essa conjunção [entre a obra de Kafka e Blanchot]. Ela me interessa tão-somente porque permite aventar o “derradeiro estágio” da literatura fantástica. Pois o gênero fantástico, como os outros gêneros literários, tem uma essência e uma história, esta sendo apenas o desenvolvimento daquela. O que deve ser então o fantástico contemporâneo para que um escritor francês e convicto de que é preciso “pensar em francês” possa se encontrar, ao valer-se desse modo de expressão, com um escritor da Europa Central? (SARTRE, 2006, p. 136)

Entre as considerações iniciais de Sartre a respeito dessa aproximação entre os dois autores está o fato de que esse novo passo do fantástico está diretamente associado a um “retorno ao humano”, que, no caso de Blanchot, surge em decorrência da “grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre”, levando artistas e escritores, por “orgulho” e “espírito de seriedade”, a esse retorno ao homem (SARTRE, 2006, p. 137). Uma faceta do humanismo contemporâneo, portanto. Isso explica a conclusão de Sartre de que, para Blanchot, “não há senão um único objeto fantástico: o homem” (SARTRE, 2006, p. 138). Mas, não se trata do homem religioso ou envolvido de espiritualidade, mas – ressalta –, “o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira” (SARTRE, 2006, p. 138).

Não haver mais outro objeto fantástico além do homem é o cerne do fantástico moderno. “O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico, o fantástico torna-se regra, não a exceção” (TODOROV, 2008, p. 181) – concorda o teórico russo. Narrativas dessa linhagem acabam por revelar a própria criatura humana como geradora de cenários e situações contingentes, gratuitas, irracionais, ainda que muitos dos cenários apareçam sustentados por estruturas, digamos, “hiper-rationais” ou “hiperlógicas” (e a ironia está justamente aqui, nesse contraste entre aparência a ser desconstruída e a realidade visada pelo autor). É, enfim, a exposição dos nós e contradições provenientes do automatismo e da racionalização da cultura.

Nesse contexto de crítica radical à racionalização e ao desencantamento do mundo moderno, o fantástico moderno acaba recorrendo a elementos que compõem uma estética geradora de estranhamento que, desde Kafka, passa a influenciar inúmeros autores. Essa

estética se dará, em seu procedimento fundamental, para Sartre, como uma “revolta dos meios contra os fins”:

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (SARTRE, 2006, p. 140).

Sartre segue detalhando seu raciocínio por meandros, a nosso ver, bastante elucidativos para as relações entre o fantástico e o absurdo em Rubião. “Que descanso não teriam [as protagonistas de **O Castelo** e de **Aminadab**] se se vissem diante de um torrão de terra, de um fragmento de matéria que não servisse *para nada*!” (SARTRE, 2006, p. 141). Não servir *para nada*, aqui, seria a convicção quanto à absurdidade do mundo, sua completa ausência de finalidade; certeza, entretanto, que a maioria das personagens murilianas simplesmente não possui⁴¹, já que estão enredados no absurdo do mundo administrado, racionalizado a ponto de os convencerem de finalidades ainda que tudo se dê em atmosferas sem sentido.

Se a crítica social implícita a esses procedimentos do fantástico dirige-se a um mundo automatizado, funcionalizado e administrado, passa então a fazer sentido que artistas dessa linhagem, no empenho de seu fantástico moderno, invertam justamente a “regra” desse mundo: por uma revolta dos meios, em que utensílios ou estruturas funcionais já não mais sirvam para nada.

Mas o fantástico se esvaía na hora: a lei do gênero os condena [K., de **O processo**, e Thomas, de **Aminabad**] a não encontrarem nada além de utensílios. Esses utensílios, já vimos, não têm a missão de servi-los, mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita: daí esse labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada, daí essas tabuletas sinalizadoras que nada indicam, esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam (SARTRE, 2006, p. 141).

⁴¹ A personagem ex-mágico é aquela que mais se aproxima do homem absurdo camusiano, ou o Sísifo camusiano, já que, ao final do conto, demonstra consciência dessa absurdidade do mundo – aspecto inexistente em personagens como Cariba, Pererico, João Gaspar, entre outros. Arrepende-se de não ter “feito um mundo todo mágico” é um dos sintomas mais claros do despertar da consciência do ex-mágico.

