



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**  
**MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**MARIA ELLEM SOUZA MACIEL**

**ZACARIAS OU JORGINHO?**  
**MURILO RUBIÃO E O FANTÁSTICO QUE ULTRAPASSA OS LIMITES DO**  
**TEXTO LITERÁRIO**

**CAMPINA GRANDE – PB**

**2014**

**MARIA ELLEM SOUZA MACIEL**

**ZACARIAS OU JORGINHO?  
MURILO RUBIÃO E O FANTÁSTICO QUE ULTRAPASSA OS LIMITES DO  
TEXTO LITERÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosângela Maria Soares de Queiroz.

**CAMPINA GRANDE – PB**

**2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

M152z Maciel, Maria Ellem Souza.

Zacarias ou Jorginho? Murilo Rubião e o fantástico que ultrapassa os limites do texto literário [manuscrito] / Maria Ellem Souza Maciel. - 2014.

119 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.

"Orientação: Prof. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz, Centro de Educação".

1. Literatura brasileira. 2. Análise literária. 3. Realismo fantástico. 4. Murilo Rubião. 5. Conto. I. Título.

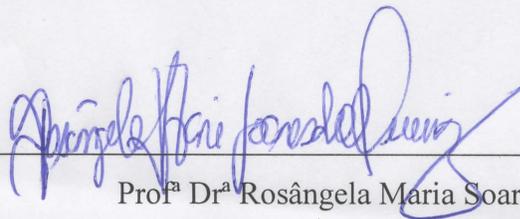
21. ed. CDD B869

MARIA ELLEM SOUZA MACIEL

ZACARIAS OU JORGINHO?  
MURILO RUBIÃO E O FANTÁSTICO QUE ULTRAPASSA OS LIMITES DO TEXTO  
LITERÁRIO

Aprovada em 23 / 05 / 2014

BANCA EXAMINADORA



---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosângela Maria Soares de Queiroz

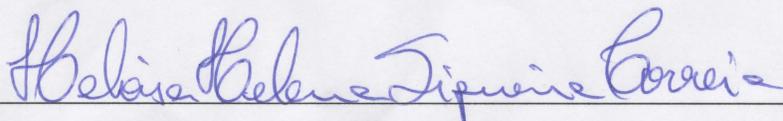
Orientadora – UEPB



---

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

Examinador – UEPB



---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Heloísa Helena Siqueira Correia

Examinadora – UNIR

Ao meu pai,  
por sempre ter confiado nas minhas escolhas.

À minha mãe,  
por tudo o que só agora compreendo.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Francisca e Francisco, que me ensinaram a ser livre e confiante para trilhar todos os caminhos que o meu coração indicou.

À minha vó Edite, que me ensinou a ser paciente para esperar a “hora certa”.

A Jackson, amor da minha vida, com quem divido uma década de alegrias e certezas. Você é a decisão mais acertada que tomei na vida!

Aos meus irmãos, Franciarle, Francy Eliton, Francy Hélio e Maria Elma, e às famílias que formaram, com os sobrinhos e sobrinhas com os quais me presentearam. Vocês são inspiração constante para que eu me torne a cada dia uma pessoa melhor.

Aos meus amigos, tantos (!). Na impossibilidade de nomear e abraçar a todos, fica o registro da importância que têm tido na minha vida. Agradeço especialmente a Alena Melo, Ana Carolina, Ana Sílvia, Maria Anunciada, Bruna Marcela, Camilla Rolim, Cynthia Gomes, Elquio Eleamen, Francisco Jaime, Giuliana Dias, Gypson Marinho, Helton Cabral, José Roberto, José Tavares, Kristianne Janainne, Kryzya Branco, Maísa Helena, Maria Clara, Mariana Nóbrega, Melca Oliveira, Patrícia Bezerra, Silvia Garcia, Taísa Félix, Terezinha Costa e Viviane Ribeiro. Todos vocês contribuíram, em algum momento determinante, para que eu pudesse chegar até aqui.

Aos novos amigos que surgiram a partir do mestrado, Aline Mendes, Auricélio Ferreira, Jozilene Ivete, Renata Oliveira e Rodrigo Vieira. Sem o apoio e companhia constantes de vocês a conclusão desta trajetória não seria possível.

À minha orientadora, professora Rosângela Queiroz, por ter aceito minha proposta de trabalho, contribuindo, com sua tranquilidade e paciência, para sua realização.

Aos professores que têm me acompanhado ao longo de todos esses anos de estudo, dos quais guardo os mais inspiradores ensinamentos. Registro os meus agradecimentos especialmente àqueles que me ajudaram a construir um conhecimento sólido na área das Letras: Ana Adelaide, Anderson Souza, Andrea Kahmann, Antônio Carlos Magalhães, Betânia Medrado, Clélia Barqueta, Francieli Freudenberg, Geralda Medeiros, Jeová Mendonça, Luciano Justino, Maria Luiza Teixeira, Marta Pragana, Maura Dourado, Nadilza Martins, Ribamar de Castro, Rosilma Diniz, Rubens Lucena e Sandra Luna.

Àqueles que, de forma indireta e despretensiosa, contribuíram para a realização deste trabalho: Arturo Gouveia, pelas duas horas determinantes de conversa anos atrás, que me permitiram acreditar na escolha do meu objeto de pesquisa; Bráulio Tavares, pelo incentivo inusitado num momento crucial e a forma atenciosa com que recebeu as minhas palavras de

agradecimento; Ênio Wocyli, por ter me presenteado com o livro que me trouxe *O pirotécnico Zacarias*, abrindo caminho para o universo fantástico de Murilo Rubião; Heloísa Helena, pela generosidade em compartilhar importantes teorias do fantástico e a disponibilidade em participar da banca de defesa pública deste trabalho.

Aos professores que compõem o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, e aos técnicos-administrativos, Aldaiza Brito e Roberto dos Santos. Sua atenção e profissionalismo contribuíram para a conclusão de todas as etapas do mestrado com segurança.

À Universidade Estadual da Paraíba, instituição da qual faço parte como servidora já há alguns anos, que me concedeu a licença parcial de minhas atividades administrativas para cursar o mestrado. Sem ela, o constante trajeto João Pessoa – Campina Grande não teria sido tão ameno.

Cansado eu vim, cansado eu volto.

Murilo Rubião, *Alfredo*

## RESUMO

A obra literária de Murilo Rubião é notadamente dedicada ao fantástico. Neste trabalho, buscaremos realizar uma análise de seu conto *O pirotécnico Zacarias*, a partir dessa característica intrínseca e inegável, porém buscando elementos de discussão que o enriquecem, na medida em que pode ser considerado um catalisador de aspectos históricos, sociais e psicanalíticos. Para tanto, realizaremos uma pesquisa de cunho teórico-analítico que contemplará, no primeiro capítulo, uma breve introdução sobre o fantástico, tanto no que diz respeito à sua presença na literatura, quanto à evolução de sua teoria ao longo do século XX, passando principalmente pelas teorias de Alazraki (2001), Furtado (1980), Roas (2001), Sartre (2005), Todorov (2008) e Vax (1965). No segundo capítulo adentraremos na obra de Murilo Rubião, quando apresentaremos informações sobre a recepção de seus contos pela crítica brasileira e sobre as características particulares de sua obra, importante exemplo do fantástico contemporâneo. Aqui, faz-se importante destacar o recurso aos ensinamentos de Candido (2011), Goulart (1995), Lins (1948) e Schwartz (1981). No terceiro capítulo, apresentaremos uma leitura comentada de *O pirotécnico Zacarias*, onde privilegiaremos, num primeiro momento, a (des) construção da identidade de Zacarias como narrador e a análise dos símbolos presentes ao longo do conto. No tópico final de discussão expandiremos as hipóteses levantadas sobre o conto, na medida em que o inserimos num contexto de análise que ultrapassa os seus limites enquanto manifestação artística literária a partir dos textos de Albuquerque Junior (2007), Bastos (2013), Chevalier e Gheerbrant (2012), Eagleton (2006) e Foucault (2010).

**PALAVRAS-CHAVE:** Murilo Rubião. Fantástico contemporâneo. *O pirotécnico Zacarias*. Análise literária.

## ABSTRACT

The literary work of Murilo Rubião is clearly dedicated to the fantastic. In this study we will perform an analysis of his short story *O pirotécnico Zacarias* from that inherent and undeniable characteristic, but searching for elements of discussion that enrich it, as long as it can be considered a catalyst of historical, social and psychoanalytic aspects. Therefore, we will conduct a survey of theoretical and analytical nature which will include, in its first chapter, a brief introduction of the fantastic, its presence in literature and its theoretical evolution throughout the twentieth century, mainly going through the theories of Alazraki (2001), Furtado (1980), Roas (2001), Sartre (2005), Todorov (2008) and Vax (1965). In the second chapter we will enter in the work of Murilo Rubião, when we will present information about the reception of his short stories by Brazilian critics and about the specific characteristics of his work, important example of the contemporary fantastic. Here, it is important to point out that we will use the teachings of Candido (2011), Goulart (1995), Lins (1948) and Schwartz (1981). In the third chapter we will present a commented reading of *O pirotécnico Zacarias*, where we will privilege, in a first moment, the (de) construction of the identity of Zacarias as the narrator and the analysis of the symbols present throughout the short story. In the final topic of discussion we will expand the put short story hypotheses, as long as we insert the short story in a context of analysis that goes beyond its limits as an artistic and literary expression based on the texts of Albuquerque Junior (2007), Bastos (2013), Chevalier e Gheerbrant (2012), Eagleton (2006) and Foucault (2010).

**KEYWORDS:** Murilo Rubião. Contemporary fantastic. *O pirotécnico Zacarias*. Literary analysis.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE O FANTÁSTICO: literatura e teoria</b> .....	13
1.1 SÉCULO XIX: da tradição europeia às manifestações difusas no Brasil .....	13
1.1.1 Surgimento e consolidação do fantástico .....	13
1.1.2 Primeiras linhas do fantástico brasileiro .....	22
1.2 SÉCULO XX: da República Tcheca à América do Sul, novas facetas do fantástico contemporâneo .....	24
1.2.1 Psicanálise: morte do fantástico? .....	24
1.2.2 Kafka e a “virada” do fantástico no século XX .....	27
1.2.3 Borges, Cortázar e os labirintos do (neo) fantástico sulamericano .....	33
1.3 OUTRAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO FANTÁSTICO .....	36
<b>2 MURILO RUBIÃO, “DISCRETO PRECURSOR LOCAL”</b> .....	42
2.1 ESTREIA E COMENTÁRIOS DA CRÍTICA .....	42
2.2 O FANTÁSTICO COMO PROJETO LITERÁRIO .....	46
2.3 REESCRITURA E EPÍGRAFES BÍBLICAS .....	54
2.4 CONFIRMAÇÃO DE UMA TENDÊNCIA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA .....	59
<b>3 O PIROTÉCNICO ZACARIAS: ultrapassando os limites do texto literário</b> .....	63
3.1 ZACARIAS OU JORGINHO? (Des) Construindo a identidade de um pirotécnico .....	66
3.2 PROVOCAÇÕES EXTRA-LITERÁRIAS: culpa, loucura, leituras históricas e sociais ..	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109
<b>ANEXOS</b> .....	113

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca oferecer um estudo do conto *O pirotécnico Zacarias*, de Murilo Rubião, autor que se destaca como principal expoente do fantástico na literatura brasileira. Para tanto, realizaremos uma pesquisa de cunho teórico sobre as origens, consolidação e evolução do fantástico na literatura universal, passando a uma breve exposição da obra do autor mineiro e à leitura analítica do referido conto, originalmente publicado em 1947.

As clássicas teorias do fantástico estabelecem início e fim de sua existência enquanto manifestação literária. Sabemos que o fantástico surgiu num contexto de racionalização que suprimia o caráter natural das narrativas com temática sobrenatural até meados do século XVIII. Era recorrente, assim, o recurso a demônios perturbadores, objetos animados e forças insólitas capazes de provocar no leitor a sensação de estranheza diante dos acontecimentos sobrenaturais que irrompiam nas narrativas de ambientação aparentemente realista.

Os estudos de cunho mais catastrófico, como o clássico *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, originalmente publicado em 1970, definiram a morte do fantástico já no início do século XX. Para o teórico franco-búlgaro, a psicanálise o teria substituído, visto que descobriu e permitiu a investigação do inconsciente humano, deixando sem função o fantástico que, na literatura, cumpria esse papel.

Acontece que, com as discussões provocadas em torno da psicanálise, do enfraquecimento do capitalismo, da fragmentação do indivíduo cada vez mais apartado da divindade e de suas relações sociais, o século XX trouxe novas formas de expressão nas artes em geral e na literatura.

O fantástico também sofreu os efeitos dessas mudanças e teve, em Franz Kafka, a renovação de sua potência criadora para o século que se iniciava. Jean-Paul Sartre constatou, no ensaio *“Aminadab”, ou o fantástico considerado como uma linguagem*, de 1943, essa nova tendência, comprovada pelo fato de que as características da literatura de Franz Kafka foram encontradas em escritores que não sofreram sua influência direta. É o caso de Murilo Rubião. Já na década de 1930, sem ter tido acesso à obra do autor tcheco, o escritor mineiro lapidava o emprego do fantástico em contos que reescreveria e republicaria ao longo de toda a vida.

Pequena em extensão (apenas trinta e dois contos figuraram nas edições com publicação organizada pelo autor), sua obra impressiona pela profundidade e complexidade, e

a aproximação com Franz Kafka se dá na irrupção do fantástico em temas do cotidiano, no desconforto psíquico e social que acomete a maioria de suas personagens.

O conto *O pirotécnico Zacarias*, objeto de estudo do nosso trabalho, traz um narrador que se expressa, aparentemente, de forma póstuma. A observância mais detalhada de alguns aspectos nos mostra, no entanto, que uma outra interpretação pode ser levada a cabo em sua leitura.

Uma das possibilidades de leitura aqui trabalhadas está na hipótese de o narrador que se diz o próprio pirotécnico Zacarias, morto, vítima de um acidente fatal, ser, na verdade, Jorginho, personagem que participa indiretamente do acidente e a quem o narrador se refere algumas vezes, sendo a única personagem nominada com participação ativa na narrativa além do próprio Zacarias.

Sabe-se que a obra de Murilo Rubião é inteiramente dedicada ao fantástico e a nossa intenção, com esse trabalho, não é desvirtuar essa característica intrínseca e inegável. Será, no entanto, que não podemos trazer outras leituras para a análise do fantástico? Tzvetan Todorov defende que sobre o fantástico não podem repousar quaisquer leituras poéticas ou alegóricas, sob pena de fazer-se desaparecer o seu efeito.

Será mesmo que o fantástico deve estar circunscrito a uma redoma estética que anule um potencial caráter histórico, social, e até mesmo psicanalítico? O presente trabalho intenta, portanto, além de comprometer-se com a difusão da obra de Murilo Rubião, visto que ainda são poucos os trabalhos acadêmicos que a contemplam, oferecer questões de discussão em torno da impossibilidade de o fantástico oferecer matéria de análise para além do texto literário.

Desta forma, optamos por desenvolver a presente dissertação em três capítulos. No primeiro deles, faremos o percurso temporal do fantástico em seus mais de duzentos anos de existência, tanto no que se refere à evolução dos textos literários, quanto da teoria relacionada, anterior e posterior à efervescência acadêmica provocada pelo já referido estudo de Tzvetan Todorov, destacando ainda a sua presença na literatura brasileira ao longo do século XIX. Para a realização deste capítulo, destacamos o recurso aos textos de Alazraki (2001), Furtado (1980), Roas (2001), Sartre (2005), Todorov (2008) e Vax (1965), dentre outros igualmente importantes.

No segundo capítulo, traçaremos um percurso que contempla a produção literária fantástica realizada por Murilo Rubião, adentrando em sua obra com o auxílio de algumas importantes publicações teóricas que estabelecem pontos de aproximação temática entre os

contos, bem como tratam das técnicas narrativas utilizadas pelo autor, a exemplo de Candido (2011), Goulart (1995), Lins (1948) e Schwartz (1981).

No terceiro capítulo, procederemos à leitura comentada de *O pirotécnico Zacarias*, priorizando, no primeiro tópico, a (des) construção da identidade de Zacarias enquanto narrador e a análise simbólica dos elementos da narrativa. No tópico seguinte, apresentaremos textos teórico-críticos que contribuam para o enriquecimento de sua análise, passando pela discussão sobre o recente papel do leitor e da posição do narrador na literatura contemporânea aliada a leituras do âmbito da psicanálise e da crítica sócio-histórica. Dentre outros, destacamos o recurso aos textos de Albuquerque Junior (2007), Bastos (2013), Chevalier e Gheerbrant (2012), Eagleton (2006) e Foucault (2010).

## 1 NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE O FANTÁSTICO: literatura e teoria

### 1.1 SÉCULO XIX: da tradição europeia às manifestações difusas no Brasil

#### 1.1.1 Surgimento e consolidação do fantástico

Nas últimas décadas, muitos pesquisadores ligados, direta ou indiretamente, aos estudos literários, buscaram oferecer material teórico na tentativa de delimitar o conceito de fantástico na literatura. Ao longo de todo o século XX pudemos perceber a quantidade de trabalhos dedicados a esse tipo de manifestação literária, ora aproximando-a de outros tipos de manifestações literárias semelhantes, ora defendendo a sua total independência e até mesmo a sua morte, ainda no século XIX, havendo ainda os que viram, no século XX, a conjuntura ideal de sua evolução para um outro tipo de fantástico, passível de atender às necessidades do homem contemporâneo.

Um dos pontos de convergência dos críticos diz respeito ao seu nascimento juntamente com o romance gótico inglês, em meados do século XVIII, sendo *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, a primeira publicação atribuída ao fantástico na literatura.

Sabemos, no entanto, que os temas sobrenaturais estiveram presentes ao longo da tradição literária universal desde os tempos mais remotos. Flávio Moreira da Costa reuniu textos com temáticas do fantástico no livro intitulado *Os melhores contos fantásticos*. A referida antologia traz exemplos de textos bíblicos, passando por clássicos orientais, até chegar aos famosos textos fantásticos dos séculos XIX e XX. Vejamos abaixo a justificativa apresentada pelo autor para a inclusão de um trecho do Apocalipse bíblico entre seus contos fantásticos:

A inclusão de um trecho substancial do último livro da *Bíblia* numa antologia como a nossa visa registrar a presença do fantástico (evidentemente numa concepção diferente da que foi consagrada, em literatura, apenas no século XIX) ao longo da história do homem. [...] Muita coisa se perdeu na poeira dos tempos e não seria exagero dizer que o que se chama hoje de pensamento fantástico, ou pensamento mágico, ou mesmo pensamento mítico e poético, vem acompanhando o homem desde seus primórdios. [...] Estamos falando de ficção, o que conceitualmente, ao contrário do senso comum, não significa mentira, mas apenas uma outra maneira de se perceber e afirmar a verdade. (COSTA, 2006, p.15)

Jorge Luis Borges nos lembra que o realismo é apenas uma “fase” na história da produção literária ocidental, na qual não ocorrem grandes manifestações realistas até o século

XIX. Essa espécie de “hiato” é um dos aspectos que o inspiraram a explorar, como ensaísta, a chamada “irrealidade do mundo real” (BORGES *apud* ALCARAZ, 2005, p.24).

O entendimento mais difundido sobre aquilo que hoje tratamos como literatura fantástica vai no sentido de que o surgimento das condições de recepção que a favorecem se deu apenas com o Iluminismo. De fato, a temática sobrenatural era recorrente na literatura produzida até então, mas os registros de temas insólitos eram tomados como manifestações de mundos que coexistiam com a realidade, ainda que de forma paralela.

Fadas, bruxas e fantasmas eram considerados seres de mundos intercambiáveis com o mundo real, sem surpresas ou questionamentos. Com o Iluminismo, essa percepção foi completamente alterada, fazendo com que a presença de seres sobrenaturais no âmbito da narrativa passasse a provocar no leitor a inquietação necessária à apreciação de um texto como fantástico, o que favorecia a oposição entre o real e o sobrenatural, uma de suas principais características.

O surgimento do fantástico se dá num período em que o homem começa a se perceber como senhor da realidade, deixando de admitir a possibilidade de sofrer a influência de seres imaginários. Embora tendo nascido com o romance gótico, foi com o Romantismo que o fantástico alcançou sua maturidade visto que os românticos assumiram uma postura de questionamento sobre a visão racionalista proposta pelo Iluminismo, na medida em que, com sua sensibilidade, transformaram aquele um cenário perfeito para que o homem se permitisse refletir sobre os limites de sua própria existência, conforme assinala David Roas no texto *La amenaza de lo fantástico*, que serve de prefácio à sua compilação intitulada de *Teorias de lo fantástico*:

Os românticos haviam adquirido uma aguda consciência dos aspectos de sua experiência a qual era impossível analisar ou explicar segundo aquela concepção mecanicista do homem e do mundo. Depois de tudo, o universo não era uma máquina, mas algo mais misterioso e menos racional, como devia ser também a alma humana. (ROAS, 2001, p.23, tradução nossa)

A maturidade alcançada pelo fantástico através da oposição dos românticos sobre a própria concepção mecanicista que favoreceu o seu surgimento é exposta por David Roas na forma que segue:

Se fez evidente, portanto, que existia, além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, o qual muitos temiam enfrentar. E a literatura fantástica se converteu, assim, num canal idôneo para expressar tais medos, para refletir todas essas realidades, atos e desejos que não podem manifestar-se diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu ou porque

não encaixam nos esquemas mentais usuais e, portanto, não são passíveis de serem racionalizados. E esse processo, insisto, não se produziu até o século XVIII, período em que o racionalismo se converteu na única via de compreensão e explicação do homem e do mundo. (ROAS, 2001, p.23-24, tradução nossa)

O Realismo, por sua vez, deu novo impulso à produção literária fantástica, uma vez que a objetividade sugerida no enredo dava as condições ideais para o impacto do evento sobrenatural sobre o leitor. A aparência de realidade se torna, assim, uma espécie de “necessidade estrutural” para o texto fantástico:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de meio de comparação com o fenômeno sobrenatural, ou seja, que faça evidente o choque que supõe a irrupção do referido fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. (ROAS, 2001, p.24, tradução nossa)

Essa oposição também é apontada por Louis Vax em seu livro *L'art et la littérature fantastiques*, originalmente publicado em 1960: “A ocasião propícia para que surja o fantástico é aquela em que a imaginação esteja secretamente ocupada em enfraquecer o real, em corrompê-lo” (VAX, 1965, p. 41, tradução nossa).