Esse mundo fantástico descrito por Sartre, em que os “meios se revoltam”, lembramos especialmente os cenários dos contos murilianos construídos por aquela espécie de “limiar inchado”, de que falamos anteriormente. Pererico, de “A fila”, Cariba, de “A cidade”, João Gaspar, de “O edifício”, Jadon, de “Os comensais”, são vítimas desse mundo labiríntico de que fala o filósofo: diante da revolta dos “utensílios”, do que deveria servi-los (respectivamente, a fila, a justiça, a edifício, o refeitório, etc.), sobram as figuras de indivíduos capturados pelo caos. Mas, não são personagens simplesmente vitimizadas. São vítimas e culpadas ao mesmo tempo: foram capturados por esse mundo, ao mesmo tempo em que contribuem para seu modo de funcionamento.

É por essa inversão de finalidade – “a revolta dos meios contra os fins” – que artistas como Kafka e Rubião acabam por expor a irracionalidade da cultura e dos valores do homem – e, portanto, do próprio homem. O que se vê, então, quando o mundo baseado na utilidade e no cálculo desmancha-se em gratuidade e imprevisibilidade? No geral, vê-se o mundo em caos e, no meio dele, um homem que segue funcionando como se alguma regra racional o gerisse. Um fantástico homem enredado no próprio mundo *nonsense* que criou. O crítico Jorge Schwartz (1981) argumenta nesse sentido no prefácio da **Obra Completa**, de Rubião:

O fantástico em Murilo Rubião mostra-se sintonizado com as mudanças pelas quais o gênero passou a partir do século XIX. Até então, sua presença na literatura estava associada à criação de outras realidades, de lugares muito diferentes daqueles que estamos habituados. Conforme a ciência, o capitalismo e a tecnologia foram se estabelecendo e o mundo foi se tornando menos misterioso e encantado, o homem submetido a um mundo cada vez mais complexo cujo funcionamento ele não é mais capaz de compreender (SCHWARTZ *apud* RUBIÃO, 2010, p. 10).

Tanto em **O Castelo**, quanto em contos de Rubião, como “A fila”, vê-se personagens sobre os quais se sabe muito pouco, inclusive sobre o contexto de seus objetivos, que os levam a sacrificar tudo para atingir seus fins. O que Pererico pretende na tão desejada audiência com o gerente da companhia? Por que K. dispõe-se, sem qualquer sinal de capitulação, a entregar toda sua vida à incessante busca de Klamm em decorrência de um modesto emprego no castelo? Quem são essas figuras e por que empenham tanto esforço para seus corriqueiros e inalcançáveis fins? O que os autores parecem sinalizar é

que pouco importa quais sejam seus fins, desde que sejam fins. Nesse mundo desencantado, de razão e solidão excessivas, pouco importa para aonde aponte a busca, quando as próprias personagens já se enxergam mais como *meios* e menos como indivíduos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escolhas dos recortes críticos e focos de análise privilegiados nesta dissertação tiveram como objetivo nos aproximar ao máximo do entendimento do absurdo típico do autor - ou seja, a compreensão do absurdo muriliano. Agora, é o momento de realizarmos uma articulação mais precisa e pontual desses elementos, não mais de forma detalhada, mas no contexto de uma visão integrada, que vise, acima de tudo, esclarecer: uma maneira de definir o absurdo muriliano.

Nossas análises partiram da familiaridade entre o universo camusiano e o muriliano, que se mostra, a nosso ver, bastante significativa. Buscamos demonstrar como o absurdo, enquanto *sentimento existencial*, presente principalmente na obra de Albert Camus, e também no existencialismo de Sartre⁴², diz respeito a uma visão de mundo e um olhar crítico sobre o homem – cujas características centrais encontram ressonância na obra ficcional de Murilo Rubião.

Pudemos ver como a filosofia do absurdo de Camus parte da recusa dos sistemas totalizantes – religiões ou filosofias que dão uma unidade de sentido ao mundo. Trata-se da recusa teleológica, base da filosofia da existência camusiana. É, justamente, dessa recusa que nasce o homem absurdo: alguém que, ao mesmo tempo, rejeita dar o “salto da fé” que pedem as religiões, e rejeita o suicídio como evasão à existência sem sentido pré-determinado.