E para que haja essa secreta ocupação da imaginação em enfraquecer o real faz-se necessário que ele se mostre tão inquestionável quanto possível: essa foi a proposta do Realismo enquanto manifestação artística literária e é dela que os escritores do fantástico vão se valer para causar no leitor o efeito necessário à ruptura insólita proposta no texto.

Ainda sobre a importância de uma estética realista para configuração do efeito fantástico no texto literário, destacamos as palavras de Maria Cristina Batalha, ao abrir a antologia intitulada *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*:

O fantástico implica [...] uma incompatibilidade dentro do próprio enunciado, instalando um curto-circuito nas relações de causalidade que o texto tenta construir. E sendo assim, a poética do fantástico está intimamente vinculada à questão do realismo. No relato fantástico, tanto o real explicável, como o irreal não são excludentes entre si, mas sim representam duas ordens que se mostram incapazes de, sozinhas, dar conta do acontecimento estranho. (BATALHA, 2011, p.13)

Os temas do fantástico à época de seu surgimento costumavam gerar indagações sobre sugestões visuais, como bem destaca Italo Calvino em sua introdução aos *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, antologia de contos que organizou tendo como foco o fantástico nesse período. Conforme a divisão que propõe,

na primeira metade do século XIX os contos fantásticos provocavam inquietações sobre a crença ou não nas aparições fantasmagóricas, dando a sugerir a presença constante de um mundo sobrenatural, que poderia assumir as feições de um paraíso ou de um inferno (CALVINO, 2004).

Em sua segunda metade, já sob a influência do Realismo, começou a ficar em evidência um tipo de fantástico que minimizava a ocorrência das aparições visionárias para que o sobrenatural se apresentasse como sugestão invisível, numa dimensão interiorizada semelhante a uma espécie de estado de ânimo de tensão mental, muito mais sutil do que costumava ocorrer nos textos anteriores (CALVINO, 2004).

Levando em conta as duas tendências observadas na literatura fantástica da época, Italo Calvino dividiu a sua antologia entre contos do que chamou “fantástico visionário” e “fantástico cotidiano”.

Segundo Vax, “a arte e a literatura fantásticas substituíram as superstições grosseiras por delicadas emoções estéticas” (VAX, 1965, p.124, tradução nossa), produzindo as condições narrativas em que se permite “temer os espíritos sem que se acredite neles” (VAX, 1965, p.72, tradução nossa). Para o autor, no fantástico:

Já não basta dizer: ele se transformou em gato. É necessário seduzir progressivamente as faculdades ativas e críticas da alma, deixar que o encanto se insinue no espírito do leitor, seduzi-lo como artista e por meio da arte. Ainda que apele a feitos predominantemente científicos – telepatia, premonições, levitação –, o autor mescla os distintos gêneros. O conto deve convencer por si mesmo, em seu domínio, que pertence ao da estética. (VAX, 1965, p.72, tradução nossa)

De fato, a mudança de percepção do homem em relação ao mundo que habitava, com todas as evoluções permitidas pelas artes do Romantismo e do Realismo, fizeram com que o fantástico pudesse ser lapidado exclusiva ou furtivamente por escritores como Edgar Allan Poe, E. T. A Hoffmann, Fiódor Dostoiévski, Guy de Maupassant, Henry James, Nikolai Gogol, dentre outros nomes universais, adquirindo o *status* a ele conferido no século XX, em que o trabalho de Franz Kafka colocou em evidência uma nova evolução, confirmando esse contínuo labor artístico em torno do fantástico.

Para teóricos como Louis Vax e Tzvetan Todorov, dentre outros, no entanto, a sua profusão literária esteve restrita ao século XIX, visto que, com o surgimento da psicanálise, não havia mais lugar para esse tipo de manifestação literária, famosa também por trazer temas que faziam referência, ainda que indireta, aos temores mais profundos da alma humana.

Mas, será mesmo que o fantástico já não tem lugar no mundo contemporâneo?

Para que possamos entender melhor o posicionamento dos estudiosos que se dedicaram à reflexão sobre o fantástico ao longo do século XX, bem como esclarecer o nosso posicionamento a respeito, faz-se necessária uma breve exposição de sua evolução teórico-crítica, no sentido de conferir unidade, se não a uma delimitação definitiva sobre o que vem a ser o fantástico, ao menos no sentido de fazer convergirem ideias que nos possam oferecer uma visão geral das pesquisas em torno dessa temática.

Um dos primeiros teóricos que se dedicou aos estudos do fantástico foi o francês Louis Vax, que publicou em 1960 a já citada obra, *L'art et la littérature fantastiques*, à qual tivemos acesso por meio de uma tradução em língua espanhola publicada na Argentina em 1965, *Arte y literatura fantásticas*.

Nela, o autor buscou oferecer uma das primeiras tentativas de sistematização do fantástico, levando em conta a sua presença nas artes em geral e na literatura.

O fantástico, para Vax, é uma das formas de manifestação do gênero maravilhoso, juntamente com o “feérico”, em referência aos contos de fadas. Assim, o teórico opta, não por defini-lo, mas por estabelecer seu território em relação a domínios vizinhos, não deixando de pôr em destaque a dificuldade em se delimitar o âmbito do fantástico em face das definições contraditórias já existentes à época (VAX, 1965). Uma das considerações apresentadas que podem nos ajudar na compreensão do tema conforme exposto por Louis Vax é a seguinte:

Em seus domínios a fantasia se dispersa livremente. A narração fantástica, ao contrário, se deleita em nos apresentar a homens como nós, situados subitamente em presença do inexplicável, mas dentro de nosso mundo real. Enquanto o feérico coloca fora da realidade um mundo onde o impossível e, portanto, o escândalo não existem, o fantástico se nutre dos conflitos entre o real e o possível. (VAX, 1965, p.6, tradução nossa)

Percebemos, pelo comentário acima destacado, que o fantástico pede a deflagração de um acontecimento sobrenatural, inexplicável, num mundo aparentemente regido pelas leis da realidade tal qual a conhecemos. Assim, os contos de fadas proporcionam tranquilidade ao leitor diante dos fatos maravilhosos narrados, tendo em vista que o espaço construído na narrativa está situado além do mundo real, geralmente num outro tempo e espaço onde tudo parece possível e não há questionamento sobre a validade ou não dos fenômenos sugeridos. Daí porque é comum iniciarem com as frases “Era uma vez...” ou “Num reino muito distante...”.

O fantástico, ao contrário, provoca a sensação de desconfiança diante de um acontecimento sobrenatural que atinge personagens situados num tempo e espaço aparentemente compatíveis com a realidade.

Percebemos aqui, desta forma, a presença da primeira condição de existência do fantástico, segundo Vax: deve haver “a irrupção de um elemento sobrenatural num mundo sujeito à razão”, concluindo, em comparação ao feérico, que “o sobrenatural, quando não transtorna nossa segurança, não tem lugar na narração fantástica” (VAX, 1965, p.10, tradução nossa). Vejamos abaixo a evolução da narrativa fantástica, segundo o autor:

Em primeiro lugar, nos encontramos em nosso mundo claro e sólido, onde nos sentimos seguros. Sobrevém então um acontecimento estranho, aterrador, inexplicável e experimentamos o particular estremecimento que provoca todo conflito entre o real e o possível. Não se pode conceber que o criminoso atravesse os muros e no entanto, é o que ocorre. O fantástico está ligado ao escândalo; é preciso que acreditemos no inacreditável. (VAX, 1965, p.9, tradução nossa)

Outro aspecto importante para Louis Vax é aquele destacado por Roger Caillois, alguns anos antes da publicação do seu estudo, e com o qual concorda: “o fantástico é um jogo com o medo, um jogo com o horror, até com o repugnante” (VAX, 1965, p.14, tradução nossa). Dessa forma, para esses autores a construção narrativa em torno de um clima perverso e aterrador também constituiria um de suas características.

Além dos comentários sobre o fantástico em oposição ao feérico, Vax também discorrerá sobre outros onze territórios por ele assinalados como limítrofes: as superstições populares; a poesia; o macabro; a literatura policial; o trágico; o humor; a utopia; a alegoria; o ocultismo; a psicanálise; e a metapsicologia.

Em seguida, Vax aponta e discorre sobre os temas que considera recorrentes da narrativa fantástica: o lobisomem; as partes separadas do corpo humano; as perturbações da personalidade; os jogos do visível e do invisível; as alterações da causalidade entre o espaço e o tempo; e a regressão.

A respeito dos temas sugeridos o autor comenta, no entanto, que “o motivo importa menos que a maneira em que se utiliza” (VAX, 1965, p.24, tradução nossa). O referido comentário aponta para a importância da forma escolhida pelo autor de textos fantásticos para concretização do efeito pretendido. Assim, não será fantástica a mera presença de um lobisomem ou fantasma numa narrativa aparentemente ambientada no mundo real: o fantástico será constituído pela forma como o autor faz uso de sua capacidade criativa para inseri-lo de forma ambígua. Para o autor:

Um dos méritos essenciais da narração reside na arte com que o autor saiba manter uma inextricável ambiguidade entre o natural e o sobrenatural. Tudo se explica e ao mesmo tempo fica sem explicação; e nossa inquietação se sustenta melhor nessa incerteza do que em uma aceitação sem reserva do sobrenatural. (VAX, 1965, p.93, tradução nossa)

Embora se dedique principalmente à literatura, não podemos perder de vista que em seu estudo Louis Vax também faz análises sobre o fantástico associado a outras artes como, por exemplo, a arquitetura e a pintura, principalmente em sua vertente surrealista.

Por agora, fizemos uso de sua teoria apenas no que se refere ao conceito de fantástico desenvolvido em relação à literatura fantástica do século XIX. Voltaremos a ele mais adiante quando dos comentários ao tipo de texto fantástico produzido a partir de Franz Kafka, no século XX, onde traremos algumas das relações que estabelece entre a psicanálise e o fantástico, já sugeridas anteriormente.

Ao longo de boa parte do século XX, as discussões teóricas e críticas sobre o fantástico tinham lugar em artigos e ensaios esparsos nos quais predominava o entendimento de que estava presente em qualquer narrativa em que se sobressaísse um acontecimento sobrenatural a partir de um contexto aparentemente compatível com a realidade, integrando tanto acontecimentos que resultassem de imaginação ou sonho, como aqueles em que prevalecia a ambiguidade sobre sua natureza (BATALHA, 2011).

Apenas com a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, trabalho desenvolvido por Tzvetan Todorov em 1970, os estudos do fantástico ganharam efervescência na academia, seja no sentido de exaltar as contribuições sistemáticas oferecidas pelo autor em torno dessa manifestação literária, a qual eleva à categoria de gênero, seja no sentido de criticar alguns de seus posicionamentos, considerando-os limitadores e até mesmo contraditórios.

O fato é que os estudos do fantástico nunca mais foram os mesmos depois da interferência de Tzvetan Todorov.

Assim como os estudiosos anteriores, Todorov demarca o aparecimento de um acontecimento sobrenatural, inexplicável no âmbito da narrativa fantástica. Esse acontecimento deve fazer o receptor, personagem ou leitor, migrar entre dois polos possíveis: ou se trata de um produto da imaginação, em que não se altera o sentido da realidade, tal qual a conhecemos; ou se trata de um evento real, e então a realidade passa a ser regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2008). A manifestação do fantástico em Todorov, no

entanto, acontecerá no momento mesmo da dúvida experimentada pelo leitor entre as duas soluções possíveis:

O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2008, p.31)

Percebemos, assim, que Todorov enfatiza a responsabilidade do leitor na caracterização do fantástico num texto literário, circunscrevendo-o fragilmente entre os limites do estranho e do maravilhoso.

Sobre as condições de caracterização fantástico enquanto gênero, Todorov propõe a discussão a seguir:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, essa 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 da obra; 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. (TODOROV, 2008, p.38-39, grifo do autor)

Há, desta forma, uma espécie de “função do leitor” inerente ao fantástico. Percebemos que, para Todorov, se o leitor decide explicar os fenômenos como parte de sua realidade, por meio da interferência da ciência, do sonho ou da loucura, por exemplo, faz a narrativa migrar para o âmbito do estranho; se, ao contrário, o leitor decidir inseri-los numa nova ordem natural aplicável ao desenvolvimento da narrativa, esta se transfere para o maravilhoso.

Outros dois aspectos que valem ser apontados aqui dentre os muitos trazidos por Todorov em seu estudo dizem respeito às propriedades que conferem a unidade estrutural ao texto fantástico, e às funções do fantástico dentro de uma obra literária.

A primeira das propriedades estruturantes apontadas pelo autor é “um certo emprego do discurso figurado”, traço aparentemente contraditório se levarmos em conta que ao leitor não é permitida a interpretação alegórica dos fatos sobrenaturais narrados. O que podemos entender dessa colocação, no entanto, é que ela se refere à utilização de seres de mundos

inexistentes na tentativa de provocar o efeito de estranheza, visto que “somente a linguagem pode conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural” (TODOROV, 2008, p.90).

A segunda das propriedades é a predominância do narrador em primeira pessoa, por ele denominado “narrador representado”, elemento que favorece a identificação do leitor com a personagem e a instauração da dúvida sobre os fatos narrados, visto se tratar de um narrador não confiável em oposição ao narrador onisciente, por exemplo, mais compatível com as narrativas maravilhosas.

A última das propriedades que promovem a unidade estrutural do texto fantástico, segundo Todorov, é a “irreversibilidade”. Através dela é possível perceber a característica que faz do fantástico um texto em que não é possível a integralização do efeito de estranheza numa segunda leitura, uma vez que, nela, o leitor, já familiarizado com o enredo, perde a sensação de dúvida ascendente no curso da narrativa fantástica.

Sobre as funções dos elementos fantásticos para uma obra literária, arrematando o entendimento exposto sobre o fantástico em seu estudo, Todorov nos oferece a explicação a seguir:

Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade –, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente. (TODOROV, 2008, p.101)

Por fim, Todorov divide os temas recorrentes do fantástico em dois capítulos sobre “temas do ‘eu’” e “temas do ‘tu’”.

Os temas do “eu”, também chamados de “temas do olhar”, abordam a relação entre o homem e o mundo, de forma semelhante ao “sistema freudiano de percepção-consciência” (TODOROV, 2008, p.128), desafiando os limites humanos entre matéria e espírito e normalmente exemplificados por narrativas em que observou a presença de: pandeterminismo; multiplicação da personalidade; ruptura dos limites entre sujeito e objeto; ou seja, motivos que têm relação com transformações de tempo e espaço que atingem o sujeito através do evento sobrenatural.

Os temas do “tu” ou “temas do discurso” referem-se à relação do homem com o seu desejo, o que remete ao inconsciente freudiano. Abordam, assim, as transformações do desejo

humano através de motivos como: incesto; “homossexualismo”; “amor a mais de dois”; a explosão de uma excessiva crueldade atribuível apenas a forças sobrenaturais.

Diferente dos temas do “eu”, em que o sujeito assume uma posição passiva em relação ao evento sobrenatural, nos temas do “tu” a sua irrupção acontecerá pela ação do próprio sujeito.

Com a apresentação dos temas que considera recorrentes na literatura fantástica, Tzvetan Todorov encerra a sua tentativa de sistematização do fantástico enquanto gênero, passando aos comentários sobre o seu exaurimento já no início do século XX, com o surgimento da ciência psicanalítica.

Antes de passarmos à exposição mais detalhada dos referidos comentários de Todorov, quando faremos a apresentação do fantástico do século XX, cumpre-nos trazer uma breve exposição sobre suas manifestações no Brasil ao longo do século XIX, no intuito de preparar, já nessa altura, a cronologia para a inserção da obra de Murilo Rubião, autor cuja obra é objeto de estudo deste trabalho.

### **1.1.2 Primeiras linhas do fantástico brasileiro**

Diferente dos nossos vizinhos da América hispânica, o Brasil não apresenta uma recorrência de textos que indique uma tradição literária no âmbito da narrativa fantástica. Assim, ao tempo em que o escritor uruguaio Horacio Quiroga se dedicava ao fantástico de forma quase exclusiva, afirmando a sua filiação direta à obra de Edgar Allan Poe, escritores brasileiros publicavam textos com temática insólita de forma tímida e esparsa, poucos exemplos a serem garimpados em meio à obra de autores românticos, simbolistas e realistas.

Além disso, esses textos surgiam mais pela influência dos textos fantásticos europeus, aqueles mesmos estabelecidos por Tzvetan Todorov como parte de um gênero fechado e esgotado, do que pela necessidade de uma expressão insólita por parte dos nossos escritores.

Vimos que, de acordo com Todorov, o fantástico do século XIX se apresentava principalmente pela hesitação do leitor diante de uma situação insólita inusitada presente na narrativa. Sua marca principal seria, portanto, a impossibilidade de o leitor se decidir por uma ou outra interpretação do elemento perturbador, o que o colocaria numa condição fronteiriça: a inexistência desse sentimento de hesitação, bem como a sua transposição pela explicação no mundo real, inviabilizaria a identificação do “gênero” fantástico numa obra, colocando-o no âmbito do estranho ou do maravilhoso (TODOROV, 2008).

Fenômenos envolvendo fantasmas, seres sobrenaturais ou objetos inanimados que se faziam perceber pela fala ou movimento eram comuns nas narrativas consideradas fantásticas no século XIX, onde se situam os textos literários europeus que serviram de objeto ao estudo do citado teórico e de inspiração para o tipo de texto fantástico produzido no Brasil à época.

Assim, embora esteja associado à produção literária brasileira com mais força apenas no século XX, quando a dedicação exclusiva de Murilo Rubião ao fantástico, anterior e concomitante à explosão do realismo maravilhoso latino-americano, fez surgir um interesse especial no Brasil, é possível identificar alguns exemplos em obras do século XIX.

Escritores como Álvares de Azevedo e Machado de Assis são aqueles mais comumente associados ao fantástico quando se trata de apontar alguns de seus pioneiros, mas coletâneas de contos como as organizadas por Bráulio Tavares (2003), *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*, e a já referida *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, por Maria Cristina Batalha (2011), nos fazem perceber que não foram esses os únicos precursores do fantástico em nossa literatura.

Nomes como os de Aluísio Azevedo (*Último lance e Demônios*), Bernardo Guimarães (*A dança dos ossos*), Fagundes Varela, (*As bruxas*), Inglês de Souza (*Acauã*), João do Rio (*A mais estranha moléstia*), Lima Barreto (*O cemitério*), Monteiro Lobato (*Visão de Nietzsche*) e Nestor Victor (*O máscara*), dentre outros, com suas respectivas obras, figuram nas referidas antologias como exemplos de suas aventuras por territórios do fantástico, ao mesmo tempo em que trabalhavam em sua produção literária principal e, portanto, mais difundida.

Além dos referidos contos, a presença do fantástico também pode ser observada no romance *A luneta mágica*, do escritor carioca Joaquim Manuel de Macedo, originalmente publicado em 1869, que narra a experiência do protagonista míope Simplício com uma luneta produzida por um armênio dotado de poderes mágicos, artefato que traz em si não apenas a possibilidade da visão superficial das pessoas e objetos, mas a leitura do âmago de seus aspectos positivos e negativos quando fixada por mais de três minutos.

Embora presente na obra de outros escritores, Álvares de Azevedo e Machado de Assis são mesmo os nomes mais importantes a serem associados à produção literária fantástica brasileira no período. O primeiro, pela propalada filiação à escola romântica byroniana, tendo cultivado em sua literatura a evocação de aspectos sombrios, de visões fantasmagóricas, do amálgama entre sonho e realidade, observado, por exemplo, em *Noite na taverna*, com publicação original datada de 1855.

Machado de Assis, por sua vez, foi um pouco além da mera influência exercida pela leitura da obra do próprio Álvares de Azevedo e de autores estrangeiros como Edgar Allan Poe e E.T.A Hoffman, a qual pode ser observada em muitos dos seus contos, alguns reunidos na coletânea *Contos fantásticos: Machado de Assis*, de Raymundo Magalhães Junior em 1973.

Contos como *A chinela turca*, *O espelho*, *A segunda vida* e *Sem olhos* são indiscutivelmente associáveis ao fantástico em sua concepção todoroviana, tradicional, onde o acontecimento insólito irromperá no mundo que conhecemos, no qual não existem seres de um mundo maravilhoso, mas que será abalado de forma a não permitir qualquer explicação pelas leis do mundo familiar (TODOROV, 2008).

Quase toda a produção fantástica brasileira dessa época estará inserida no conceito sistematizado por Todorov, reflexo da influência exercida pela literatura estrangeira na literatura brasileira àquela época.

Porém, como sinalizamos anteriormente, Machado de Assis chegou a experimentar novas e inéditas formas de tratamento do fantástico. O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, originalmente publicado em folhetim no ano de 1880, pode ser considerado uma espécie de sinalizador da nova tendência do fantástico a ser desenvolvida ao longo do século XX. Sobre ele trataremos mais adiante, quando da exposição analítica de *O pirotécnico Zacarias*, conto que é objeto de estudo neste trabalho e que, em certa medida, dialoga com a obra machadiana.

Passemos, portanto, à exposição das mudanças teóricas e artísticas pertinentes ao fantástico do século XX, para, em seguida, adentrarmos na narrativa de Murilo Rubião.

## **1.2 SÉCULO XX: da República Tcheca à América do Sul, novas facetas do fantástico contemporâneo**

### **1.2.1 Psicanálise: morte do fantástico?**

Acenamos que Tzvetan Todorov apontou a morte do fantástico já na virada do século XIX para o século XX. Para o teórico, o desenvolvimento do método de análise psicanalítica era uma das causas para esse desgaste, na medida em que deixara latente a desnecessidade de o homem continuar recorrendo à arte para revelar e esquadrihar os temores mais profundos de sua alma.

Todorov (2008) argumenta que, com a psicanálise, os temas abordados nos textos fantásticos passaram a ser tratados nos estudos de Sigmund Freud, o que denotaria a “inutilidade” da literatura fantástica a partir de então. A descoberta do inconsciente teria substituído a necessidade de o homem utilizar-se da literatura para liberar os seus desejos reprimidos, ao recorrer ao diabo para expor um desejo sexual excessivo, ou aos vampiros para lidar com a atração por cadáveres, por exemplo. Ainda segundo o autor, “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (TODOROV, 2008, p.169).

Vejam os comentários de David Roas sobre as considerações de Todorov acerca do fim do fantástico:

Sua afirmação se baseia na ideia de que a literatura fantástica perdeu sua função social que teve no século XIX, manifestada através do tratamento de temas tabu, visto que graças à psicanálise esses temas perderam tal consideração, motivo pelo qual o gênero deixou de ser necessário. (ROAS, 2001, p.33, tradução nossa)

Sobre a influência da psicanálise nos estudos literários posteriores, Vax (1965) aponta que, apesar das advertências de Freud, o método de interpretação psicanalítica acabou conduzindo à consideração das obras como meros instrumentos de análise clínica, fazendo perder-se a sua aura misteriosa ao proceder à clarificação e justificação de tudo o que parecia sobrenatural no texto literário. Para o autor, essa seria uma das dificuldades geradas pela psicanálise em relação ao trabalho de análise das obras fantásticas.

De fato, a presença de certo tipo de acontecimento sobrenatural deixou de provocar o mesmo tipo de efeito de antes, mas, será mesmo que o contato inquietante do homem com o insólito deixou de existir na literatura que se seguiu à descoberta da psicanálise?

Vejam os comentários de Maria das Graças Gomes Villa da Silva a respeito da influência exercida pela psicanálise na arte literária produzida no século XX:

A descoberta do inconsciente por Freud é importante porque permite que não se atribua mais às forças sobrenaturais, o comportamento dos protagonistas da ficção. Ela ajuda a transformar o modo de fazer literatura no século XX porque dá subjetividade aos personagens, retratando-os em crise existencial. (SILVA, 2011, p.235)

De fato, é o que dará a tônica da grande literatura da primeira metade do século, desde James Joyce até Guimarães Rosa, passando por Virginia Woolf e Fernando Pessoa, dentre outros grandes escritores. Certo é que a literatura fantástica não poderia passar ilesa

pelas novas possibilidades acenadas pela psicanálise. Houve, sim, uma espécie de evolução no tipo de abordagem dada ao insólito a partir de então.

Nas escolhas e comentários de Italo Calvino para a sua antologia de contos fantásticos, vimos que, mesmo no período que compreende a maior profusão de textos do fantástico em sua forma tradicional, entre meados do século XVIII e final do século XIX, é possível observarmos uma mudança de perspectiva no tratamento com o sobrenatural, tornando saturado o aparecimento de fantasmas e objetos falantes pela mera necessidade de apresentar a descrença das personagens que com eles se confrontavam no texto literário, migrando para um tipo de narrativa em que a tensão da personagem diante do insólito era trabalhada em textos com sugestões visuais menos ornamentadas como os de Edgar Allan Poe e E.T.A Hoffmann.

O aparecimento do insólito do século XX, desta forma, fará jus à descoberta freudiana e deixará de tratar o homem como mero catalisador de desejos reprimidos. Como bem aponta Vax (1965, p.52, tradução nossa), antes de mais nada o homem tem medo de si mesmo, medo de seus desejos, ele “teme a violência do monstro que leva no mais íntimo de seu ser”. E a descoberta de Freud não fará nada mais do que potencializar a discussão sobre esse inconsciente.

Sobre essa evolução no tratamento do fantástico, vejamos o comentário de Teodosio Fernández, no artigo *Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica*:

Excessivo ou não, com o racionalismo ocorre o desenvolvimento da literatura fantástica moderna. O discutível é considerá-la como consequência ou efeito, que desapareceriam quando desaparecesse-lhes a causa. Entendo que essa proposta não é menos arriscada que esta outra, que desde já prefiro: o fantástico fala das zonas obscuras e incertas que estão mais além do familiar e do conhecido. O movimento dessas fronteiras não implica em seu desaparecimento: os avanços científicos não terminam com os mistérios, como o desenvolvimento da teologia não anulou o insólito dos milagres, nem a psicanálise (contra o que aparentava crer Todorov) colocou fim ao horror dos pesadelos. (FERNANDÉZ, 2001, p.296, tradução nossa)

Vão-se as “fontes que choram”, fica o homem comum, entregue ao pesadelo de sua existência. É ele que servirá de inspiração para a literatura fantástica do novo século. É a representação de um cotidiano cada vez mais opressor para o homem contemporâneo que servirá de pano de fundo para o insólito narrado na literatura a partir de Franz Kafka, como veremos no tópico seguinte.

### 1.2.2 Kafka e a “virada” do fantástico no século XX

Na manhã de um dia chuvoso qualquer, Gregor Samsa acorda metamorfoseado em um inseto gigante e asqueroso. Não há bruxa malvada ou poção mágica que o transforme. Ele vai dormir depois de um dia de trabalho e acorda, letárgico, atrasado para o cansativo trabalho de caixeiro-viajante, inexplicavelmente transformado num inseto.

A narrativa é completamente voltada para as implicações desse fato na vida de Gregor Samsa, para as consequências no âmbito de suas relações familiares e laborais, para a forma pela qual vai ocorrendo a adaptação de seu cotidiano a essa nova condição de sua existência.

Diferentemente dos textos fantásticos tradicionais, nos textos do escritor tcheco Franz Kafka não existe inquietação que sugira uma abordagem sobrenatural do acontecimento narrado. Em *A metamorfose*, obra cuja base de desenvolvimento pincelamos nos parágrafos anteriores, não é diferente. A inquietação, claro, está presente, porém mais como uma exclamação prática, parecida com um “Preciso dar um jeito de lidar com essa situação!”, do que como a interrogação espantada “Como isso pôde acontecer?”. Daí porque a referida novela não se encaixa nos padrões tradicionais da literatura fantástica, pedindo uma nova atitude entre os teóricos da literatura diante do insólito nela representado. Também por isso, talvez, o texto figura como um dos preferidos nas análises dos estudiosos do fantástico contemporâneo. Vejamos o que Todorov nos diz sobre *A metamorfose* em comparação à literatura fantástica do século XIX:

[...] ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, *A metamorfose* parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e ao final da história é o mais distante possível do sobrenatural. [...] Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da “adaptação”, que segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2008, p.179)

Fica clara, desta forma, a posição tomada por Todorov no sentido de afastar o tipo de literatura produzida pelo escritor tcheco daquilo que entende por literatura fantástica, justificando-a porque no texto kafkiano há uma substituição da sensação de hesitação por parte da personagem por aquilo que chama de sua “adaptação” diante dos acontecimentos insólitos, e isso impediria que o leitor se identificasse com ela. Assim, Gregor não parece

preocupado com o fato de ter se tornado um inseto, senão com a forma como precisa se adaptar a essa nova realidade inquestionada de sua existência. Nesse sentido, vale destacarmos o seguinte elemento de análise da obra apontado por Todorov (2008, p.181):

[...] 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. [...] Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem; e a identificação como anteriormente observada não é possível.

O que há de mais surpreendente na narrativa é, portanto, ainda segundo Todorov (2008), a total ausência de surpresa, fato que a colocaria, paradoxalmente, tanto no âmbito do estranho quanto do maravilhoso, impedindo a sua classificação em quaisquer das categorias já estabelecidas entre os conhecidos gêneros que têm o insólito como tema principal. Da mesma forma, a narrativa careceria até da possibilidade de interpretação alegórica: “Pode-se certamente propor várias interpretações alegóricas do texto; este, porém, não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela” (TODOROV, 2008, p.180).

Assim, o teórico franco-búlgaro não consegue estabelecer a categoria de estudos literários em que se enquadraria a obra de Franz Kafka.

Ao longo de todo o século XX, muitas serão as tentativas empenhadas pelos teóricos da literatura nesse sentido. Vejamos o comentário de Filipe Furtado em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, a respeito de *A metamorfose*:

[...] torna-se difícil supor [...] uma abordagem integralmente fantástica de *Die Verwandlung* de Kafka, muito embora a narrativa encene uma óbvia transgressão do real. Com efeito, os indícios detectáveis no texto quanto à presumível reação [sic] do narratário apontam para uma aceitação natural e quase indiferente da ocorrência meta-empírica em si (a transformação do homem em insecto [sic]), nunca se esboçando de forma clara a perplexidade inerente ao gênero. Assim, a obra foge para o plano da parábola, convidando o leitor a enveredar pela interpretação alegorizante. Daí não ser integrável no gênero, embora encene temática claramente extranatural e não racionalizada de forma explícita. (FURTADO, 1980, p.79)

O citado autor coloca, portanto, o texto kafkiano num patamar alegórico, fazendo-o migrar para o terreno da parábola. Ora, é notável a presença do acontecimento insólito e, na mesma medida, a impossibilidade de, como bem apontado por Todorov, inseri-lo num nível confiável de leitura alegórica. Para que esta seja perceptível, o texto precisaria apontar os caminhos de referência e isso absolutamente ocorre em *A metamorfose*.

Vax (1965, p.86), por sua vez, destaca que a categorização da novela de Kafka como obra fantástica é discutível porque o acontecimento sobrenatural (metamorfose) não constitui um problema na narrativa, fazendo com que seja mais possivelmente referendado como pertencente à categoria de análise psicanalítica e à experiência mental, concluindo seu comentário a respeito ao afirmar que a aventura de Gregor Samsa “é mais trágica que fantástica”.

Antecipamos aqui, no entanto, o nosso entendimento de que o texto kafkiano coloca em evidência um novo tipo de fantástico. Um fantástico que se mostra mais compatível com as necessidades de expressão artística do homem contemporâneo, oprimido pelo falso sistema de igualdade de oportunidades na sociedade, angustiado pela descoberta de um “outro” de si mesmo, a porção desejante que não consegue dominar.

Jean Bellemin Noël em seu artigo *Notas sobre lo fantástico: textos de Téophile Gautier* chama essa nova faceta simplesmente de “fantástico moderno”, onde não há a intenção artística de meramente narrar o caos em que está inserido o sujeito, mas de perceber o simbólico como repressivo e mutilador, promovendo uma transformação de suas relações com o imaginário. Segundo o autor, Kafka estava consciente da possibilidade oferecida pela literatura fantástica na articulação desses dilemas, prosseguindo o artigo com o seguinte comentário:

O fantástico moderno, a forma de fantasia literária gerada na cultura secularizada produzida pelo capitalismo, é uma literatura subversiva. Existe junto ao “real”, em qualquer das faces do eixo cultural dominante, como uma presença emudecida, um outro imaginário e silenciado. De um ponto de vista estrutural e semântico, o fantástico aspira à dissolução de uma ordem que se sente como opressiva e insuficiente. Sua paralela colocação, que corrói o “real” ao tempo em que o perscruta, constitui, segundo frase de Hélène Cixous, “um sutil convite à transgressão”. Mediante o seu intento por transformar as relações entre o imaginário e o simbólico, o fantástico perfura o “real”, revelando sua ausência, seu “grande Outro”, seus aspectos indizíveis e não vistos. (BELLEMIN-NOËL, 2001, p.151-152, tradução nossa, grifo do autor)

Susana Reisz, em *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales*, discorre sobre o efeito causado pelo acontecimento insólito nas personagens de *A metamorfose* e no leitor, ao questionar a suposta “ausência” de admiração apontada por Todorov, problematizando o porquê de a espantosa transformação sofrida por Gregor Samsa num contexto aparentemente “maravilhoso”, na acepção à qual já nos referimos, não nos impedir de relacionar o mundo da narrativa com o nosso mundo real e de seguir esperando que as personagens envolvidas, em algum momento, sofram as consequências psíquicas e emocionais do acontecimento insólito. Segundo a autora:

Que os personagens não questionem sua própria norma nem, em última instância, sua própria noção de realidade, não significa que o texto mesmo não a questione. Se trata, simplesmente, de um questionamento não representado no interior do mundo ficcional, que surge, segundo a acertada distinção introduzida por Barrenechea [...], da permanente confrontação *in absentia* deste universo “cego ao insólito”, rarefeito, desumanizado, com um modelo de realidade que sugere fragmentariamente através de algumas reações mais ou menos “normais” das personagens (como o pânico da mãe, a inicial mistura de temor e compaixão da irmã, a ternura e preocupação de Gregor por ela, etc.) (REISZ, 2001, p.220, tradução nossa, grifo da autora)

Pelo comentário acima destacado entendemos que o fantástico é perceptível nesse palpitar de emoções contraditórias que acometem as personagens envolvidas no incidente, direta ou indiretamente. Assim, se a transformação sofrida por Gregor Samsa fosse realmente recebida de forma natural na narrativa, como entendem alguns teóricos, nunca seríamos acometidos por essa inquietação diante do narrado: o fato de Gregor buscar adaptar-se à sua nova realidade só nos faz mergulhar ainda mais na opressão sugerida por Kafka diante do mundo cruel em que estamos inseridos, cotidianamente, sem chance de questionamentos, sem chance de deixarmos de nos sentir cada vez mais enclausurados e solitários, tal qual acontece com Gregor Samsa. Daí porque, para Jean-Paul Sartre (2005, p.181), “o homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção”.

Kafka inaugura, desta forma, o que Sartre chamará de “fantástico humano”, o fantástico inquietantemente familiar do século XX, presente tanto em escritores que o tiveram como influência direta, quanto em outros que sequer sabiam de sua existência quando produziram textos de abordagem insólita semelhante.

Em 1943, Jean-Paul Sartre publicou um ensaio em que apresentava um comentário crítico sobre *Aminadab*, romance de Maurice Blanchot publicado na França no ano anterior.

Também famoso pela sua vasta produção literária, que compreende peças de teatro, romances e ensaios sobre crítica e teoria, no ensaio “*Aminadab*”, ou *o fantástico considerado como uma linguagem* Sartre será um dos primeiros, senão o primeiro, a discorrer sobre essa nova tendência do fantástico, surgida com Kafka no século XX, a que ele decide chamar de “fantástico humano”.

Logo no início do referido texto, Sartre aponta a extraordinária semelhança entre o livro de Blanchot e a obra de Kafka, notadamente através do romances *O castelo* e *O processo*: “O mesmo estilo minucioso e cortês, a mesma polidez de pesadelo, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, pois não levam a nada, os mesmos raciocínios exaustivos e improfícuos, as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam a nada” (SARTRE, 2005, p.136).

À medida que vai tecendo os seus comentários sobre o romance de Blanchot, Sartre (2005) o vai inserindo no “gênero” fantástico em sua forma contemporânea, ao dizer que nele já não existem fantasmas nem fontes que choram, havendo apenas homens que se identificam com o objeto fantástico que reflete a sua própria imagem, distorcida na realidade vivenciada diariamente. Segundo o autor, ao despojar-se de todos os artifícios, o fantástico humaniza-se e volta a ser o que era: nos reconhecemos a nós mesmos nas imagens fantásticas sugeridas por essas novas narrativas.

Vejam, nesse sentido, o seguinte comentário a respeito da “evolução” do fantástico, na forma como podemos encontrá-lo em Kafka e em Blanchot, como tendência das artes na contemporaneidade:

[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana. Ora, por volta da mesma época – por efeito de fatores internos – esse gênero literário prosseguia sua evolução própria e se livrava das fadas, gênios e duendes como convenções inúteis e caducas. [...] o novo humanismo precipita essa evolução [...] Para ele já não há senão um único objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas 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. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada. (SARTRE, 2005, p.139)

Desta forma, o fantástico, que antes era perceptível apenas diante do sobrenatural, passou a integrar as narrativas que cuidavam de eventos meramente cotidianos, aparentemente banais, acessíveis a todos os homens onde estivessem. A narrativa fantástica contemporânea se apresenta, portanto, de forma natural, assim entendida pela ausência da hesitação declarada no próprio texto, diferentemente do que acontecia nas narrativas dos séculos XVIII e XIX analisadas por Todorov.

Essa construção da narrativa fantástica em eventos cotidianos era a marca da literatura de Franz Kafka e Maurice Blanchot. Nos textos de ambos há esse martelar incessante sobre um evento insólito inexplicável e inserido numa situação aparentemente banal. Nos contos de Murilo Rubião, sobre os quais discorreremos mais adiante, esse também seria o elemento a ser artisticamente lapidado.

Para alcançar o efeito pretendido, os citados autores fazem uso de uma forma de composição narrativa que Sartre torna clara na seguinte passagem:

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, 2005, p.140)

Aqui explicitado, portanto, o conceito de “fantástico humano” que Sartre vai tecendo ao longo de todo o texto.

A principal contribuição de *“Aminadab”, ou o fantástico considerado como uma linguagem* é, sem dúvida, a percepção de que a literatura produzida por Blanchot provou a evidência desse “derradeiro estágio” do fantástico, inaugurado por Kafka. Nas palavras de Sartre (2005, p.148), a obra de um autor como Maurice Blanchot, e aqui já acrescentamos a de Murilo Rubião, faz surgir “um estereótipo do fantástico ‘à la Kafka’”, seus temas passando à categoria de “convenções literárias”.

Sartre se dispõe a investigar através de seu ensaio os motivos que favoreceram essa evolução do fantástico, trazendo algumas respostas interessantes a respeito:

Blanchot começa a escrever numa época de desilusão: depois da grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre, a nova geração de escritores e de artistas, por orgulho, por humildade, por espírito de seriedade, operou com grande pompa um retorno ao humano. Essa tendência repercutiu sobre o próprio fantástico. Para Kafka, que aqui faz figura de precursor, existe sem dúvida uma realidade transcendente, mas ela está fora de alcance e serve apenas para nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio humano. (SARTRE, 2005, p.137-138)

O argumento poderia ser o mesmo para todos os que se aventuraram nesse tipo de literatura ao longo do século XX, não importando se direta ou indiretamente influenciados por Kafka: Maurice Blanchot, assim como Murilo Rubião, não conhecia a obra do autor tcheco e esse parecia ser um dos pontos de análise mais intrigantes para Sartre. Como pode ter havido tamanha coincidência de interesses em suas criações? E sua resposta foi decisiva: não se tratou de um caso isolado, mas de uma força de expressão artística que invadiu o homem contemporâneo.

O ensaio aqui em estudo foi publicado quase trinta anos antes da *Introdução à literatura fantástica* de Todorov e a ele o teórico franco-búlgaro fez referência quando dos comentários ao texto de Kafka.

Cumpre-nos afirmar que o texto sartreano é claro e feliz em sua proposta de apontar a evolução do fantástico a partir das semelhanças de forma e conteúdo entre os textos literários estudados, sem que tenha havido uma aproximação dos novos escritores com o texto kafkiano.

Não podemos, desta forma, aceitar o argumento de que o fantástico tenha simplesmente perdido sua “utilidade” ao final do século XIX. O efeito inquietante permanece e pulula do leitor para a obra, e não desta para o leitor como ocorria antes: coagido pelas novas leis da narrativa fantástica, o leitor termina por adotar um ponto de vista que não é o seu, contemplando sem surpresa o que lhe deixa pasmo (SARTRE, 2005). Essa parece ser a nova faceta do fantástico para o século XX, na Europa e na América do Sul, como veremos.

### **1.2.3 Borges, Cortázar e os labirintos do (neo) fantástico sulamericano**

Uma das últimas e principais evoluções no estudo do fantástico está no trabalho desenvolvido por Jaime Alazraki a partir da década de 1970, quando vem publicando e atualizando sua proposta de chamar o fantástico do século XX, esse “novo gênero”, de “neofantástico”.

De todo o exposto até aqui, cumpre lembrarmos que, pelo tratamento dado ao insólito, o fantástico de Kafka não cabe no conceito sistematizado por Todorov, sendo notável, no entanto, que guarda estreita relação com aquele fantástico, tradicional, motivo pelo qual Sartre o confere o *status* de marco evolutivo.