A recusa teleológica, e a consequente experiência no seio do absurdo, são fundamentos importantes da obra de Murilo Rubião. Essa negatividade do sentido religioso aparece de inúmeras formas e apontando para várias direções. Uma das mais evidentes diz respeito às inversões irônicas disseminadas em todas as epígrafes bíblicas que enunciam seus contos, de forma a desconstruir os sentidos sagrados da cultura judaico-cristã, e, parodicamente, contextualizar suas narrativas tomadas de uma visão cética e agnóstica. Nos contos de Rubião, eventuais dados religiosos são inseridos ou sinalizados, na grande maioria das vezes, para negar o sentido bíblico. São signos que o contista utiliza como

⁴² Em relação às ideias e conceitos de Sartre, ressalte-se nossa intenção de utilizá-los na medida em que complementaram e enriqueceram as análises fundamentais, iniciadas pela filosofia camusiana.

instrumentos de negação – profanação, poderíamos dizer – ou recusa irônica da palavra sagrada.

A recusa teleológica muriliana surge ainda em signos que metaforizam ou alegorizam – nunca, porém, formando alegorias completas – episódios ou dados bíblicos. Alguns exemplos desses procedimentos aparecem em “O edifício” (uma “parábola da parábola” – a Torre de Babel –, mas de sentido cético); na recorrência da morte das personagens que representam autoridades nos contos, como símbolo de um mundo sem deuses (visível em “O Edifício” e “A Fila”); na inversão irônica da máxima cristã “E o verbo se fez carne”, em “Alfredo”, conto em que a personagem central transforma-se no verbo “resolver”; na noção de uma espécie de eternidade terrena, em que personagens como Alexandre Saldanha Ribeiro (“A armadilha”) e o ex-mágico, surgem condenados a viver eternamente, ou a viver ainda que estejam mortos, como o pirotécnico Zacarias.

Associado a essa rejeição dos sistemas totalizantes, verifica-se todo um universo temático em Rubião – que alcança, em muitos casos, a dimensão formal pelo trabalho textual contista – cara à filosofia da existência e ao existencialismo: a morte de Deus, a *náusea* decorrente da vida absurda, a distração ou divertimento como fuga do encontro com si, a nostalgia das *núpcias* como era dionisíaca primordial, o problema da alteridade, a *trapaça* como busca de si e rejeição do lar burguês, a desumanização com a rotinização e funcionalização da vida humana, a opressão política e tecnicista, a crítica ao racionalismo e ao cientificismo, entre outros pontos.

Vimos como o pensamento de Camus não se resume à teoria do absurdo: as *núpcias* precedem o absurdo; e a *revolta* deve suceder, já que, para o filósofo, esta – a *revolta* – é a única conduta aceitável para o homem consciente de sua condição absurda. Alguns contos de Rubião trouxeram exemplos do dionisismo próprio das *núpcias*. Mas, para aonde aponta o absurdo muriliano? É possível dizer que o absurdo de Rubião busca transcender uma visão niilista, como quer Camus, com a conduta do *homem revoltado*? Há, na obra muriliana, alguma superação do absurdo similar à *revolta* camusiana, postura que Ricoeur, como vimos, entende como um *movimento metafísico de recusa de condição* e um *movimento ético de superação no outro*? (RICOEUR, 1996. Grifos nossos).

A obra muriliana não possui qualquer intenção propositiva ou caráter dominante de engajamento, diferentemente de obras de Camus e Sartre, filósofos-escritores que se

serviram da literatura e da ficção como meio de expressão de suas filosofias. O que buscamos, nesse ponto específico da análise, é perscrutar a natureza do absurdo muriliano, que abrange, em sua obra, questionamentos sobre esperança, pessimismo, ceticismo e assim por diante.

É inegável que uma das marcas da literatura de Rubião seja o universo claustrofóbico e sem saída com que, não raramente, deparam-se suas personagens. Não se trata de uma obra marcada por um olhar de esperança ou exaltação das ações e valores do homem. Se é possível que se fale em um humanismo, persistente no olhar do contista, trata-se de um humanismo profundamente crítico e influenciado pelo olhar desesperançado sobre o mundo racionalista, mecanizado, funcionalizado e tecnicista, típico de uma linhagem de artistas e pensadores do pós-guerra do século XX.