Isso porque, a partir de Kafka, esse fantástico que assombra o cotidiano de homens normais foi se tornando cada vez mais frequente na literatura do século XX. Essa literatura, que Todorov trata como surpreendente amálgama entre o estranho e o maravilhoso, pede um tratamento diferente a ser conferido a essa nova e inegável tendência do fantástico contemporâneo. Atento à necessidade de se problematizar e definir esses novos caminhos, Alazraki passa a discutir o neofantástico tomando como ponto de partida as dificuldades em se estabelecer padrões de análise para textos de natureza tão diferente como aqueles do século XIX em relação aos de Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, os quais figurarão como exemplos da nova teoria proposta pelo autor aqui estudado em *Que es lo neofantástico?*, originalmente publicado em 1990.

Segundo Herrera Alvaréz (2011, p.253), o neofantástico proposto por Alazraki é um “gênero que se afasta do tradicional fantástico para mergulhar na agonia existencial do século XX”. Nesta altura do presente trabalho buscaremos, portanto, trazer as importantes considerações do crítico argentino, visando ao entendimento da teoria que pode servir de base também ao estudo do fantástico em Murilo Rubião.

No início do referido artigo, Alazraki faz um breve histórico do fantástico tradicional, aludindo a algumas teorias que colaboraram na sua configuração enquanto gênero,

tal como o conhecemos hoje. Problematiza, no entanto, que não é a mera presença de um elemento fantástico que irá determinar um texto como pertencente a ele, visto, por exemplo, que as narrativas maravilhosas estão repletas de aparições insólitas. Da mesma forma, não é possível determinar um texto como fantástico pelo efeito de “medo” ou “espanto” que possa causar no leitor. Em suas palavras:

Se o fantástico é reconhecível e identificável a partir desse efeito que todos os críticos do gênero definiram como traço distintivo, como classificar e nomear aqueles relatos que contém elementos fantásticos, mas que não se propõem assaltar-nos com algum medo ou terror? Como definir algumas narrações de Kafka, Borges ou Cortázar, de indiscutível relevo fantástico, mas que prescindem dos gêneros do conto maravilhoso, do horror do relato fantástico, ou da tecnologia da ficção científica? (ALAZRAKI, 2001, p.272, tradução nossa)

A partir desse comentário, o autor comenta da necessidade de se adentrar nesse tipo de texto literário, para identificar e compreender as suas intenções, para que seja possível fixar uma visão teórica que justifique o seu funcionamento, ou seja, estabelecer uma poética desse tipo de texto que nos impressiona enquanto fantástico, uma vez que traz elementos incompatíveis com a realidade tal qual a conhecemos, mas que se difere profundamente do fantástico tradicional (ALAZRAKI, 2001).

Depois de tecer algumas considerações sobre as posições de Callois, Vax e Todorov a respeito da exclusão dos textos kafkianos do fantástico tradicional, estabelecendo o seu exaurimento ao final do século XIX, Alazraki (2001) usa as palavras de Cortázar, quando diz que entende o tipo de fantástico que surgiu no século XX como um fantástico em que a irrupção do “outro”, do elemento inquietante, ocorre de maneira prosaica, sendo parte de um registro mais amplo que aqueles permitidos pelos textos fantásticos tradicionais, configurando algo parecido com uma “segunda realidade”. Aqui exposta, desta forma, a necessidade em se descrever e delimitar essa nova faceta do fantástico. Discorrendo sobre essas imagens de alteridade a que aludia Cortázar, Alazraki conclui:

Não são tentativas que busquem devastar a realidade conjurando o sobrenatural – como propôs o gênero fantástico no século XIX –, mas esforços orientados a intuí-la e conhecê-la para além dessa fachada racionalmente construída. Para distingui-las de seus antecessores do século passado propus a denominação “neofantástico” para esses tipos de relato. Neofantásticos porque apesar de girarem em torno de um elemento fantástico, esses relatos se diferenciam de seus avôs do século XIX por sua visão, sua intenção e seu *modus operandi*. (ALAZRAKI, 2001, p.276, tradução nossa, grifo do autor)

Na citação em destaque está expresso, portanto, o cerne da proposta de Alazraki, ao vislumbrar a necessidade de se diferenciar o neofantástico, um “novo gênero”, do fantástico tradicional, pelos elementos “visão”, “intenção” e “*modus operandi*”.

O elemento “visão” é considerável, segundo Alazraki (2001), porque enquanto o fantástico assume a solidez do mundo real no intuito de devastá-lo com a irrupção do acontecimento sobrenatural, o neofantástico entende o mundo real como uma espécie de máscara que oculta uma segunda realidade. O fantástico promove uma rachadura numa superfície sólida, ao passo que o neofantástico expõe uma segunda realidade, de traços cotidianos, tão absurda para nós leitores quanto aparentemente coerente para as personagens envolvidas.

Quanto à “intenção”, cumpre destacarmos que, diferente do fantástico tradicional, no qual havia a intenção de provocar medo no leitor, no neofantástico o clima de terror que ascendia à hesitação preconizada por Todorov não faz parte da construção do texto. Segundo Alazraki (2001, p.277, tradução nossa) há, sim, uma perplexidade ou inquietude provocada pelo insólito das situações narradas, mas a sua intenção é outra:

São, em sua maior parte, metáforas que buscam expressar lampejos, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceitual ou científico com que lidamos cotidianamente.

No que se refere ao “*modus operandi*”, a técnica narrativa utilizada, Alazraki (2001) destaca que o discurso neofantástico exige uma forma diferenciada de tratamento da situação insólita em relação à fórmula ascendente do fantástico tradicional. Nesse sentido, expressa concordar com Todorov quando diz que nos textos de Kafka o elemento de estranheza está presente desde as primeiras linhas e vai adquirindo um ar trivial no curso da narrativa, ao contrário dos textos fantásticos tradicionais que construía uma aura de realidade inquestionável para, ao longo da narrativa, fazer aparecer um acontecimento aterrador e inexplicável para as personagens envolvidas.

Alazraki (2001) destaca que o neofantástico, aquilo que vimos tratando por fantástico contemporâneo, seguindo a nomenclatura de Roas (2001), foi profundamente influenciado pelos efeitos das Grandes Guerras, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo.

Ampliando esse entendimento, David Roas esclarece que:

[...] a literatura fantástica contemporânea se insere na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos num universo totalmente incerto, no qual não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentemos o real: o “universo descentrado” a que se refere Derrida. Não existe, portanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade. (ROAS, 2001, p.36, tradução nossa)

Vale destacar, assim, que os estudos de Jaime Alazraki provam a relevância da continuidade da análise dos textos fantásticos, permitindo-nos constatar a evolução sinalizada por Sartre no ensaio “*Aminadab*” [...], ao qual nos referimos anteriormente.

As diferenças apontadas por Alazraki são importantes e servem de base ao desenvolvimento de nossa análise acerca do fantástico presente na obra de Murilo Rubião. Entendemos, no entanto, que servem como uma espécie de atualização e sistematização da evolução do fantástico que conhecemos, oferecendo tratamento mais adequado ao fantástico de Kafka, Borges, Cortázar e Rubião, dentre outros escritores que se dedicaram à fragmentação insólita da realidade transposta no texto literário.

Decidimo-nos, assim, por acompanhar a nomenclatura de Roas (2001), quando chama de “fantástico contemporâneo” o fantástico produzido no século XX a partir de Kafka e seguida, em maior ou menor grau, pelos famosos e já citados sulamericanos, uma vez que se constitui numa espécie de evolução de uma mesma forma de manifestação literária que sofreu os efeitos de profundas mudanças sociais.

### **1.3 OUTRAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO FANTÁSTICO**

Até aqui, buscamos oferecer uma visão geral do fantástico tanto no que se refere a sua evolução enquanto manifestação artística literária, quanto no tocante às principais teorias que contribuíram para a sua definição. Se optamos por não seguir a ordem temporal da teoria apresentada, visto que abordamos o ensaio de Sartre posteriormente à *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, foi no intuito de percorrer um caminho ascendente de apresentação de sua trajetória literária ao longo dos seus mais de dois séculos de existência.

Nessa altura do presente trabalho, cumpre-nos abordar alguns dos estudos que se seguiram à obra todoroviana, buscando um melhor entendimento sobre o seu impacto acadêmico, atualizando e indicando os caminhos percorridos pelos estudiosos do fantástico desde então, sem perder de vista as considerações já expostas acerca da teoria de Jaime Alazraki.

Não pretendemos, portanto, deslindar os conceitos elaborados por todos os teóricos do fantástico, o que resultaria impossível, mas atentar para os pontos de contato entre aqueles aos quais tivemos acesso, destacando alguns comentários mais pertinentes à consolidação e problematização da narrativa de cunho fantástico.

Inicialmente, faz-se importante levar em conta que grande parte dos textos teóricos estudados, ao considerarem o fantástico como problema, concordam no sentido de que ele só aparece quando irrompe um acontecimento insólito num contexto aparentemente compatível com o nosso mundo real. As nomenclaturas para esse acontecimento podem divergir entre “evento estranho”, “ocorrência meta-empírica”, “fenômeno sobrenatural”, dentre outras semelhantes, porém todas intentam colocar em destaque o momento ou o modo de ambientação imprescindível para que o fantástico seja perceptível na narrativa.

Outro ponto de contato importante entre os textos estudados é a consideração do fantástico como gênero literário. Obviamente, nessa perspectiva o gênero é considerado de forma mais ampla quando comparada àquela já conhecida distinção entre prosa, poesia e drama oferecida pela teoria tradicional.

Assim, a justificativa do tratamento do fantástico como gênero estaria na semelhança do discurso, de uma espécie de técnica utilizada, que faz notar um “modo de narrar” que afasta os textos fantásticos de outros textos literários, aproximando-os entre si, nunca perdendo de vista o fato de que cada texto resulta antes de tudo da confluência de vários gêneros, e que o que os separa em relação a outros é a maior ou menor utilização de formas de organização específicas (BATALHA, 2011).

No sentido de clarificar esta concepção, destacamos abaixo as palavras de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (2011, p.241):

Aponta-se para aquela noção de gênero, a mais difusa de todas as classificações, que propõe a distribuição das obras a partir da apresentação de um conjunto específico de características relacionadas com a escolha e tratamento dos temas por meio do trabalho peculiar, a cada gênero, com a *linguagem*. Nesse campo, citam-se, por exemplo, o fantástico e o maravilhoso, entre outros.

Cumpramos, aqui, chamar atenção para o fato de que a consideração do fantástico como gênero não é unânime. A partir dos estudos de Irène Bessièrre, boa parte da crítica especializada diverge em relação a esse tratamento dado ao fantástico, passando a considerá-lo um “modo discursivo”. Vejamos, a esse respeito, as palavras da citada autora no artigo *Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette*, originalmente publicado em 1974, ao qual tivemos acesso em tradução espanhola:

O relato fantástico provoca a incerteza, no exame intelectual, porque utiliza dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Não define uma qualidade atual de objetos ou seres existentes, como também não constitui uma categoria ou um gênero literário, supondo uma lógica narrativa tanto formal quanto temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, por trás do aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que criam o atrativo do relato fantástico e sua unidade. (BESSIÈRE, 2001, p.84, tradução nossa)

Percebemos, desta forma, que a concepção adotada por Irène Bessière aumenta o leque de possibilidades de identificação das narrativas fantásticas, e que boa parte da teoria aqui estudada, ainda quando trate o fantástico como gênero, dialoga com esse entendimento. Optamos, no entanto, por não entrar no mérito dessa distinção uma vez que isto demandaria uma pesquisa teórica mais aprofundada que não está entre os principais objetivos pretendidos neste trabalho.

A abordagem aqui impressa se justifica pela sua importância no seio da teoria do fantástico e como registro para o aprofundamento da questão em estudos posteriores. Por ora, o entendimento do fantástico enquanto “gênero” ou “modo discursivo” não atrapalha o objetivo geral aqui pretendido, visto que as referências às diferentes denominações dependem das escolhas dos teóricos aqui citados, os quais servem mais como aporte à distinção entre “fantástico tradicional” e “fantástico contemporâneo”.

Dando seguimento à proposta desse tópico, vale destacar o estudo de Filipe Furtado, intitulado *A construção do fantástico na narrativa*, publicado em 1980. O autor nomeia o acontecimento fantástico a partir da descrição de uma “fenomenologia meta-empírica”, em que o apresenta como “sobrenatural negativo”, pela dúvida que causa no leitor, diferente do “sobrenatural positivo”, compatível com as narrativas maravilhosas, em que não há questionamento sobre a realidade ou não dos acontecimentos narrados, visto que obedecem a uma lógica própria de aceitação pelo leitor.

Dessa forma, percebemos que para Furtado (1980), assim como para Todorov, o que diferencia o fantástico do maravilhoso é a duplicidade conferida ao evento insólito. Para ele, essa duplicidade é construída dentro do contexto específico da literatura fantástica, o qual pede o confronto entre a aparente realidade e a irrupção de um acontecimento sobrenatural, ou meta-empírico, como prefere Furtado. Nesse sentido, vejamos o importante ensinamento do autor acerca da ambiguidade inerente ao fantástico:

Do que já se referiu sobre a índole da ambiguidade fantástica resulta óbvio que ela não constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas algo que apenas surge a partir da própria construção do gênero, resultando da acção [sic] combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autônoma fora desse contexto. Com efeito, se o fantástico não pressupusesse a encenação simultânea de duas fenomenologias de carácter antinômico, reflectindo [sic] mundos reciprocamente exclusivos, a ambiguidade não viria sequer a surgir, devido à ausência de um dos termos em cuja oposição se fundamenta. Daí que, em boa verdade, o traço distintivo do gênero não seja mais do que o resultado de uma combinação específica de certos elementos também usados, embora com formas e tipos de organização diferentes, noutras áreas da literatura (FURTADO, 1980, p.37)

Percebemos, da citação acima, que o autor destaca a forma peculiar da narrativa como inerente ao fantástico, o qual considera como gênero. Sobre a ambiguidade, é notório que ela se apresenta aqui como traço distintivo, embora não exclusivo.

Outro aspecto importante do referido estudo é a crítica que faz sobre a posição de Todorov em transferir para o leitor a responsabilidade absoluta de delimitação do fantástico, ao estabelecer a sua hesitação como traço determinante. Para Furtado (1980, p.75), “a presumível diversidade de leitores reais e a conseqüente variedade de suas eventuais reacções [sic] perante a intriga tornam bastante improvável que tal hesitação se verifique sequer na maioria das leituras”. A presente citação é importante uma vez que aponta para a quase impossibilidade de se determinar com segurança o efeito que a leitura do fantástico provocará no leitor. Furtado defende, dessa forma, que os seus elementos de diferenciação estejam circunscritos à narrativa. De outra forma, correríamos o risco de situá-lo num nível abstrato que dificultaria, se não impediria, a sua delimitação confiável. A esse respeito, o autor nos diz que a caracterização do “gênero” deve se basear:

[...] não em reacções [sic] aleatórias e exteriores à obra, mas em traços que se mantenham indiscutivelmente constantes, mesmo que sujeitos aos mais diversos cambiantes de leitura. Com efeito, os sinais do tipo de discurso literário em que um texto se insere hão-de estar inscritos nele, não podendo depender das atitudes necessariamente variáveis que porventura venha a suscitar nos seus destinatários imediatos. (FURTADO, 1980, p.77)

Para Furtado (1980), portanto, o traço definidor do fantástico é mesmo a ambiguidade trabalhada dentro do próprio texto, que se difunde em todos os níveis e estruturas do seu discurso. O leitor ideal só pode ser conduzido a uma ou outra reacção a partir do trabalho discursivo realizado pelo autor na narrativa. Assim:

[...] uma caracterização do fantástico não poderá limitar-se a referir a atitude do destinatário imediato do enunciado perante a ocorrência meta-empírica, devendo sobretudo descrever os elementos que contribuem de uma maneira decisiva para tal

reação [sic] bem como a combinatória que entre si estabelecem. (FURTADO, 1980, p.78-79)

Muitos são os aspectos de análise do fantástico apontados pelo pesquisador português. Um outro elemento interessante de discussão em seu estudo, e sobre o qual concorda com Todorov, é a presença bastante recorrente de um narrador-personagem que, se não pode ser tratado como traço distintivo, sem dúvida pode ser apontado como elemento conveniente à trama fantástica, uma vez que, pelo caráter testemunhal, parece conferir maior credibilidade à confirmação da ocorrência meta-empírica (FURTADO, 1980).

Um último aspecto do estudo de Furtado que merece ser chamado à atenção nessa breve apresentação é a importância que confere à construção do espaço na narrativa. O autor aceita e trabalha a já comentada necessidade de exploração máxima do real no fantástico, para que o efeito de admiração no leitor seja atingido de forma mais eficaz, pelo impacto que provoca. No entanto, atenta para o entendimento de que essa é uma construção “híbrida, incerta e mal delimitada”, na qual não se pode perder de vista a “falsidade inerente ao gênero”, servindo ao “reforço da ambiguidade em que este se fundamenta” (FURTADO, 1980, p.128). Ou seja, não é possível entender a construção do espaço fantástico como expressão total da realidade, mas como uma estratégia narrativa que tem por objetivo, desde o começo, a instauração da ambiguidade.

Outros trabalhos foram igualmente importantes na discussão teórica do fantástico. Alguns deles oferecem uma tentativa de romper o fantástico contemporâneo do conceito tradicional, principalmente baseada nessa forma peculiar de narração, já apontada por Filipe Furtado.

Uma das primeiras análises nesse sentido, conforme nos apresenta Roas (2001), é a da professora argentina Rosalba Campra, através do artigo *Lo fantástico: uma isotopia de la transgressión*, originalmente publicado em 1981, no qual define o fantástico pela presença de uma transgressão linguística em todos os níveis do texto. Vejamos um importante comentário da autora a respeito da literatura fantástica tal como se apresenta no século XX:

As fronteiras se definem [...] entre eu/outro; presente/passado e/ou futuro; aqui/ali. O fantástico implica a superação e a mescla destas ordens: o eu se desdobra e em consequência se anula a identidade pessoal; o tempo vê suprimido o seu fluxo natural, e então presente, passado e futuro se tornam uma única coisa; o espaço se anula como distância. Tempo, espaço e identidades diferentes se superpõem e se confundem num intrincado jogo sem soluções ou cuja solução se apresenta sempre como catastrófica. Este é o eixo predominante da literatura fantástica de hoje, na qual se veem proliferar desdobramentos, usurpações do eu e inversões temporais. (CAMPRA, 2001, p.165, tradução nossa)

No sentido da discussão em torno dos novos rumos da literatura fantástica, Teodosio Fernández, no artigo *Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica*, de 1991, nos oferece um comentário que rompe com a ideia maniqueísta dos mundos incomunicáveis, natural e sobrenatural, que o fantástico tradicional costumava pôr em conflito:

[...] não importa o que cada um entenda por realidade, nem as qualidades que se lhe atribua, nem a índole das relações que se lhe suponha com a literatura. Isto é o decisivo: postular uma ordem para a realidade não é essencialmente diferente de postular uma desordem, que, convenientemente reiterada, se transformaria em uma ordem. A aparição do fantástico não tem porque residir na alteração por elementos estranhos de um mundo ordenado pelas leis rigorosas da razão e da ciência. Basta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares. Basta a suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) pode colocar em perigo a precária estabilidade de nossa visão do mundo. (FERNANDEZ, 2001, p.296-297, tradução nossa)

O referido artigo utiliza como exemplo direto do argumento em destaque a literatura produzida por Jorge Luis Borges. Podemos, sem dúvida, estendê-lo à literatura de Julio Cortázar e de Murilo Rubião, dentre outros escritores igualmente inovadores, na tentativa de melhor compreender e exemplificar essa nova e intrigante faceta do fantástico.

Entendemos que as considerações teóricas brevemente abordadas até aqui colaboraram no entendimento do fantástico e da distinção entre suas formas tradicional e contemporânea. Sem perdê-las de vista, passaremos às considerações teóricas e analíticas acerca da obra de Murilo Rubião, de caráter reconhecidamente fantástico, compreendendo as raízes de sua evolução em atendimento às demandas do homem contemporâneo, como veremos a seguir.

## 2 MURILO RUBIÃO, “DISCRETO PRECURSOR LOCAL”

### 2.1 ESTREIA E COMENTÁRIOS DA CRÍTICA

Natural de Silvestre Ferraz, atual Carmo de Minas, município de Minas Gerais, Murilo Eugênio Rubião passou a viver em Belo Horizonte ainda jovem, tendo concluído os seus estudos na capital mineira, em níveis secundário e superior. Entre as décadas de 1930 e 1940 trabalhou como redator, jornalista, professor, além de ter atuado como chefe de gabinete de políticos importantes, como o ex-presidente Juscelino Kubitschek, quando governador de Minas Gerais.

Em meio às atividades profissionais, Murilo Rubião se dedicava à literatura: inicialmente como poeta, ofício que logo abandonou, assumiu a vocação de contista, na qual se destacou como o pioneiro do fantástico no Brasil. Pioneiro, pela importância que lhe conferiu, sendo desde então reconhecido como o primeiro escritor brasileiro a se dedicar ao fantástico como projeto literário.

Vimos que o fantástico esteve presente de forma bastante difusa na literatura brasileira do século XIX. No século XX, conquistou alguns escritores que lhe deram tratamento mais sólido e frequente. No caso de Murilo Rubião, tratamento exclusivo: todos os trinta e dois contos que publicou e republicou ao longo da vida provocam no leitor o desconforto característico deste gênero/modo discursivo, combinado à aparente tranquilidade das personagens envolvidas no acontecimento insólito. Essa característica de criação também aparece nos dois contos publicados postumamente, *A diáspora* e *As unhas*, e em boa parte dos textos esparsos publicados em jornais e revistas antes da sua estreia como escritor.

Em 1947, Murilo Rubião publicou o seu primeiro livro de contos, *O ex-mágico*, depois de várias tentativas frustradas de edição desde 1939. Essa publicação sairia quase despercebida, não fosse a crítica de Álvaro Lins, o primeiro a perceber no escritor Rubião a marca da novidade no cenário literário brasileiro. Em suas palavras:

É raro um livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo uma maneira única de tratar os seus temas e uma forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos. Esta é sem dúvida a primeira qualidade de *O ex-mágico*, livro de contos do sr. Murilo Rubião, escritor mineiro. Trata-se de uma obra de estreia [sic], mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que têm não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível. Não me parece que o sr. Murilo Rubião tenha realizado plenamente a maneira de ficção que idealizou, nem que tenha atingido todos os fins visados, mas devemos estimá-lo e admirá-lo, antes de tudo, por essa

circunstância de ter levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização artística e de se haver mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento. (Ele não procurou uma fácil forma de expressão, nem ficou a lidar com elementos já vistos e explorados. Buscou um caminho novo e soluções próprias. Se não está dotado de uma originalidade absoluta no sentido universal, o livro do sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda encontrar em qualquer dos nossos autores.) Não vamos cometer o exagero de proclamar que o sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka, mas indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka. (LINS, 1948)

O trecho em destaque é parte da crítica *Os novos*, publicada no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em abril de 1948. Através dela, é possível conhecermos a forma como os contos de Murilo Rubião foram avaliados à época, tendo sido aproximados, desde o primeiro contato, à literatura de Franz Kafka, sem se deixar de reconhecer a originalidade de sua realização artística em meio à produção literária brasileira e universal, sobretudo porque, Álvaro Lins apontará na crítica citada, Murilo Rubião desconhecia a obra do autor tcheco até escrever a maioria dos contos que compõem a sua primeira publicação.

O estreante contista só veio a ter conhecimento da produção literária de Franz Kafka em 1943, por intermédio de Mário de Andrade, que, ao receber do amigo os originais de alguns de seus contos, respondeu apontando a semelhança entre as obras. Esta é uma informação importante, visto que Murilo Rubião passa, através dela, de provável discípulo de Kafka a manifestação peculiar do fantástico contemporâneo no Brasil, explicável apenas pelas razões apontadas por Jean-Paul Sartre no ensaio “*Aminadab*”, ou *o fantástico considerado como uma linguagem*, ao qual nos referimos no capítulo anterior.

Sobre o ineditismo da literatura rubiana<sup>1</sup> no contexto literário brasileiro, vejamos o que nos diz Davi Arrigucci Junior em prefácio ao livro *O pirotécnico Zacarias*, de 1974:

Do ponto de vista da originalidade, o juízo é facilmente verificável. Pensada contra o quadro geral de uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, escassa em jogos de imaginação, a narrativa fantástica de Murilo surge duplamente insólita. Ao contrário do que se deu, por exemplo, na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández e tantos outros, encontrou uma forte tradição do gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones ou mesmo antes, no Brasil ela foi sempre rara. Contam-se nos dedos os exemplos do tipo dos Demônios, de Aluísio de Azevedo, ou do Assombramento, de Afonso Arinos, ou ainda do conto propriamente estranho, como o Bugio Moqueado, de Monteiro Lobato. E todos eles estão muito longe da concepção moderna do fantástico. O vôo [sic] imaginativo do Modernismo voltou-se para outras direções, como se vê no Macunaíma e na prosa radical de Oswald.

<sup>1</sup> Faz-se importante justificar, nas palavras de Flavio García, a nossa preferência pelo adjetivo “rubiana”, ao invés do já difundido “muriliana” para a obra de Murilo Rubião: “o sobrenome [...] dá-lhe mais singularidade que o nome [...] e, dessa maneira, ser rubiana a faz mais singular, subjetiva e indiscutivelmente referida ao mineiro de Carmo, e não a qualquer Murilo, mas só àquele que foi/é Rubião” (GARCÍA, 2013, p.13).

Somente com Guimarães Rosa se adensa a exploração do imaginário, mas também aqui numa dimensão diversa, de modo que, na verdade, se está diante de uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo Rubião, o que lhe dá a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real [sic]. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1974)

O trecho destaca principalmente a falta de tradição do fantástico no Brasil, o que dificulta apontarmos quaisquer influências nacionais diretas na obra de Murilo Rubião.

Quando questionado sobre a aproximação com a literatura de Franz Kafka, ou experiências de vida ou de leitura que contribuíram para o seu processo de criação artística, Murilo Rubião costumava responder que não conhecia a obra do autor tcheco antes de escrever boa parte de seus contos, reconhecendo, no entanto, a semelhança entre os textos. Dizia ainda que a inspiração para as histórias que escrevia provavelmente tinha lugar nas anedotas ouvidas na infância, na leitura do *Dom Quixote*, do *Antigo testamento* bíblico, de *As Mil e uma noites*.

A única influência direta que o autor admite ter recebido em sua obra é da leitura de Machado de Assis, que considera o maior escritor da literatura brasileira e a quem parece dever muito da atmosfera fantástica que decidiu imprimir em seus contos, nos quais se pode identificar, por exemplo, a influência do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O pouco interesse do fantástico por parte do público leitor brasileiro fez com que Murilo Rubião passasse ao largo dos círculos de leitura durante quase trinta anos. O autor publicou edições com contos inéditos em 1947 e 1953. Em 1965 publicou a primeira edição em que alguns dos contos anteriores aparecem reescritos, mas foi apenas em 1974, com a publicação de *O pirotécnico Zacarias*, livro onde constavam apenas republicações de contos anteriores, que Murilo Rubião passou a ser reconhecido como grande nome no panorama da literatura brasileira, provavelmente embalado pela boa aceitação da obra dos latino-americanos Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez, principais responsáveis pela difusão dessa nova e desconhecida forma de narração, insólita, mas surpreendentemente realista.

Na crítica brasileira, além de Álvaro Lins, foram poucos os contemporâneos de Murilo Rubião que reconheceram nele a marca da novidade. A grande maioria dos comentários críticos à sua obra passa a ser difundida a partir das décadas de 1960 e 1970.

Em 1979, Antonio Cândido proferiu palestra sobre os novos rumos da ficção brasileira, a qual publicou posteriormente em forma de ensaio no livro *A educação pela noite*, sob o título de *A nova narrativa*. O teórico inicia o texto tratando das generalizações em torno da recepção da produção literária latino-americana no exterior, a qual normalmente

circunscreve todo um continente de diferenças culturais à língua espanhola predominante em nossos vizinhos. Em contrapartida, da mesma forma, acabamos por circunscrever a diversidade literária de nossos vizinhos aos nomes de Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez. Sofremos e perpetuamos, assim, o desconhecimento dos nossos escritores, ao limitarmos as leituras de autores brasileiros e estrangeiros a alguns poucos escolhidos.

Fato é que, com o objetivo de apontar aqueles que “produziram um toque novo” na ficção brasileira, Antônio Cândido coloca Murilo Rubião ao lado de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector como os verdadeiros inovadores daquela que chamou de “terceira e última fase da ficção brasileira”. Para o teórico, o contista mineiro inaugurou no Brasil a ficção do “insólito absurdo”, destacando o caráter peculiar de sua produção artística, àquela época inédita no nosso cenário literário:

Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien años de Soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este **discreto precursor local**, que todavia precisou esperar os anos de 1970 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra. (CANDIDO, 2011, p.252, grifo nosso)

Ainda sobre o contexto de recepção da obra rubiana no Brasil, vejamos o seguinte comentário de Humberto Werneck:

Murilo Rubião, isto era certo, estava inteiramente desemparelhado na ficção brasileira – e mesmo na ficção continental, pois ainda não sobreviera, na segunda metade dos anos 1960, o cacofônico *boom* da literatura latino-americana. Livros como *Cem anos de solidão*, com personagens capazes de literalmente voar, ainda não haviam pousado nas livrarias brasileiras. Para desconforto dos críticos que amam organizar autores em times, não havia, na paisagem literária, um outro escritor “tipo Murilo Rubião”. (WERNECK, 2006, grifo do autor)

De todo o exposto, percebemos que a obra de Murilo Rubião não recebeu, concomitantemente à sua publicação, a devida atenção nos meios de leitura e análise literária no Brasil. Existem, sim, alguns estudos acadêmicos importantes publicados em livro como os de Jorge Schwartz (1981), Audemaro Taranto Goulart (1995) e Hermenegildo Bastos (2001), mas o autor mineiro segue desconhecido do grande público e da academia, estando a leitura de sua obra circunscrita àqueles que tem algum interesse específico na literatura fantástica.

Felizmente, já às vésperas do centenário do nascimento de Murilo Rubião, a acontecer em 2016, o interesse pelos estudos do fantástico no Brasil têm aumentado significativamente, com eventos de porte nacional e internacional regularmente organizados por grupos de pesquisa vinculados a instituições de nível superior. Um dos objetivos desse trabalho de dissertação, desta forma, é intensificar a discussão acadêmica em torno de sua obra, colaborando para consolidá-la no patamar importante que passou a ocupar no panorama da literatura brasileira.

## 2.2 O FANTÁSTICO COMO PROJETO LITERÁRIO

Neste tópico, buscaremos tratar da obra de Murilo Rubião a partir da apresentação e breve discussão dos contos *A cidade*, *D. José não era* e *O lodo*, respectivamente.

Cariba viajava para uma cidade maior, “mas o trem permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação” (p.33)<sup>2</sup>. Único passageiro da condução, não tendo obtido qualquer explicação sobre a demora na paralisação do percurso, saiu do vagão e, como resposta, apenas recebeu do funcionário da companhia um aceno para que se dirigisse ao alto de um morro próximo, onde repousavam “dezenas de casinhas brancas” (p.33), vazias.

Não acreditou que se tratassem de construções abandonadas, e decidiu seguir à pé em direção ao lugarejo, de onde avistou uma cidade para onde se dirigiu, tendo encontrado moradores que o observavam com desconfiança e levaram-no rudemente à delegacia de polícia: “É o homem procurado” (p.34).

Quando perguntado pelo delegado sobre o que viera fazer na cidade, ao que respondera, simplesmente, “nada”, recebeu a insólita tréplica: “Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo? A menos que seja um turista” (p.34). Cariba não era turista, e teve que se resignar à prisão numa cidade desconhecida, sem motivo aparente, sem ter obtido qualquer justificativa sobre a forma como o abordaram e as eventuais acusações que pesavam contra ele.

Com o passar das horas, foi submetido a acareações com testemunhas diversas que sempre chegavam à conclusão de que não se lembravam do rosto do homem que lhes havia perguntado tantas coisas na semana anterior, mas que Cariba e ele eram, sim, a mesma pessoa.

---

<sup>2</sup> Todas as citações dos contos se seguirão à numeração da página correspondente na recente edição da editora Companhia das Letras, de 2010, que reúne os contos de Murilo Rubião sob o título de *Obra completa*.

Cariba, já incomodado com a perspectiva de ficar detido até que se desfizesse o equívoco, ponderou:

– Nada disso faz sentido. Não podem me prender com base no que acabo de ouvir. Cheguei aqui há poucas horas e as testemunhas afirmam que me viram, pela primeira vez, na semana passada!

O delegado impediu que prosseguisse:

– 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”.

(p.37)

Detido pela “exagerada curiosidade”, segundo as normas do local, Cariba fica meses à espera do homem procurado, que nunca vem.

Caminha, dentro da noite, de um lado para outro. E, ao avistar o guarda, cumprindo sua 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 que faz perguntas nessa cidade.

(p.38)

O final do conto *A cidade*, citado acima, provoca no leitor a sensação de que Cariba ficará para sempre enclausurado, à espera de um “procurado” que nunca virá para substituí-lo, sem que possa sequer fazer perguntas que lhe deem um mínimo de esperança, uma vez que elas seguirão complicando ainda mais a sua delicada situação.

Em *D. José não era*, os populares correm em socorro de dona Sofia, após ouvirem uma “explosão violenta” (p.129), seguida de estampidos. Julgavam que D. José havia finalmente matado a esposa, tamanho o seu ódio “incontrolável” por ela. Mas D. José estava apenas experimentando fogos de artifício. “Ninguém quis confessar o desapontamento nem o gasto inútil de imaginação que, naquela meia hora de terror, fora exagerado nos espectadores” (p.129). D. José não tinha matado sua esposa, em verdade a amava. “Os esposos combinavam admiravelmente bem” (p.130), embora todos achassem que dona Sofia o amava somente pelo seu dinheiro. E ele era o homem mais pobre da cidade.

Qualquer contestação era motivo de novas acusações: os meninos choravam a noite inteira, famintos, espancados. Mas essa também era uma acusação falsa, “D. José perdera os filhos (cinco), vítimas da tuberculose” (p.130).

D. José falava sempre de um livro que estava escrevendo. Um livro sobre duendes.

Era um fabulista?

Não. Os duendes habitavam a sua própria casa, ao alcance de seus olhos.

Seria a mulher um deles?

(p.130)

Um dia, foi encontrado enforcado. Mais uma vez o acusaram: estaria D. José fingindo-se de morto, com aquela “cara matreira”, “zombando” de todos?

Infâmia! D. José suicidara-se mesmo.  
Por quê?  
Todo o mundo fingiu não saber.  
(p.130-131)

Indagados por aqueles que lhe tomaram a defesa, anos depois de sua morte, sobre o que fazia D. José, afinal, “se não fumava, não bebia, não tinha amantes” (p.131), respondiam sempre, para o que não havia dúvidas, “amava o povo”, enquanto este “observava-o com ferocidade”.

Mais tarde, ao lhe dedicarem uma estátua em homenagem, constava a legenda: “D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade” (p.131). “Derradeira mentira. D. José era um pobre-diabo e não possuía nenhum título de nobreza. Chamava-se Danilo José Rodrigues” (p.131).

D. José não era. Não era assassino. Não era rico. Não era pai. Não era fabulista. Não era fingidor. Não era amado. Não era nobre. Não era D. José.

A quebra de expectativas ao longo da leitura do conto *D. José não era* é latente. A cada nova informação sobre a personagem, somos confrontados com a injustiça que sofria nas mãos daqueles que amava. Danilo José é personagem pobre, marginalizada, acusada de assassina e mentirosa, beira o anonimato tal o descaso de seu povo, que lhe falseia e nega a própria identidade.

Outra personagem vítima de situação sufocante na obra de Murilo Rubião é Galateu, que decidira procurar um analista, Dr. Pink, a fim de curar-se de uma “depressão ocasional”. Logo após a primeira consulta, se arrependera da decisão: não acostumado com o método utilizado por aquela especialidade médica, se irritara por ter que “ouvir uma série de perguntas imbecis sobre sua adolescência” (p.67). O médico afirmara que o paciente convivia com um “imenso lodaçal” e exigia conversar sobre a infância, o relacionamento com os pais.

Durou duas horas o interrogatório. E quando, pronto para sair, quis saber o preço da consulta, levou um susto: o pagamento seria mensal.  
Já desconfiara que a clientela do médico devia ser pequena. Segurá-lo por tanto tempo e ainda insinuar a possibilidade de submetê-lo a longo tratamento!  
(p.67)

A partir daquele dia, a despeito de todas as tentativas de livrar-se do médico, Galateu passaria a ser perseguido pelo Dr. Pink, que insistia no tratamento do seu inconsciente que,

segundo o médico, era “lodo puro”. Mesmo que não tivesse firmado o compromisso de consultas posteriores, o analista e sua secretária o incomodavam no trabalho, em casa ou na rua, sempre advertindo sobre a cobrança do pagamento das sessões, já que o horário semanal estava reservado para Galateu, quer ele fosse ou não ao consultório.

Aborrecido com o conflito estabelecido entre ele e o médico, Galateu não conseguia se concentrar no trabalho, perdia compromissos importantes e era constantemente assombrado por “uma cena que julgara esquecida para sempre” (p.69).

Só pôde dormir, à noite, tomando uma dose elevada de barbitúricos. Sono agitado, com pesadelos e uma dor dilacerante, que não sabia se real ou apenas sonho. Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo. Sua irmã Epsila e o analista debruçados sobre o seu corpo, acompanhavam atentos os movimentos irregulares da lâmina. (p.69)

Em meio ao sono conturbado pelo pesadelo, ao colocar as mãos no peito, encontrou “uma coisa pegajosa”. Encaminhou-se ao banheiro, ainda cambaleante, e, ao examinar-se no espelho, viu que o seu mamilo esquerdo desaparecera e fora substituído por “uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates” (p.69).

A partir daí, o conto *O lodo* colocará em evidência a culpa e o arrependimento de Galateu por um episódio do passado, num movimento ascendente que, com as constantes investidas do Dr. Pink, tendo inclusive sofrido uma ação de cobrança de honorários das consultas em que nunca compareceu, levará à intensificação da ferida que expunha o “lodaçal” de sua alma.

Sua irmã, Epsila, invadira o seu apartamento e despedira sua empregada, atendia os seus telefonemas e o impedia de falar com qualquer pessoa à exceção do Dr. Pink. Viera acompanhada do filho, Zeus, de quem a “cara de idiota e a maneira de expressar-se causavam-lhe mal-estar” (p.73).

A debilidade de Galateu fazia com que estivesse dependente de Epsila, sem possibilidade de fuga, completamente entregue à clausura a que era submetido pela irmã. No auge de sua doença física e mental, Galateu se entregou às investidas do médico:

Exalava um odor fétido da pústula. O mentecapto não se importava, entretido em dar cabriolas na extremidade do aposento. A mãe, comprimindo as narinas com os dedos, abriu a janela. Como persistisse o mau cheiro, abandonou o quarto e só regressou ao ouvir tocar a campainha do telefone. Disse algumas palavras em voz baixa e passou o fone ao irmão, que não conseguiu retê-lo nas mãos. Ela veio em seu auxílio. Segurou o receptor para o enfermo, que mal ouvia e custava a entender o que lhe diziam. Em resposta, apenas balbuciou:

– Venha. – Uma baba de sangue escorreu pelos cantos da boca.  
(p.74-75)

Percebemos que o desfecho do conto aponta para a impossibilidade de Galateu continuar escondendo de si mesmo o “lodo” que o consumia, visto que este se tornara visível e prometia consumi-lo completamente. Impossível também, assim, continuar fugindo do analista, que finalmente o vencera pelo desgaste físico e emocional.

Já na primeira leitura do conto é possível identificarmos que essa ferida aberta representa a culpa de Galateu por algo de que se envergonha, pelo segredo que guardara a sete chaves e que o convívio com Zeus não o deixava esquecer. Pela forma como se dirige ao adolescente, incomodado pela sua deficiência mental, se esquivando da sua presença, é possível inferirmos que sua culpa é provocada pelo incesto praticado com a irmã, incesto do qual Zeus parece ser fruto. Esse entendimento pode ser comprovado na seguinte passagem do conto:

Adormecera por algum tempo. Ao acordar, viu o debiloide sentado na beirada da cama:  
 – Eu, Zeus – e apontava o polegar para o seu próprio rosto.  
 Tinha urgência de ver-se livre dele. Sua cara de idiota e a maneira de expressar-se causavam-lhe mal-estar.  
 – Fale com a empregada para vir aqui.  
 – Pai, a mãe mandou ela embora.  
 – Quem disse que sou seu pai? – Além da repugnância que lhe provocavam os esgares do pequeno mentecapto, ficara desconcertado com a revelação:  
 – Então chame Epsila, chame alguém. Rápido!  
 (p.72-73)

O três contos sintetizados foram originalmente publicados nos livros *O ex-mágico*, de 1947, *A estrela vermelha*, de 1953 e *O convidado*, de 1974, respectivamente. Para este trabalho, a contar das alterações feitas na maioria dos contos ao longo da vida de Murilo Rubião, decidimos utilizar como referência a *Obra completa* recentemente editada pela editora Companhia das Letras, que provavelmente<sup>3</sup> os contempla a partir da última revisão publicada pelo autor.

A escolha desses contos foi feita no intuito de apresentar um pouco da insólita e menos conhecida obra de Murilo Rubião. Resolvemos, assim, deixar de lado sínteses e comentários mais específicos sobre contos como *O ex-mágico da Taberna Minhota*, *Teleco*, *o coelhinho*, *Bárbara* ou *Os dragões*, por se tratarem de obras já bastante contempladas pela crítica no universo inesgotável de possibilidades oferecidas pelo autor.

---

<sup>3</sup> Entramos em contato com a editora Companhia das Letras a respeito do critério de escolha para edição dos contos sem, no entanto, obtermos confirmação a esse respeito. Por isso, o registro de que, provavelmente, ela tenha se dado a partir das últimas edições revisadas por Murilo Rubião.

Destacamos contos em que sobressaem situações-limite de personagens oprimidas pela injustiça social ou por sua culpa. Todas presas de acontecimentos inexplicáveis que as tiram dos eixos, jogando-as à própria sorte, lançadas num jogo de forças ocultas que parecem preparadas a degradá-las até o limite de suas forças.

Ainda que esse limite tenha sido alcançado para Danilo José, por exemplo, que se vê rechaçado pelo povo que amava a ponto de cometer suicídio, ele não obtém com a morte o reconhecimento merecido em vida, tendo sido eternizado na homenagem a um homem que não existia. No caso de Cariba e Galateu, ao contrário, eles se veem presos a uma existência da qual não conseguem livrar-se, na esperança de serem salvos, pela justiça ou pela sublimação de sua culpa.

Jorge Schwartz (1981, p.69) afirma que Murilo Rubião “dilui as relações tradicionais do texto com o receptor [...] integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil”. De fato, quaisquer expectativas que o leitor construa na leitura desses contos serão derrubadas pela forma como o fantástico vai sendo construído ao longo da narrativa, impossibilitando qualquer esperança positiva sobre o desfecho das personagens.