Seria a literatura muriliana niilista? – pode-se questionar. Por um lado, a maioria das personagens murilianas aparece no seio da experiência absurda, como “um pequeno demiurgo encerrado no tédio e no desencanto, condenado à repetição infinita e estéril” (ARRIGUCCI, 1998, não paginado). Não se observa nos enredos murilianos qualquer sinal de *revolta*, nos moldes camusianos, de fundamento ético, pautado na superação no outro e na construção de valores autênticos que fundem uma nova relação com o *outro*. As narrativas finalizam antes: na completa inércia da vacuidade de sentido da existência, como lamúrias e gritos (ainda que não ruidosos) que denunciam o tédio, a exaustão e a resignação. “Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto”, repete Alfredo (ALF, p. 102). “Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico” (TM, p. 26), lamenta o ex-mágico. “No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta” (TEL, p. 59), descreve o narrador diante da imagem final do coelhinho. “Alguém fez hoje alguma pergunta?”, indaga, por uma ironia autotraidora, o iludido e encarcerado Cariba.

Seriam esses exemplos de um traço niilista de Rubião? Sua literatura representa a existência por uma “concepção de que tudo o que existe – os entes, as coisas, o mundo e, em particular, os valores e os princípios do homem – é reduzido a nada” (ABBAGNANO, 2012)⁴³? A vida, a experiência humana, a natureza, as relações, nada merece envolvimento,

⁴³ A definição de niilismo é, segundo a literatura filosófica, bastante diversificada e suscetível a inúmeras interpretações e visões de diferentes autores. Naquilo que nos interessa aqui, ou seja, apontar a possibilidade de existência de algum traço ou sinal de superação do absurdo, consideramos suficiente a definição básica

paixão e esforço humano? O homem encerrado em sua rotina de Sísifo não deve esperar nada a não ser a infundável rotina de empurrar a rocha montanha acima e resgatá-la após nova queda?

São perguntas que, ao mesmo tempo em que conduzem a reflexões importantes para o entendimento do absurdo muriliano, por outro lado, colocam-se com certa finalidade retórica. Afinal, seria inadequado caracterizar a obra muriliana como niilista. Cabe lembrarmos da frase do contista, reveladora de seu espírito lúdico e livre, de “mágico” e escritor persistente, ainda que também encerrado (como muitos indivíduos comuns) nas rotinas burocráticas de seus escritórios: “Até agora a literatura foi para mim um jogo, que eu joguei sério, mas se perdesse não haveria problema. Fiz o melhor que pude, mas isso não é suficiente, é preciso ter sorte e uma vocação” (MARINO, 1989, não paginado). Nesse sentido, pode-se dizer que se há uma revolta contra o absurdo da existência, em Rubião, essa revolta – não no sentido camusiano, mas de algum tipo de reação que visa superar o sentimento do absurdo – está escorada no seu fazer literário. Em quase 50 anos de carreira como escritor, Rubião exercitou, com frequência e trato minucioso do texto, o confronto do absurdo, como artifício literário.

Essa visão da literatura como um jogo a ser jogado, portanto, caracterizada como um ato de linguagem que também é lúdico – ainda que embrenhada em temáticas densas – é o ponto de partida para se entender as peculiaridades e inflexões do absurdo muriliano diante do absurdo camusiano e de certos princípios existencialistas.

Um dos recursos que afirmar esse caráter lúdico da obra de Rubião é a ironia. Disseminada de variadas formas no texto muriliano, seu uso nos contos revela uma percepção e visão de mundo de que todo o universo pode ser suscetível ao olhar irônico: do nível mais simples e situacional (uma situação irônica), ao nível metafísico (como a ironia observável da Natureza, de Schlegel); trata-se de uma ironia que pode percorrer o caminho duplo, ou seja, ser apresentada como algo observável pelo autor, ou ser construída, por ele, como instrumento de linguagem. Essa duplicidade do uso do recurso irônico surge, em Rubião, respectivamente, pela mescla de ironias de eventos e ironias instrumentais verbais.

Vimos como o traço básico de toda ironia, segundo Muecke, é uma relação *de contraste* entre uma aparência a ser desconstruída e uma realidade (a do autor) a ser

afirmada. Em Rubião, esse contraste se dá, no caso das ironias de eventos, pela relação entre cenários e situações banais e previsíveis com acontecimentos absurdos ou fantásticos, ou seja, imprevisíveis. No caso das ironias instrumentais verbais, o contraste se estabelece pela relação de uma linguagem simples e clara, que, no entanto, carrega semânticas ambíguas, apontando para sentidos amplificados, reveladores não mais da banalidade cotidiana, mas do sentido existencial da trajetória das personagens.