O leque de personagens fantásticas criadas por Murilo Rubião compreende, numa rápida exposição, um defunto que narra a sua própria história, um ex-mágico atirado à vida “sem pais, infância ou juventude” diante do espelho de uma taberna, um coelhinho falante que se transforma em animais diversos nunca conseguindo alcançar a forma humana que deseja, um homem que definha ao ponto de ficar transparente e desaparecer, uma mulher que gera filhos às dezenas com um tempo de fecundação de vinte dias, um edifício que vai além dos oitocentos andares sem previsão de finalização, um homem preso no andar suspenso de um edifício que vai sendo destruído, dentre muitos outros “insólitos absurdos”.

Partindo destes poucos exemplos, na tentativa de oferecer uma análise do efeito pretendido por Murilo Rubião na produção de sua obra literária, cumpre-nos destacar o comentário de Batalha (2013, p.38-39), para quem:

De modo geral, os personagens de Rubião estão condenados a uma vida opressiva e banal. Vivem uma rotina ordinária e seus destinos parecem imóveis, pois estão fadados à repetição e à gratuidade. São vidas ligadas em automático, guiadas por uma vontade sem objeto, na medida em que os indivíduos são incapazes de reagir a uma situação, de agir diferentemente do jeito como estão agindo. Seus desejos estão presos, por alguma razão que desconhecemos, a forças que os ultrapassam.

Percebemos, assim, que as situações criadas por Murilo Rubião parecem conduzir a uma visão pessimista da vida, da qual as personagens não conseguem se libertar. Elas são

invadidas por uma existência agonizante, às vezes intrínseca à sua condição individual, como acontece com o ex-mágico, mas ainda assim buscam incansavelmente uma mínima resposta ou consolo à sua desesperança. Nesse sentido, segundo Flávio Carneiro:

O movimento dos personagens de Murilo Rubião é sempre a busca de uma saída do caos em que são lançados sem nenhuma justificativa racional. Obrigados a viver nele, procuram desesperadamente alguma coisa que pelo menos lhes dê a impressão de que estão compreendendo e, mais ainda, de que são compreendidos. Fogem da incomunicabilidade porque entendem que dela nasce a condenação de estarem sempre perdidos nas idas e vindas por um mundo estranho e agressivo. (CARNEIRO, 2013, p.86)

Sobre as características intrínsecas à forma dos textos como experiência criativa do fantástico, Audemaro Taranto Goulart afirma que Murilo Rubião faz uso do “gênero” com o objetivo de questionar sobre o problema da loucura, do real e da razão, denunciando a angústia do homem contemporâneo, alienado pelas forças dominantes, desafiado que está sobre a forma como lida com o seu desejo na mesma medida em que lida com a sua interdição, finalizando o seu raciocínio ao afirmar que o fantástico, em Rubião, propicia ainda, “na autocontemplação da criação metapoética, um voltar-se da obra sobre si mesma, na expectativa de que ela se descubra enquanto projeto criador” (GOULART, 1995, p.11).

A relação entre homem e meio social havia sido apontada por Jorge Schwartz ao chamar atenção para a forma literária escolhida pelo autor no tratamento artístico desse conflito:

O modo pelo qual o herói tenta se integrar ao seu meio delimita o percurso absurdo do indivíduo dentro da sociedade. O confronto homem/mundo é uma constante na poética de Murilo Rubião, representada por formas “realistas”, como acontece no conto *A cidade*, até as manifestações altamente metaforizadas, como é o caso de *Os dragões*. (SCHWARTZ, 1981, p.39, grifo do autor)

Muitos são os aspectos a serem considerados na análise das obras de Murilo Rubião, e uma breve explanação como esta não dá conta de contemplá-los por inteiro. A cada releitura, nos deparamos com novas possibilidades de análise, o que parecia ser intencional no processo criativo do autor. Quando provocado sobre esse aspecto de sua literatura, ou seja, a “circularidade” dos contos entendida como uma “estrutura que se repete ao infinito”, Murilo Rubião responde que essa circularidade permite que não termine a história, que ela continue, e afirma que continua sempre, que continuará no leitor, ao lhe oferecer outra vida, diversa da que lhe deu (RUBIÃO, [197-?] *apud* NUNES, [201-?]).

E os leitores/teóricos/críticos de Murilo Rubião lhe proporcionaram, de fato, profícuas discussões sobre interpretações diversas, muitas convergindo para sistematizações de eixos temáticos entre os contos, como aqueles organizados por Audemaro Taranto Goulart e Jorge Schwartz.

Para Schwartz (1981), por exemplo, os temas centrais que conduzem à especificidade do fantástico na obra de Murilo Rubião são: a inversão da causalidade espaço temporal; a tendência ao infinito; o desaparecimento de personagens; a contaminação sonho/realidade; a metamorfose e o zoomorfismo; e a contaminação homem/objeto.

A presença desses temas faz prevalecer o fantástico sobre o realismo em todo o contexto de produção artística do autor mineiro.

Em Goulart (1995) a divisão temática não aponta necessariamente para uma comprovação do caráter fantástico dos contos, ocorrendo com o intuito de facilitar a sua análise em torno de eixos narrativos que considera comuns, quais sejam: a loucura; o sujeito alienado, ou “o homem contra a parede”; a dramatização que leva à interdição do desejo; e a metapoeticidade.

Outra importante contribuição da dissertação elaborada por Jorge Schwartz que amplia a discussão em torno da obra de Murilo Rubião, e vale apontar aqui, é a identificação de “subtextos” que deslocam o trabalho analítico da narrativa do plano meramente denotativo para um plano mais profundo que extrapola o limite do texto literário, levando à caracterização de uma “ideologia do fantástico” que, segundo o autor, permite a sua abertura “para textos culturais como uma totalidade” (SCHWARTZ, 1981, p.75).

São eles os subtextos cristão, social e existencial, dentre os quais o texto cristão se refere às oposições binárias, entre luz/sombra, por exemplo, que existem em contos como *Botão-de-Rosa*, *A lua* e *O edifício*. O texto social, por outro lado, permite afirmar que “são raros os momentos na obra do autor em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social” (SCHWARTZ, 1981, p.77), levando à crítica sobre os sistemas repressivos, por exemplo, como acontece no já comentado *A cidade*. O texto existencial, segundo o autor, é ressaltado pela “incomunicabilidade e solidão, como consequências inevitáveis da existência humana, decorrentes de sua presença no mundo, [...] elementos que acompanham, sem exceção, as personagens do universo muriliano” (SCHWARTZ, 1981, p.82), sendo o que acontece, por exemplo, em *O lodo*, *Os comensais*, *O convidado*, dentre outros contos.

### 2.3 REESCRITURA E EPÍGRAFES BÍBLICAS

O crescimento da importância conferida à literatura de Murilo Rubião pede que a análise de sua obra contemple aspectos peculiares que a fazem distinguir-se de outras obras dentro do cenário literário brasileiro. No que se refere à forma, dois pontos merecem ser destacados na apresentação e análise da literatura rubiana: a constante reescritura de seus contos em sucessivas publicações ao longo de décadas; e a presença de passagens bíblicas do *Antigo testamento* como epígrafe a cada um deles.

No trabalho intitulado *O conto fantástico de Murilo Rubião*, Goulart (1995) fez uma espécie de mapeamento quantitativo das alterações realizadas pelo autor mineiro em seus contos. Sabemos, desta forma, que Murilo Rubião organizou em vida oito publicações que somaram oitenta e nove reedições alteradas de seus contos, os quais, a rigor, seriam apenas trinta e dois. A busca pela forma de expressão perfeita fez com que o autor reeditasse muitos deles, chegando, por exemplo, a publicar cinco vezes o conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, enquanto outros tantos passaram por quatro ou três reescrituras espaçadas em décadas de profunda insatisfação com o trabalho “acabado”.

Mas, se o autor considerava os contos terminados a ponto de publicá-los, o que o levava a seguir no retorno às palavras lançadas, alterando-as de forma quase regular, visto que se tratava de um trabalho ininterrupto? Palavras do próprio Rubião, uma das coisas que buscava atingir era a clareza, porque sabendo da dificuldade dos seus contos, não queria perturbar o leitor com a linguagem, que tinha que permitir o contato com o simbolismo das histórias através de palavras as mais transparentes possíveis “para que o leitor não sinta a sua presença”. Completando esse raciocínio, o “discreto precursor local” afirma que as palavras devem ser instrumento de sua história, pois o fantástico exige essa clareza de linguagem, que lhe é muito pertinente (RUBIÃO, [197-?] *apud* NUNES, [201-?]).

Percebemos, assim, que o tratamento da linguagem era parte do projeto literário fantástico de Murilo Rubião, o qual não se dava de forma meramente técnica. Para o autor mineiro, esse tratamento vinha de uma necessidade que surgia da sua constante insatisfação com as palavras escolhidas, como se elas tivessem se mostrado supérfluas diante dos objetivos pretendidos por ele: seus contos tinham que ser difíceis, mas sem hermetismo. Tinham que ser difíceis pela ambiguidade trabalhada à exaustão com palavras simples extraídas dos contextos mais cotidianos, e não pela imposição de um vocabulário floreado, ininteligível.

A respeito do processo criativo do autor e da necessidade imperativa de reedição dos contos já publicados, vejamos o comentário de Rui Mourão:

Geralmente, ele elaborava um ponto antes, na cabeça, com todos os detalhes: a dramaticidade, o desenlace, a parte mágica. Ele ia criando aquilo e sempre melhorando, e depois das coisas prontas na cabeça ele passava para a escrita. E aí era outra batalha, ele não se contentava nunca com o que tinha feito. Ele achava uma dificuldade transpor aquilo que ele tinha imaginado para o papel. E a luta dele com as palavras era contínua, ele tinha um espírito de perfeccionismo tal que esses contos se estendiam por muito tempo. Ele nunca estava satisfeito com o resultado obtido. O que estava dentro dele, na imaginação dele, era maior do que ele tinha passado para o papel. Era o que ele supunha. Quando ele ia reeditar obras, ele voltava à carga, todo mundo já tinha gostado da obra publicada, mas ele não. Ele retomava aquilo e começava a reescrever. (MOURÃO, [19--?])

Jorge Schwartz publicou no livro *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, de 1981, parte de sua dissertação de mestrado onde analisava a obra do autor mineiro sob a perspectiva de sua notada circularidade, simbolizada pela figura do uroboro, serpente que engole sua própria cauda e representa a ideia de eternidade como uma assimilação infinita sobre si mesma. Um dos objetivos da dissertação, na forma como foi defendida, era apontar todas as alterações realizadas por Murilo Rubião nas diferentes edições de cada conto. No referido livro, o autor compilou algumas das alterações observadas até aquele momento, mas destacou a percepção de que, com elas, os contos não sofriam alterações em seu conteúdo.

Confirmando a afirmação que fizemos anteriormente sobre a constante “luta” rubiana pelas palavras que julgasse perfeitas, e sobre o caráter meramente formal das alterações realizadas, vejamos o seguinte comentário de Schwartz (1981, p.88):

Sua organicidade não se reduz apenas ao imbricamento forma/contéudo, ou seja, o fazer que se tematiza ao longo da própria narrativa. Este fenômeno repercute mais longe: há uma relação de identidade imediata entre o produto (a obra) e o processo criativo (o fazer da obra), passível de ser inferida através do cotejo dos textos das diversas reedições dos contos. Percebemos uma incessante busca de aprimoramento: um contínuo retorno, numa ânsia de reformulação e aperfeiçoamento do texto. Mas as mudanças não chegam a alterar a estrutura do conto do ponto de vista da intriga [...].

E sinalizando para o caráter circular impresso por essas reescrituras/reedições, o autor conclui:

Se para Saussure o signo é arbitrário, para Murilo Rubião a narrativa também o é, fato que se comprova pelas alterações de todo tipo em contos que chegam a três reedições. Essa arbitrariedade das mudanças conduz à circularidade do processo criativo, que se espelha numa temática igualmente circular. (SCHWARTZ, 1981, p.88)

O segundo aspecto formal da obra de Murilo Rubião que serve de exemplo à percepção de sua peculiaridade é a presença de epígrafes que remetem a passagens da Bíblia, notadamente do *Antigo testamento*.

As epígrafes escolhidas pelo autor, longe de apontarem para um tom religioso ou até moralizante sobre o conto que se iniciará, servem como uma espécie de síntese que, nas pertinentes palavras de Goulart (1995), voltam-se para a narrativa, esclarecendo, explicando ou aprofundando aspectos que pertencem aos contos que introduzem.

Vejam, como exemplo, as epígrafes de contos sintetizados no tópico anterior deste trabalho: *A cidade*, *D. José não era* e *O lodo*.

*A cidade* narra a história da personagem Cariba, viajante que acaba detido numa cidade que não conhece, por afirmarem ser ele um homem procurado pela “Chefia de Polícia” superior. A epígrafe escolhida por Murilo Rubião para este conto foi extraída de Eclesiastes, X, 15: “O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade” (p.33).

O conto demonstra vários momentos em que Cariba é abordado por policiais e habitantes da cidade com vagas conjecturas sobre sua correspondência com o suspeito. Vejamos, por exemplo, o depoimento da prostituta Viegas sobre o procurado/acusado:

– [...] 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 quanto a nossa. Sem demonstrar temor, respondeu-me: “Não é necessária a polícia”. (p.36)

Em seguida, perguntada sobre se o homem que o agarrara e aquele que estava detido eram a mesma pessoa, respondeu: “Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa. / O delegado ficou satisfeito” (p.36).

Mais à frente, ao esclarecer as acusações que pesavam sobre o suspeito, o delegado justifica a sua prisão: “– O telegrama da Chefia de Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinquente, sua aparência, idade e quais crimes cometeu. Diz tratar-se de elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar.” (p.36).

Para a “rigorosa polícia”, tais informações são suficientes para deter Cariba, visto que é ainda “o único que faz perguntas” na cidade. Submetido a esta situação da qual não vê chance de escapar, aflito, “Caminha, dentro da noite, de um lado para outro” (p.33).

De todo o exposto sobre o conto *A cidade*, percebemos que o entendimento de sua epígrafe fica muito mais claro ao final da leitura do conto, quando descobrimos que o “trabalho dos insensatos” provavelmente faz referência à forma como a “rigorosa polícia” conduz as investigações em torno do caso, causando extrema aflição em Cariba, aquele que “não sabia chegar à cidade”.

Essa epígrafe, desta forma, serve como uma espécie de resumo da ideia central do conto, chamando atenção para a arbitrariedade da conduta policial em face de um homem desinformado, mas provavelmente inocente.

Em *D. José não era*, a epígrafe escolhida vem de Sofonias, II, 1: “Vinde todos, ajuntai-vos, povos indignos de ser amados” (p.129).

Nos comentários que fizemos sobre o conto no tópico anterior, ficou clara a injustiça que D. José sofrera ao longo da vida: quanto ao julgamento geral sobre a situação de sua mulher, quanto ao suposto mau tratamento dado aos filhos que não tinha, quanto à forma desrespeitosa como o seu enforcamento foi recebido, quanto à “homenagem” recebida após a sua morte.

Aos que lhe tomaram a defesa, anos após a sua morte, perguntavam:  
 – Afinal, o que fazia esse d. José? Se não fumava, não bebia, não tinha amantes?  
 – Amava o povo.  
 – E o povo?  
 – Observava-o com ferocidade.  
 (p.131)

De todas as incertezas trazidas ao longo da narrativa sobre o que sofrera D. José, a única informação que se sobressai com segurança é a de que ele amava aquele povo que o espreitava “com ferocidade”, demonstrando-se “indigno de ser amado”, como bem exemplificado pela epígrafe bíblica escolhida por Murilo Rubião.

O conto *O lodo* se inicia com a seguinte epígrafe, retirada de Habacuc, III, 15: “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas” (p.67).

Em seu *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant trazem as seguintes informações a respeito da simbologia que envolve a imagem do cavalo:

Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. [...] Por isso, os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do *psiquismo inconsciente* ou da *psiquê não-humana* [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.202-203, grifo do autor)

Vimos anteriormente que *O lodo* trata da depressão de que a personagem Galateu é acometida, relacionada a um segredo do passado e intensificada pelas constantes investidas do Dr. Pink, psicanalista que procurara quando começara a sentir um certo desconforto, que buscava tratar de forma “ocasional”.

A passagem a seguir pode servir de exemplo para a forma como o “imenso lodaçal” de Galateu fica em evidência ao longo da narrativa. Após receber um telefonema em que a secretária do Dr. Pink insistia em confirmar as sessões que negava ter agendado, a narrativa toma o seguinte curso:

A ligação fora cortada e ele permanecia imóvel diante da janela do escritório. Uma recordação desagradável aflorava do passado. Apreensivo, deslocou-se para a sua mesa.

Procurou concentrar-se no trabalho, mas o pensamento girava entre o episódio sepultado no inconsciente e a curiosidade malsã do doutor Pink. Insurgia-se contra essa intromissão em sua vida, receoso de que o médico pressentisse a verdade toda. Não foi direto para casa. Passou por diversos bares, sem se demorar em nenhum deles. Nem os jornais, adquiridos numa banca, conseguiu ler. Ainda preocupado quanto aos objetivos do analista, esforçava-se por fugir de uma cena que julgara esquecida para sempre.

(p.69)

Ao confrontarmos a simbologia sobre a imagem do cavalo, conforme anteriormente destacada, a *O lodo*, após sua leitura, percebemos que o lodo presente na epígrafe citada já aponta para a sensação de culpa e desconforto que acompanha Galateu ao longo de toda a narrativa. Nos três parágrafos em destaque, temos quatro incidências que remetem a essa culpa relacionada a um incidente do passado: “Uma recordação desagradável aflorava do passado[...]”; “[...] mas o pensamento girava entre o episódio sepultado no inconsciente [...]”; “[...] receoso de que o médico pressentisse a verdade toda”; e “[...] esforçava-se por fugir de uma cena que julgara esquecida para sempre”.

Apontamos, no tópico anterior, que o citado episódio refere-se ao incesto praticado entre Galateu e sua irmã, do qual resultou o nascimento de Zeus. O lodo no qual está imerso, portanto, advém das profundezas de sua própria alma, e a epígrafe do conto ajuda a compor essa interpretação.

Vejam, aqui, o seguinte comentário de Goulart (1995, p.82) acerca das epígrafes nos contos de Murilo Rubião:

Não há dúvida de que essa leitura das epígrafes dos contos murilianos tem sua operacionalidade, de vez que ajudam a iluminar os textos. Todavia, o processo nos parece algo sofisticado, pois trabalha com mecanismos bastante elaborados, do

ponto de vista discursivo. Essa é a razão que nos leva a pensar num procedimento mais ao nível da compreensão do texto de cada epígrafe para, em seguida, estabelecer o confronto com o texto da narrativa propriamente dita.

O autor chama atenção ao fato de que, à primeira vista desconexas, as epígrafes bíblicas escolhidas pelo autor redimensionam a leitura da obra quando do retorno a elas, ao final da leitura de cada conto, argumento em que demonstra concordar com Jorge Schwartz, para quem, cada “epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto” (SCHWARTZ, 1981, p.4). Entendemos que essa refuncionalização pode ser exemplificada no ensinamento de Goulart (1995) à medida que, para o referido teórico, as epígrafes se tornam instrumentos de “mediação do trágico”, como uma espécie de canalizadores da “catarse”.

A partir dos breves exemplos e comentários expostos até aqui, percebemos que as epígrafes nos contos de Murilo Rubião parecem aprofundar o caráter fantástico da narrativa, fazendo com que a sua simples leitura antes dos contos não seja suficiente para compreendê-las, de modo que o leitor sente a necessidade de voltar a elas ao final, num processo de construção/desconstrução/reconstrução das próprias controversas explicações sobre a relação pretendida pelo autor entre epígrafe e conto.

## **2.4 CONFIRMAÇÃO DE UMA TENDÊNCIA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA**

Nessa altura do presente trabalho, e já caminhando para a finalização deste comentário sobre a obra de Murilo Rubião, cumpre-nos lembrar algumas das teorias apresentadas no primeiro capítulo no intuito de consolidar a sua filiação ao gênero/moço discursivo fantástico.

De acordo com Tzvetan Todorov (2008), o fantástico não passa de um momento de hesitação presente no texto, que ele não pode ser explicado sob pena de transformar-se em “estranho” ou “maravilhoso”, que ele não comporta qualquer leitura poética ou alegórica, sendo, portanto, um fim em si mesmo, uma categoria de fruição estética. Aquilo que escolhemos tratar por fantástico contemporâneo, o fantástico do século XX, para o referido teórico não pertence ao fantástico, “gênero” esgotado ao final do século XIX. Os textos kafkianos e, por analogia, também os rubianos, pertenceriam a uma categoria de análise diferente, para a qual o autor não oferece explicação.

Ancorados nos textos de Jaime Alazraki (2001) e Jean-Paul Sartre (2005), dentre outros teóricos, pudemos perceber que o fantástico não morreu com a psicanálise e que, ao

contrário, se fortaleceu e se revestiu de novas formas estéticas capazes de atender às angústias sociais e existenciais do homem contemporâneo.

Ainda tomando por base o estudo de Alazraki (2001), entendemos que esse novo fantástico pode, sim, ser lido a partir de questões que ultrapassam o texto literário, e que não estão necessariamente postas de forma alegórica: o fantástico do século XX, aquele que o autor argentino resolve chamar de “neofantástico”, pede que assumamos uma postura crítica diante do texto, para além da postura de leitor desinteressado. Nesse sentido, vejamos o comentário de Albuquerque Junior (2007, p.77) sobre a literatura de Kafka:

Não há metáfora em seus textos, eles não são simbólicos ou alegóricos, como as interpretações psicanalíticas tendem a designar. Kafka não finge em seu texto que o homem se tornou um animal, mas continua humano. O animal não é uma imagem substitutiva para falar de um estado de humanidade. O homem efetivamente se tornou um animal [...].

Vimos que, na estreia de Murilo Rubião com *O ex-mágico*, em 1947, Álvaro Lins já havia acenado a semelhança de sua literatura com a de Franz Kafka, mesmo sem haver sofrido sua influência direta, visto que só teve contato com o autor depois de escritos os contos de seu primeiro livro, finalizado desde 1939. Segundo o crítico, desta forma, se trata apenas de 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”. A seguir, no mesmo comentário crítico, Álvaro Lins enumerará os pontos de partida que permitem essa aproximação entre os autores:

[...] o tratamento como que objetivo e exato do imaginário; a 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; a apresentação deste outro mundo de forma a colocar o leitor em estado de vertigem ao ponto de levá-lo a sentir que aquela criação supra-real [sic] 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. Em síntese: é o “absurdo” que o autor constrói e impõe como o “lógico”. (LINS, 1948, grifo do autor)

Antes de Álvaro Lins, no entanto, em correspondência privada, Mário de Andrade havia exposto para Murilo Rubião a semelhança de sua obra com a de Franz Kafka. Provocando-o a ler *O processo*, em 1943, fez o autor mineiro surpreender-se diante da “insólita” semelhança.

Flávio Moreira da Costa aponta que o fantástico na “modernidade” passa por Kafka e pela descoberta do inconsciente por Freud, afirmando que Murilo Rubião é um bom exemplo

dessa contemporaneidade, tendo conseguido nos legar uma obra pessoal, “sendo ‘filho’ de Kafka e de Machado de Assis” (COSTA, 2006, p.681, grifo do autor).

Quando a aproximação artística entre as obras é reconhecida pelo próprio confrontado, torna-se redundante a apresentação de um estudo analítico que o comprove, em tom de convencimento. De fato, a semelhança entre os textos de Franz Kafka e Murilo Rubião, sem que este tenha tido acesso àquele antes da escrita de boa parte dos seus primeiros contos, provoca-nos a adesão imediata ao entendimento de Jean-Paul Sartre (2005), o qual já expusemos no primeiro capítulo: Franz Kafka não foi, definitivamente, um caso de criação artística *sui generis*, mas o precursor de uma nova tendência literária que invadiu o século XX.

Assim como em Kafka, em Rubião o fantástico tradicional perde lugar para a criação de uma atmosfera que sugere a aparente normalidade diante de um acontecimento insólito que está completamente inserido na nossa realidade cotidiana. Não existe o estabelecimento de uma “nova ordem”, como acontece nos textos do realismo maravilhoso de *Cem anos de solidão*. O fantástico contemporâneo inaugura o fantástico inserido no nosso mundo real, que camufla a surpresa das personagens através de um falso conformismo que, na realidade, denota uma profunda crítica à sociedade atual. Nesse sentido, ao tratar do texto existencial na obra de Murilo Rubião, Jorge Schwartz faz um comentário que aproxima as duas literaturas, numa análise que nos ajuda a compreender o exposto até aqui:

[...] o homem/inseto de Kafka justifica sua presença na sociedade para que esta seja criticada através dos seus elementos. Do mesmo modo, os dragões [personagens do conto homônimo de Murilo Rubião] cumprem sua função ao ativar na pequena comunidade os preconceitos, intolerâncias e atitudes irracionais dos indivíduos. A burocracia, como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado, é o objeto de alguns contos do autor. É nesse ponto que a herança kafkiana é notável, na figuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante força coerciva que o aparelho burocrático implica (SCHWARTZ, 1981, p.79-80)

Essa “literatura subversiva”, no dizer de Bellemin-Noël (2001), nos remete à crueldade a que estamos diariamente submetidos. A psicanálise não foi capaz de fazer desaparecerem as mágoas do homem contemporâneo. Comprova-se, assim, a necessidade do “retorno ao humano”, na forma como abordado por Sartre (2005), que nos permite reconhecer a nós mesmos nas imagens fantásticas criadas por essas novas narrativas.

No intuito de esclarecermos o papel representado pelo homem no fantástico do século XX, visto que se tornou o seu grande tema, vejamos o comentário de Jean-Paul Sartre, em *“Aminadab”, ou o fantástico considerado como uma linguagem*:

[...] ao forçar o leitor a se identificar com um herói inumano nós o fazemos sobrevoar a condição humana; ele se evade e perde de vista essa necessidade primeira do universo que contempla: é que o homem está dentro. [...] Os utensílios, os atos, os fins, tudo nos é familiar, e estamos com eles numa tal relação de intimidade que mal os percebemos; mas no exato momento em que nos sentimos envolvidos com eles numa cálida atmosfera de simpatia orgânica eles nos são apresentados sob uma luz fria e estranha. [...] Esses fins imobilizados, esses meios monstruosos e ineficazes, o que são afinal senão justamente o universo fantástico? (SARTRE, 2005, p.145-146)

Toda essa novidade narrativa exigiu também uma nova atitude por parte dos teóricos do fantástico e, mesmo que a unidade de sistematização seja impossível quando se trata desse controverso gênero/modo discursivo, há que se admitir que o avanço nos estudos foi muito importante para que pudéssemos perceber a aproximação temática entre as obras de Franz Kafka e Maurice Blanchot, conforme proposto por Sartre, à qual acrescentamos a obra de Murilo Rubião. Assim, o autor mineiro vem a ser mais um exemplar a comprovar a firme sugestão do filósofo francês no sentido de descortinar o “derradeiro estágio” do fantástico, estabelecendo o estereótipo de texto “kafkiano” para esse tipo de narrativa em que “não há senão um objeto fantástico: o homem” (SARTRE, 2005, p.138).

### **3 O PIROTÉCNICO ZACARIAS: ultrapassando os limites do texto literário**

O conto *O pirotécnico Zacarias* foi publicado pela primeira vez em 1947, no livro *O ex-mágico* e republicado duas outras vezes: em 1965, em *Os dragões e outros contos* e em 1974, quando deu nome ao livro em que foi publicado em sua edição definitiva.

Nele, Zacarias é o narrador que conta fatos de sua existência a partir da noite em que sofrera um acidente fatal. Assim, contamos, desde o início, com um narrador que se diz morto e que decide narrar a sua trágica morte e aquilo que se sucedeu a ela. A presença do fantástico no conto está configurada na condição fúnebre de seu narrador, na forma como Murilo Rubião estrutura a narrativa a partir desse relato, como se ele pudesse acontecer naturalmente.

Vimos, no capítulo anterior, que Machado de Assis é um dos autores que mais influenciaram a literatura de Murilo Rubião. Em *O pirotécnico Zacarias*, o morto simplesmente conta sua história, fazendo nascer uma narrativa insólita por sua própria natureza, sem necessidade de se recorrer a possíveis desconfianças por parte do narrador sobre a possibilidade ou não de “viver” estando “morto”, a exemplo do que acontece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado como romance pela primeira vez no ano de 1881.

Sabemos que a primeira grande mudança ocorrida nas narrativas de natureza fantástica a partir de Kafka foi a supressão de qualquer demonstração de surpresa por parte da personagem diante do acontecimento insólito. Assim, ao deparar-se transformado num inseto gigante, Gregor Samsa aceita a sua nova condição sem indagar ou tentar identificar as causas de sua metamorfose.

Num contexto menos angustiante para o leitor, mas ainda assim fantástico, o “defunto autor” Brás Cubas trabalha as suas memórias diretamente do “outro mundo”, sem surpresa, como se narrar sua história desta forma fosse uma faculdade própria da sua nova condição existencial.

Em comparação aos textos de Kafka, a narrativa de Brás Cubas parece menos angustiante para o leitor na medida em que o acontecimento insólito jamais é colocado em confronto com a realidade, como se ambos acontecessem em universos paralelos. Vejamos a apresentação do narrador nas linhas introdutórias do primeiro capítulo, intitulado *Morte do autor*:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar

diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 2011, p.19)

No mesmo sentido, vejamos a seguinte passagem do capítulo *O senão do livro*: “Começo a arrepender-me desse livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para este mundo sempre é tarefa que distrai um pouco a eternidade” (ASSIS, 2011, p.130).

Percebemos, assim, o caráter metalinguístico da obra, o qual acompanha todo o curso da narrativa, além da possível influência do texto bíblico na criação de *Brás Cubas* por Machado de Assis, ao fazê-lo associar a ideia da narrativa ao Pentateuco, o que, segundo *Brás Cubas*, comprovaria a novidade de sua composição quando comparada às memórias escritas por Moisés.

Através das passagens destacadas, comprovamos que o narrador lida com sua condição de “defunto” com naturalidade, como se lhe fosse esperado contar a história de sua vida diretamente de seu túmulo sem causar no leitor qualquer espanto.

Embora presente na literatura brasileira ao longo do século XIX e início do século XX, e com o trabalho inovador trazido por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o fantástico não está entre as formas de manifestação literária mais estudadas e difundidas entre leitores e acadêmicos brasileiros, como já tivemos a oportunidade de destacar no início deste trabalho. Maria Cristina Batalha expõe uma possível resposta a essa problemática na forma que segue:

[...] a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um largo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e antologias, damos-nos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação de uma concepção substancialista de nacionalidade. Ora, no âmbito de uma cultura literária tão fortemente vinculada a uma concepção realista e naturalista de ficção, não seria surpreendente que o espaço reservado a uma literatura que se caracteriza precisamente pela construção ficcional da “sobrenaturalidade” e de uma “suprarrealidade” fosse deixada de lado. (BATALHA, 2011, p.11, grifo da autora)

De fato, será apenas com o reconhecimento da crítica internacional sobre a literatura de Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez que os estudiosos e leitores brasileiros passarão a se interessar pelo fantástico, mas ainda sem que lhe seja conferida a

devida importância dentro do panorama geral dos estudos literários no âmbito das escolas, e mesmo das universidades. Basta dizer que o nome de Murilo Rubião esteve quase anônimo para a crítica durante cerca de vinte anos após a publicação de seu primeiro livro, até que fosse beneficiado pelas luzes do famoso *boom* da literatura latino-americana na década de 1960 e passasse a ter certo reconhecimento. Ainda assim, permanece quase um anônimo para os leitores brasileiros, sendo conhecido principalmente no âmbito da academia, sem que seu nome figure com grande destaque nos livros didáticos que alimentam as discussões literárias nas escolas brasileiras.

O presente trabalho tem o intuito de ampliar as discussões em torno do fantástico brasileiro, a partir da obra rubiana, como uma tentativa de reafirmar o seu *status* de importante instrumento de crítica e discussão sobre a sociedade atual. Nesse sentido, já trouxemos, ao longo do segundo capítulo deste trabalho, comentários sobre contos como *A cidade*, *D. José não era* e *O lodo*.

Na leitura de *O pirotécnico Zacarias*, se quisermos passar ao largo de quaisquer questões psicanalíticas, históricas ou sociais, basta que entremos na narrativa como meros leitores de um conto fantástico tipicamente inquietante: o narrador nos diz, desde as primeiras linhas, que está morto, e isto já é motivo suficiente para que entremos na atmosfera necessária à caracterização do fantástico. A partir daí, discorrerá sobre o acidente que causou a sua morte e as dificuldades que tem enfrentado para ser aceito no mundo dos vivos.

Tentemos, no entanto, refletir um pouco mais sobre os detalhes presentes no desenvolvimento da narrativa.

Neste capítulo, buscaremos apresentar o conto e analisá-lo a partir de dois eixos principais de leitura, ambos convergindo para as novas formas de realização do fantástico contemporâneo: o primeiro deles leva em consideração a possibilidade de o narrador que se diz Zacarias ser, na verdade, Jorginho, personagem que participa indiretamente do acidente e teria enlouquecido pela culpa de não ter conseguido convencer os seus amigos a assumir a responsabilidade do ocorrido, acabando, assim entendemos, por compactuar com o destino que decidiram dar ao cadáver naquela noite; o segundo é a investigação analítica no sentido de destacar *O pirotécnico Zacarias* como umas das obras em que Murilo Rubião fez uso de elementos que criticam a estrutura atual da sociedade, na medida em que nos fazem refletir sobre o poder e a dominação a que são submetidos aqueles que estão em posição marginalizada.

Para tanto, faremos uma descrição detalhada do conto, apresentando questões e argumentos que embasam as nossas hipóteses de leitura. No tópico subsequente

continuaremos a discussão aqui exposta, acrescentando comentários teórico-críticos que contribuam para o entendimento das hipóteses destacadas.

### 3.1 ZACARIAS OU JORGINHO? (Des) Construindo a identidade de um pirotécnico

O objetivo deste tópico é apresentar o conto *O pirotécnico Zacarias*, a partir de comentários que expõem a narrativa “passo a passo”. Faz-se importante registrar, mais uma vez, que a numeração das páginas das citações corresponde à já referida *Obra completa*<sup>4</sup>, recentemente editada no Brasil.

Antes de passarmos à exposição comentada do conto, vale destacar a epígrafe escolhida por Murilo Rubião, extraída de Jó, XI, 17: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva”.

Num primeiro momento, a referida epígrafe não diz muito sobre o que virá a seguir. No entanto, a exemplo do que acontece com vários outros contos do autor mineiro, ajudará a elucidar o entendimento do conto após a sua leitura. Cumpre-nos, desta forma, não perdê-la de vista ao longo de toda a narrativa, porém guardá-la para uma releitura ao final, em contraponto a todo o exposto a partir daqui.

“Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja essa pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (p.14). A citada provocação, primeiras linhas de *O pirotécnico Zacarias*, já dá mostras da temática insólita que o permeia.

Mesmo num curto parágrafo inicial, alguns aspectos nos chamam a atenção. O primeiro deles é a alternância da voz narrativa da primeira para a terceira pessoa. Aqui, o narrador faz menção a “amigos”, a “pessoas de suas relações”, destacando que, em quase todas as vezes que se reúnem, perguntam-se sobre o que teria acontecido a Zacarias: “teria morrido”? Zacarias, portanto, nesse primeiro contato, nos é apresentado como alguém de quem se vai falar e não como alguém que fala de si mesmo.

Já aqui somos introduzidos a uma espécie de mistério sobre Zacarias, no sentido de que não se sabe o que pode ter acontecido, como se ele houvesse desaparecido e nunca se tenha sabido de seu paradeiro. Mais à frente veremos que existe alguém que fala com essas pessoas que se perguntam sobre o seu paradeiro dizendo-se o próprio Zacarias, morto, aquele que nos fala enquanto narrador.

---

<sup>4</sup> RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Por que, então, a pergunta recorrente não é “será que aquele é mesmo o pirotécnico?” ao invés de “será que ele morreu?”, que dá a ideia de não se ter nenhuma notícia dele. Ora, se existe um defunto que se diz o pirotécnico, não haveria que se perguntar o que acontecera a Zacarias, se ele estaria morto, visto que essa seria uma realidade incontestável diante da sua presença.

Em seguida, temos: “A esse respeito as opiniões são divergentes” (p.14).

O texto já aponta a impossibilidade de se estabelecer uma explicação que elucide o mistério, ou seja, não há consenso: qualquer coisa pode ter acontecido. O termo “opiniões” denota uma subjetividade no tratamento do desaparecimento: não existem fatos verificáveis, não há pistas; cada um vai dizendo o que lhe vem à mente fazendo com que os eventos envolvendo a morte do pirotécnico permaneçam na penumbra, impossíveis de virem à tona.

Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (p.14)

Aqui, as três opiniões sobre o que teria acontecido a Zacarias são expostas.

A primeira delas é a de que está vivo, donde o narrador seria apenas alguém semelhante a Zacarias. Importante notar a seguinte construção: “o morto tinha apenas alguma semelhança comigo”. Quem seria o morto? Zacarias? E por que tratá-lo, assim, em terceira pessoa, já que o narrador se diz o próprio Zacarias, inclusive trazendo de novo o período para si ao utilizar “comigo”? É algo como: estou vivo, e o morto tem apenas alguma semelhança comigo. Ou seja: será que o “vivo” e o “morto” são a mesma pessoa? Se está morto, como poderiam alguns acharem que está vivo? Quem está vivo? O próprio narrador? Quem é, então, o narrador? O próprio Zacarias? Uma outra pessoa? A quem se refere quando usa o termo “comigo”? Será Zacarias ou seria essa outra pessoa, desconhecida? A quem se refere quando diz “estou vivo”? Uma pergunta, enfim, sintetizaria todas estas: narrador e Zacarias são realmente a mesma pessoa?

Uma coisa fica clara nesse primeiro período: existe, sim, um cadáver.

A segunda opinião é a do grupo que entende a referida morte como pertencente ao rol dos “fatos consumados”, e que sua “alma penada” está envolvida pelo “pobre invólucro” de um “indivíduo a quem andam chamando Zacarias”. A pergunta principal aqui é: por que estes seriam os “supersticiosos”? Será que por causa de a alma supostamente ter tomado outro

corpo? A superstição aqui estaria nessa ideia da tomada do corpo de outrem, assumindo esse “pobre invólucro”? Seria esse pobre invólucro o corpo do próprio Zacarias? Se é assim, por que a oposição entre Zacarias e o “indivíduo **a quem andam chamando** Zacarias”? Mais uma vez: seria o narrador uma outra pessoa, diferente de Zacarias?

Para os formadores da terceira opinião, Zacarias está morto e essa é uma afirmação incontestável. No entanto, o “cidadão” que afirma ser Zacarias não é aceito por estes como sendo o “artista pirotécnico”, mas alguém que muito se parece com ele. A associação feita entre os termos destacados permite a reiteração da pergunta: por que o narrador, que se diz o próprio Zacarias, migra frequentemente da primeira para a terceira pessoa? A exposição das diferentes opiniões sobre o seu paradeiro faz, assim, com que nos questionemos sobre a credibilidade do narrador em dizer-se o próprio Zacarias.

Uma opinião, no entanto, é comum a todos e vem exposta em seguida: “Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado” (p.14).

A partir desse período, sabemos, portanto, que o corpo de Zacarias nunca foi encontrado. Uma dúvida poderia ficar em aberto a esse respeito: seria possível pensar que Zacarias apenas não foi enterrado, mas que seu corpo pode ter sido encontrado, talvez como esse “pobre invólucro” ao qual há referência na segunda opinião comentada? Entendemos que não porque a utilização do “se” denota que não há certeza sequer sobre sua morte. Se o corpo tivesse sido encontrado, não faria sentido o questionamento sobre se o pirotécnico morrera, o que reitera o mistério da não aceitação da identidade daquele que se diz o pirotécnico por parte dos que o conheciam.

A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra. (p.14)

O impedimento de explicar o que teria acontecido, afinal, a Zacarias, está na fuga dos “companheiros” do narrador que, quando apanhados de surpresa, ficam completamente paralisados e impedidos de interagir com ele. Quem seria este “eu” que é o único que pode dar informações certas sobre o assunto? Em outras palavras, e mais uma vez: quem é o narrador?

Algumas outras questões valem ser destacadas sobre esse trecho: quem são esses “companheiros”? Mais à frente, veremos que o narrador citará os “companheiros da noite fatal”, aqueles que causaram a morte de Zacarias e com quem, veremos, aproveitara uma

“noite de farra”. Seriam estes as mesmas pessoas? Se o narrador é o próprio Zacarias e saiu com eles para uma bebedeira tão logo foi atropelado, por que agora ficam estarecidos, como se nunca tivessem visto um morto falar? Por que fogem do narrador? Será apenas medo de serem denunciados pelo morto como provocadores de seu acidente ou, na verdade, esse medo é de que uma outra pessoa, para nós desconhecida (o narrador?) resolva agora dar indícios sobre o que realmente aconteceu a Zacarias?

E ainda: por que o narrador, dizendo-se Zacarias, seria o único capaz de oferecer respostas sobre o “assunto”? Afinal, se os “companheiros” em fuga são os mesmos envolvidos no acidente, eles teriam igual capacidade de elucidar o mistério em torno de sua morte. Será que essa alusão à “única pessoa” remete a alguma espécie de pacto entre os envolvidos, que os fariam negar o acontecido? Assim sendo, o narrador seria o único interessado em narrar os fatos tal como aconteceram e, por isso, seus “companheiros” fogem dele?

Em seguida, o narrador dá algumas chaves para a elucidação do mistério: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (p.14).

O narrador, aqui aparentemente Zacarias, dá uma resposta definitiva para o mistério, em primeira pessoa: “morri”. Em seguida, no entanto, mantém a aura misteriosa da narrativa ao afirmar que, ao mesmo tempo, não está morto, por permanecer fazendo “o que antes fazia”, e até “com mais agrado”.

Uma característica estrutural comum a toda a obra de Murilo Rubião é o repentino corte temporal e/ou espacial, identificado pela presença de um espaçamento entre linhas em diversos momentos de seus contos. A próxima citação vem em seguida às citações anteriores, porém separada por um espaço em branco que representa um salto daquele momento em que o narrador conta a história para o passado, para o momento exatamente anterior ao acidente que causou a morte do pirotécnico:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.  
(p.14-15)

Nessa passagem, há o primeiro registro policromático de *O pirotécnico Zacarias*. As cores serão uma constante ao longo do conto, como veremos. Recorrendo ao *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, buscaremos traçar a simbologia das cores e dos elementos que se interconectam, auxiliando na compreensão que se estabelece entre eles para a composição da narrativa.