O jogo de alto-contraste dessas ironias dá ao absurdo muriliano um tom lúdico dominante, que o distancia da gravidade, da sobriedade e da dramaticidade tão nítidas em obras ficcionais (e ensaísticas) de Camus e Sartre, que adentram a problemática do absurdo da existência. Essa “leveza”, digamos assim, do texto muriliano, tem grande contribuição ainda dos recursos cômicos usados pelo autor.

Como defende Propp, o cômico “está sempre ligado à esfera espiritual do homem” – o que, segundo ele, explica porque não há riso na natureza inorgânica -, tendendo sempre à revelação dos *defeitos* da esfera espiritual do homem. Rubião explora bastante os recursos cômicos, para ridicularizar e expor as contradições de muitos de seus alvos: a razão e os racionalistas em geral, como João Gaspar e Pedro Inácio; em sentido inverso, aos ingênuos que não têm consciência dos perigos do mundo racionalizado e administrado, como Pererico e o ex-mágico; profissões específicas, como a psicanálise (“O lodo”), a engenharia (“O Edifício”), a contabilidade (“Memórias do contabilista Pedro Inácio”), os ofícios burocráticos em geral (“A Cidade”, “A Fila”) etc. Para seus intentos cômicos, Rubião recorre regularmente às hipérboles, que acentuam ainda mais o contraste e o próprio efeito cômico, como se vê em “Bárbara”, que já atinge o grotesco, e outros contos. Desse modo, ironia e comicidade, frequentemente mesclados no texto muriliano, garantem o universo lúdico e certa leveza do absurdo muriliano.

O corpo “físico” das personagens murilianas e a construção dos espaços ficcionais dos contos também se tornam instrumento destacado do jogo lúdico do contista. As metamorfoses e transformações recorrentes dos corpos de Teleco, Bárbara, Artur, o homem do boné cinzento, Aglaia, entre outros, são sintomas da inquietação existencial decorrente da experiência do absurdo. Se, por um lado, revelam traços estéticos do surrealismo, em uma espécie de tentativa de liberação do desejo e das pulsões por corpos instáveis e fragmentários, por outro, tal desejo é “castrado” no momento em que o absurdo se impõe,

evitando qualquer satisfação espiritual das personagens. Em relação aos cenários dos contos, a noção benjaminiana dos “limiões inchados” contribui para o entendimento da imposição desse absurdo de modo a “desfuncionalizar” em um mundo construído para ter finalidades, de forma a conter e a paralisar as personagens.

O efeito de estranhamento causado por esse tipo de desfuncionalização comum nos enredos murilianos é um dos traços do gênero fantástico tipicamente moderno, diretamente associado à obra do contista. Prédios que crescem sem finalidade, filas que não conduzem a lugar nenhum, e caminhos, corredores e portas que não permitem o fluxo, mas causam a contenção e paralisia das personagens, são todos elementos geradores do universo absurdo e fantástico de Rubião. Nessa linhagem do fantástico moderno, nota-se aquilo que Sartre chamou de a “revolta dos meios contra os fins”, um fantástico que chama atenção para seu contexto crítico ao inverter as regras de um mundo funcionalizado e racionalista, tornando-o, então, estéril e irracional. No fantástico muriliano, também não há lugar para o mundo de “maravilhas” disseminadas em um mundo à parte dos acontecimentos naturais, nem para a hesitação típica do fantástico do século XIX. Nessa linhagem fantástica, o fantástico e o absurdo *naturalizam-se*, sem espanto ou dúvida das personagens.

REFERÊNCIAS

Do autor

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A casa do girassol vermelho**. Pref. de Eliane Zagury. 3. ed. São Paulo: Ática, 1980.

Sobre o autor

ARRIGUCCI, Davi. O sequestro da surpresa. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 304-12.

_____. “O Mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974.

_____. "Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião". **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.

BRANCO, Wilson Castelo. “Um contista em face do sobrenatural”. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 1944.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. **O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

CARVALHO, José Augusto. “De Kafka a Rubião”. **Bulletin – Brazilian American Cultural Institute**, Washington, Maio de 1968.

COELHO, Nelly Novaes. “Os dragões e...”. **O Estado de S. Paulo** (Suplemento Literário), São Paulo, 06 ago. 1965.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. “A narrativa de semiotização do acontecimento: o mundo ‘absurdo’ de Albert Camus e o mundo ‘fantástico’ de Murilo Rubião”. **Cerrados**: revista do curso de pós-graduação em literatura, Brasília, v. 10, n. 11, p. 67-77, 2001.

GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Murilo Rubião: 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

LINS, Álvaro. “Os Novos”. **Jornal de Crítica**, Belo Horizonte, 1948.

LUCAS, Fábio. “A arte do conto de Murilo Rubião”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1983.

LOWE, Elizabeth. “A opção pelo fantástico”. **Revista de Literatura Escrita**, São Paulo, Ano IV, n. 29, 1979.

MARINO, Alexandre. “As façanhas de um escritor mágico”. **Correio Braziliense**, Brasília, 1989.

MOURA, Aline de Almeida. As personagens rubianas: ‘O ex-mágico da Taberna Minhota’ e ‘O pirotécnico Zacarias’ sob a perspectiva do existencialismo sartriano”. In: **Murilo Rubião e as narrativas do insólito**. Flavio Garcia. (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

NUNES, Sandra Regina Alves. **Visões da crítica**. 2012. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br>. Acesso em: 26 fev. 2014, às 14:41.56.

PAES, José Paulo. “Um sequestro do divino”. In: **A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 117-123.

SARAIVA, Paulo. “O mito de Sísifo e O edifício”. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 21 jun. 1967.

SILVA, Maria Consuelo Santos Ribeiro da. “O sentido trágico de Alfredo, conto de Murilo Rubião”. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 12 jul. 1957.

PACHECO, Luciano Penelu Bitencourt. “O mito em Alfredo, de Murilo Rubião”. In: Seminário Nacional Literatura e Cultura, 2. **Anais...** v. 2. São Cristóvão: GELIC, 2010.

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

_____. **Murilo Rubião**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)

ZAGURY, Eliana. Murilo Rubião. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, jul./ago. 1966.

_____. “Murilo Rubião, o absurdo convidado ao fantástico”. **Jornal do Brasil**, Guanabara, 22 mar. 1975. (Suplemento do Livro).

Sobre o fantástico e suas contiguidades

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” In: ROAS, David. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

BRESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha”. Trad. Biagio D’Ângelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. **Fronteiras**, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 3, ano 3 set. 2009. (Revista digital).

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA, Flávio, BATALHA, Maria Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. In: **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPINDLER, William. “Realismo mágico: uma tipologia”. Trad. de Fábio Lucas Pierini. In: **Fórum for modern language studies**, v. 39, Oxford, 1993, p.75-85.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Arcádia, 1972. (Coleção Arte e Filosofia).

VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. (Org.). **Vertentes do fantástico na literatura**. São Paulo: Annablume, 2012.

Geral

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

BEAUVOUR, Simone de. **La force des choses**. Paris, Gallimard, 1963.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. **Edição pastoral**. Trad. de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancim. São Paulo: Paulinas, 1989.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: mitologia criativa**. São Paulo: Palas Athena, 2010.

CAMUS, Albert. **A Peste**. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 1977.

_____. **Calígula**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

_____. L'Été. In: **Essais**. Paris: Gallimard, 1965.

_____. **Núpcias, o verão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **O estrangeiro**. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **O homem revoltado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **O mito de Sísifo**. São Paulo: Record, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Entre a vida e a morte”. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. (Org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **Consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

HUISMAN, Denis. **História do existencialismo**. Bauru: EDUSC, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

- IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- JOLIVET, Régis. **Sartre ou a teologia do absurdo**. São Paulo: Herder, 1968.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **O castelo**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- _____. **O processo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.
- MORA, Jose Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MOTTA, Fernando C. Prestes. **O que é burocracia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.
- PAZ, Octavio. Analogia e Ironia. In: **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. **Sursis**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- TARZIA, Milena. **Do absurdo à revolta: expressões do trágico no pensamento camusiano**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pró-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**. Lima: PEISA, 1993. p. 7-18.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. São Paulo: LTD, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.