O azul representa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p.107), a mais profunda das cores, sendo, assim, a mais imaterial delas, visto que na natureza geralmente se apresenta como efeito de transparência, “de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante”. Os autores trazem, ainda, uma explicação importante sobre a simbologia da cor azul em associação à cor branca, ao afirmarem que ambas:

[...] exprimem o desapego aos valores desse mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i.e., em direção ao *ouro* que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul-celeste. Reencontra-se aí, portanto, valorizada positivamente pela crença no Além, a associação das significações mortuárias do azul e do branco. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.109, grifo do autor)

Sobre o verde, descobrimos que é resultado das interferências cromáticas entre o azul e o amarelo, situando-se entre essas duas cores, acrescentando, ainda que “conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.943).

A respeito do amarelo, Chevalier e Gheerbrant (2012, p.40) destacam que é “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la”.

Acrescenta, ainda, que é “[...] o veículo da juventude, do vigor, da eternidade divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.40). Considerada “a cor da terra fértil”, essa fertilidade se transmuda em simbologia de ocaso, em uma oposição que leva ao prenúncio do fim. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2012, p.41), “[...] essa cor das espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda [...]. Ela é, então, a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro”.

Sobre o negro, os autores informam o que segue:

O preto é cor de luto; não como o branco, mas de uma maneira mais opressiva. O luto branco tem alguma coisa de messiânico. Indica uma ausência destinada a ser preenchida, uma falta provisória. [...] O luto preto, por sua vez, é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperança. *Como um nada sem possibilidades, como um nada morto depois da morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro, ressoa interiormente o preto* [...]. O luto negro é a perda definitiva, a queda sem retorno ao Nada [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.740-741, grifo do autor)

Percebemos, do período “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro” que há uma sequência de cores, que se imiscuem, numa gradação que as liga, desde a origem: azul, símbolo do vazio acumulado que representa também a morte, que passa pelo verde ambíguo, ponto de ligação entre o azul e o amarelo, entre a morte e a vida, que provoca um amarelo que se transmutará em negro, o “nada sem possibilidades”, o “nada morto”.

Os dois polos dessa gradação representam, em sua simbologia, a morte, e podem servir como uma espécie de prenúncio, no conto, do momento do acidente, que será narrado mais adiante.

Logo em seguida, o parágrafo se abre para uma profusão de cores que retratam a presença de fitas de sangue, “denso”, dentro do negro, “espesso”. Sangue repleto de “tênuas” pigmentos amarelados/esverdeados. Sangue que simboliza, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p.800), “todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida” e aos quais “associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado”; participa, ainda, da “simbologia geral do vermelho”, sendo “considerado o veículo da vida”.

Percebemos, assim, que há uma espécie de jogo de opostos entre o primeiro e o segundo períodos desse parágrafo: a gradação mórbida constatada no primeiro dá lugar a uma pulsão de vida simbolizada pelo sangue, no segundo.

Em se tratando de um pirotécnico, homem que tem por profissão a deflagração de fogos de artifício, cabe perguntarmo-nos se essa profusão de cores descrita no conto seria a representação de um espetáculo de pirotecnia. É possível que, numa primeira leitura, se sobressaia a interpretação de que se trata do momento mesmo da morte do pirotécnico, pelo tom pungente dado ao relato, que conclui com a presença de “densas fitas de sangue”. Mais adiante vimos, no entanto, que após a descrição policromática, o narrador conclui: “**Quando tudo começava a ficar branco**, veio um automóvel e me matou”. A representação passa, portanto, de alegoria do momento da morte do pirotécnico, para um estranho espetáculo policromático do qual não nos é dado conhecer o significado em palavras diretas. Daí a hipótese de tratar-se da descrição dos fogos que o pirotécnico deflagrava perto da estrada no momento em que o automóvel passava por ali. Há, no entanto, a referência a um “ficar

branco” posterior. Cabe aqui, portanto, o seguinte questionamento: existe alguma fase final na projeção de shows pirotécnicos em que os fogos de artifício “começam a ficar brancos”? E ainda: essa brancura em que “tudo” resultava pode ser associada a um prisma, junção de cores? A que esse branco pode, simbolicamente, remeter? Seria a percepção da aproximação dos faróis do carro, momento em que tudo começou a “ficar branco”?

Sobre a simbologia em torno da cor branca, destacamos o seguinte:

Assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto – e não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante – ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de *passagem*, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.141, grifo do autor)

Observamos, assim, que o branco, no último parágrafo, serve como uma espécie de reiterador da transformação do azul em negro, presente no parágrafo anterior. Em ambos, há uma ascensão em torno do “término da vida” e aqui, mais especificamente, visto que há uma relação direta com o “momento da morte” que, no conto, ocorreu logo depois que “tudo” ficou branco.

Chevalier e Gheerbrant (2012) dizem, ainda, que o branco representa não apenas o momento da morte, mas um “outro início” que, no conto, podemos relacionar à vida do pirotécnico após o acidente, ou seja, após a “morte” que lhe proporcionou sensações “mais agradáveis que anteriormente”.

Pelo exposto, levando-se em consideração a construção narrativa do trecho em análise, confirmamos o nosso entendimento de que, no momento do acidente, o pirotécnico estava ateando fogos de artifício, daí porque a gama de cores sequenciadas, em profusão, e que o branco a que se refere diz respeito à aproximação dos faróis do carro, que lhe deram a sensação de que “tudo” ficava branco. Não devemos perder de vista, no entanto, a simbologia destacada em torno das cores utilizadas nesse trecho, visto que contribui para enriquecer a compreensão da narrativa como um todo, para além do sentido denotativo acenado.

Logo após esse trecho, ocorre mais um espaçamento entre as linhas na formatação do conto, momento em que é iniciada a descrição de algo que parece uma lembrança antiga de Zacarias. Ocorre, assim, um deslocamento para um espaço/tempo completamente estranho àquele em que a narrativa vinha se desenvolvendo. Para facilitar a compreensão da totalidade

da referida “interferência” no âmbito da narrativa, faremos a sua citação completa abaixo, com os comentários necessários à sua compreensão e discussão logo a seguir:

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

– “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris.)

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Não está?

– Tire a mão da boca, Zacarias!

– Quantos são os continentes?

– E a Oceania?

Dos mares da China não mais virão as quinquilharias.

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam D. Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto.

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Meninos, amai a verdade!

(p.15)

Logo em seguida, há novo espaçamento e o conto retorna para o espaço/tempo do acidente. Antes disso, no entanto, faz-se importante apresentarmos algumas considerações sobre o referido trecho, na tentativa de oferecer caminhos de investigação para a obra em estudo.

A primeira surpresa é o uso do vocativo “Simplício Santana de Alvarenga!”, ao que há a resposta “Presente!”, remetendo a algo parecido com uma chamada escolar, embora não haja confirmação objetiva dessa possibilidade no conto. Mas, quem seria Simplício Santana de Alvarenga? A pergunta óbvia fica sem resposta na narrativa, aqui e em outra passagem mais adiante.

De repente, inicia-se a confusa descrição de um momento em que o narrador diz sentir sua cabeça rodar, ser arrastado por uma força poderosa, ao tempo em que tenta agarrar-se às árvores:

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

Esse parece ser o momento exato em que o carro colidiu com Zacarias. Pela natureza da descrição é possível entendermos que ele perdeu o apoio do solo e tombou de frente para o carro, “uma força poderosa”, quando passou a ser arrastado enquanto tentava se segurar às “ramagens retorcidas” das árvores, provavelmente vegetação que contornava a estrada onde ocorrera o acidente. Mais adiante, descreve que alcançou uma “roda de fogo” que, provavelmente, seria o pneu do carro, girando velozmente entre suas mãos.

Uma pergunta pode se sobressair ao final desse parágrafo: o que a informação “sem queimá-las” adiciona a esta descrição? Entendemos que, provavelmente, o “fogo” da roda era uma ilusão visual. O “sem queimá-las” ajuda a confirmar que se tratava do pneu do carro, que não poderia provocar queimaduras, visto que é feito de borracha.

Em seguida, mais uma vez, um período que quebra o desenvolvimento da narrativa: “\_ ‘Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!’”.

Entre aspas, como uma citação, algo parecido com um aviso. Mais um trecho em que sobressai o mistério sobre em que tempo/espaço estaria inserido. Observamos que o primeiro diálogo remete a uma sala de aula. Seriam estas as palavras de um mestre dando conselhos aos seus alunos? Provavelmente as aspas indicam a leitura ou mera divulgação de um texto autoral em sala de aula, além do tom de ensinamento que o conteúdo da mensagem carrega.

O trecho “na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas” pode servir, na narrativa, como uma espécie de síntese vaticinadora da situação que ocorrerá entre os envolvidos no acidente, na qual “o mais forte”, segundo nossa interpretação, vencerá a luta pelo destino a ser dado ao cadáver de Zacarias, momento em que se mostrará necessária a tomada de “decisões supremas”, como veremos mais adiante.

Mais um corte espaço/temporal, entre parênteses: “Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris”. Seria essa a descrição de uma imagem evocada do passado ou do momento do acidente? Pela construção do período e a semelhança com o padrão de descrição adotado sobre o momento do acidente, acreditamos que o referido trecho remete a ele. Algo como um “delírio policrômico” provocado pela dor da colisão com o veículo. Os fogos de artifício provavelmente simbolizam os fogos que Zacarias deflagrava na hora do acidente e que “dançavam” com ele, pouco antes de perder a consciência.

Dentre as recorrentes simbologias conferidas ao arco-íris, Chevalier e Gheerbrant (2012, p.77) apontam que é considerado “caminho e mediação entre a terra e o céu”, acrescentando que se trata de “ponte, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-Mundo e o nosso”. Sabendo que o narrador, aqui aparentemente Zacarias, diz ter passado a pertencer

ao “Outro-Mundo” no momento do acidente narrado, observamos que a devoração dos fogos pelo arco-íris pode representar uma metáfora da vida (fogos de artifício) devorada pela morte (arco-íris).

Em seguida, parece haver mais uma profusão de vocativos desconexos remetendo a uma sala de aula:

- Simplício Santana de Alvarenga!
- Não está?
- Tire a mão da boca, Zacarias!
- Quantos são os continentes?
- E a Oceania?

Parecem frases formuladas velozmente, uma atrás da outra, para destinatários diferentes, denotando uma sala em que só o mestre falava e os alunos apenas observavam. Seria esse um registro de um dia específico de aula ou de uma mistura de lembranças antigas relacionadas a um mesmo lugar? Qual seria este lugar? Nessa altura parece ficar claro o indício inicial de que se tratava de uma sala de aula. Mas aula de quê? Há referências a “continentes” e “Oceania”. Seria uma aula de geografia?

Mais um mistério, descrito no parágrafo seguinte: “Dos mares da China não mais virão as quinquilharias”. Quais seriam essas “quinquilharias” dos “mares da China”? É possível entender que Zacarias se referia à sua vida na qual, acabada, não poderia mais adquirir as tais quinquilharias? Estas permaneceriam vindo para outros mas não para ele, uma espécie de metáfora de tudo o que se extinguiu com sua morte?

No parágrafo seguinte, a confirmação da remissão ao ambiente de sala de aula, como havíamos inferido anteriormente:

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam D. Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto.

Aqui, há referência ao mestre como figura feminina. À professora, D. Josefina, que lida com varetas, foguetes, barbantes. Dessa vez, não parece se tratar de uma aula de geografia, como acenado na situação anterior. Pela natureza dos referidos materiais e das ações descritas, parece se tratar de uma aula de pirotecnia, pela alusão aos pés distanciados do assoalho, tão longas as varetas. Mas, o que dizer da cabeça quase encostando no teto? Seriam fogos de artifício deflagrados em lugar fechado ou simples simulação numa aula meramente teórica? Por que a cabeça da professora “coberta por fios de barbante”?

Por esse trecho, identificamos o provável tipo de projeção pirotécnica realizada por Zacarias. A presença de longas varetas, com uma distância de pelo menos dois metros do solo, além da utilização do termo “foguetes” permite identificarmos o manuseio de fogos do tipo “rojão com vara” como sendo sua especialidade. Segundo o documento intitulado *REG/T 02 – Fogos de artifício, pirotécnicos, artifícios pirotécnicos e artefatos similares*, de 2003, com disposições reguladas pelo Inmetro, observamos que esses fogos são caracterizados pela altura elevada que a sua carga de arrebamento pode atingir, sendo o tipo de artifício pirotécnico onde ocorre a projeção de cores variadas e efeitos luminosos visíveis a grandes distâncias.

Quanto ao barbante, a única referência presente no referido documento regulador diz respeito à proibição de sua utilização na fixação do retardo, que é o dispositivo de queima lenta que proporciona certo tempo de espera, compatível com a segurança e o efeito desejado para os fogos de artifício.

Vale lembrar que o documento traz normas de regulamentação atualizadas e que, provavelmente, em meados dos anos de 1930 e 1940 os fogos de artifício tinham o seu estopim produzidos com fio barbante, método mais simples utilizado na produção artesanal de fogos de artifício. Por esse motivo, a professora tinha quantidade suficiente para preparar o estopim da altura em que estava até o chão, onde o deflagraria, tendo em vista que mantinha quantidade suficiente para cobrir a própria cabeça.

No final desse intervalo cheio de quebras narrativas, temos o retorno ao vocativo, com nova surpresa no aparente diálogo, semelhante à situação anterior:

– Simplício Santana de Alvarenga!  
– Meninos, amai a verdade!

Aqui, mais uma vez, uma espécie de chamada escolar, com o vocativo de Simplício Santana de Alvarenga. Seria Zacarias? Embora seja natural pensarmos nessa possibilidade num primeiro momento, entendemos que o conto não dá qualquer indício dessa hipótese. Provavelmente trata-se apenas do nome de um de seus colegas de sala no passado, um nome que lhe chamava mais atenção por algum motivo insondável.

O conselho “meninos, amai a verdade” dado pela professora pode servir como mais uma pista para a ideia proposta no presente trabalho de que Jorginho, ao guardar para si uma verdade perversa, não suportou a mentira sustentada e enlouqueceu. Se não de forma direta, certamente serve de pista para a atenção que o narrador chama sobre a verdade escondida do conto: a de que Zacarias morreu e seu corpo não foi enterrado/encontrado.

Uma interpretação possível para essa passagem é a de que se trata das lembranças que vêm a Zacarias no momento de sua morte. Lembranças antigas, de uma sala de aula em que a professora chamava a atenção de todos. Lembranças misturadas às sensações dolorosas do momento do acidente, em que tenta, sem sucesso, agarrar-se às “ramagens retorcidas” e à vida. Porém, sendo Jorginho o narrador, na forma proposta em nossa leitura, como poderia ter acesso tão vivo às lembranças do pirotécnico Zacarias? Esse é um ponto de discussão que fica em aberto e poderá ser retomado no tópico seguinte de desenvolvimento desse trabalho.

Em seguida, novo espaçamento, marcando o fim do intervalo anterior. A partir daí conheceremos maiores detalhes do acidente. O narrador parece voltar a ele de forma mais lúcida, sem interferências que quebrem a linearidade de sua narrativa.

O início remete a pouco antes da colisão, numa espécie de preparação para o ambiente em que ocorrerá: “A noite estava escura. Melhor, negra. Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu” (p.16).

Nesse momento, o narrador destaca a oposição entre branco/negro, corrigindo-se quanto ao adjetivo “escura” dado àquela noite, visto que não expressava com precisão as condições da estrada por onde caminhava. Os filamentos brancos a que faz referência podem ser entendidos como os fogos de artifício que pretendia deflagrar dali a pouco, “cobrindo o céu”.

A informação do local onde estava vem logo a seguir: “Caminhava pela estrada. Estrada do Acaba Mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras que silêncio” (p.16).

Aqui, descobrimos que Zacarias andava nas imediações da Vila Acaba Mundo, favela da cidade de Belo Horizonte, região que começou a ser ocupada com a chegada de uma importante mineradora, na década de 1940, época em que Murilo Rubião concebeu *O pirotécnico Zacarias*.

Por estar nas imediações da Vila Acaba Mundo à pé e pela informação de que a noite já estava avançada, entendemos que Zacarias, se não era seu residente, com certeza era um frequentador dessa área periférica da cidade, o que confirma a sua característica como personagem à margem da sociedade, endossando a proposta de leitura que buscamos trazer para o conto.

A alusão a “mais sombras que silêncio” como característica do local, provavelmente remete aos barulhos que envolviam o acidente, os quais viriam em poucos instantes: pneus derrapando, ramagens retorcidas, pessoas conversando.

O automóvel não buzinou de longe. E nem quando já se encontrava perto de mim, enxerguei os seus faróis. Simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra.

As moças que vinham no carro deram gritos histéricos e não se demoraram a desmaiar. Os rapazes falaram baixo, curaram-se instantaneamente da bebedeira e se puseram a discutir qual o melhor destino a ser dado ao cadáver.

(p.16)

Esse intervalo termina com os dois parágrafos citados, dando lugar para o novo espaçamento e o intervalo narrativo que veremos adiante. Sobre as passagens destacadas acima, é possível entendermos que o automóvel não buzinou por causa das curvas, que provavelmente não permitiriam que o motorista emitisse qualquer aviso sonoro caso avistasse Zacarias. Por não conhecermos a natureza das curvas, sequer é possível afirmar que o avistaria a tempo de evitar a colisão.

Mais um mistério para a análise do conto se sobressai em seguida: o narrador, aqui aparentemente Zacarias, afirma que não viu os faróis, nem quando o carro se aproximou, o que justifica dizendo que não seria naquela noite que o branco desceria à terra. A que se refere esse branco que descera à terra? E qual a sua relação com o fato de Zacarias não ter visto os faróis?

Entendemos que essa passagem serve como uma espécie de justificativa da sua suposta “ressurreição”. O branco não descera à terra naquela noite porque não será aquela a noite em que ele será levado ao “Outro-Mundo”. Para Zacarias, desta forma, o branco simbolizaria uma espécie de ressurreição, onde a sua existência após a morte se transformaria, do seu desaparecimento total no mundo “real”, para a manutenção da sua vida, com algumas alterações significativas, porém “com mais agrado do que anteriormente”.

Em seguida, algumas pistas sobre os ocupantes do carro: havia moças e rapazes. Aquelas desmaiaram instantaneamente, estes últimos, bêbados, curaram-se tão logo aconteceu o acidente. A este, seguiu-se uma discussão em torno do que fariam com o corpo do pirotécnico.

Após novo espaçamento, temos o seguinte parágrafo:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens.

(p.16)

No referido trecho, podemos perceber que até “[...] quase sem cor” a narrativa é a mesma já comentada anteriormente, repetindo-se sem qualquer alteração. O autor opta por repetir a profusão de cores, a gradação do azul ao negro e a alusão a sangue. Desta vez, no entanto, já tivemos acesso à narrativa da morte de Zacarias, o que confirma a referência ao momento do atropelamento, sinalizada da primeira vez em que aparece. Reiteramos, assim, o entendimento de que essas cores se confundem na sua memória: são cores dos fogos que deflagrava no momento em que foi atingido, cores que remetem às aulas de pirotecnia do passado, cores sem as quais “jamais quis viver”.

Essa referência às cores, inerente à vida de Zacarias, faz remissão direta à sua função de pirotécnico, talvez até justificando esta profissão. Em seguida, dará mais algumas pistas: viver para Zacarias é estar entre os homens, andando cansativamente nas ruas; mas condena essas ruas, dizendo que são “cheias de gente”, mas “ausentes de homens”. O narrador destaca, portanto, a falta de humanidade nas relações, talvez mais uma pista para o incidente que virá. Zacarias prefere, assim, se isolar, ao exercer a função de pirotécnico, dedicado às cores, à vida que escolheu.

Encerra-se o parágrafo anterior, novo espaçamento, inicia-se a discussão em torno do “destino a ser dado ao cadáver”: “Havia silêncio, mais sombras que silêncio, porque os rapazes não mais discutiam baixinho. Falavam com naturalidade, dosando a gíria” (p.16).

Confirmada, portanto, no trecho destacado, a ideia de que “mais sombras que silêncio” fazia alusão ao envolvimento de várias pessoas no incidente. É possível também que, da primeira vez em que aparece, a alusão é ao barulho do carro se aproximando em alta velocidade, aqui acrescentando-se a fala de seus ocupantes.

Algumas questões são importantes de serem consideradas nesse trecho: falar “com naturalidade” daria a impressão de que eles não estavam tão aflitos com o incidente? Se é assim, por que “dosando a gíria”? Seria para ilustrar a informação anterior de que a bebedeira havia passado e a grave situação pedia que agissem com seriedade, embora naturalmente, inclusive no modo de falar?

O narrador segue: “Também o ambiente repousava na mesma calma e o cadáver – o meu ensanguentado cadáver – não protestava contra o fim que os moços lhe desejavam dar”(p.16).

A utilização de “mesma calma” para o ambiente, reitera que os rapazes não pareciam aflitos com o atropelamento, apenas discutiam friamente o que fazer com o cadáver.

Importante destacar que o cadáver estava coberto de sangue e que aqui o narrador volta à utilização da terceira pessoa para falar de “si mesmo”/Zacarias: “o cadáver [...] não

protestava contra o fim que os moços lhe desejavam dar”. Embora o travessão exista na metade desse período, chamando a atenção como um alerta (“o meu ensanguentado cadáver”), não seria esse um período que denotaria a culpa de Jorginho (que, nesse momento, narra o ocorrido de forma displicente, como espectador que era) por ter presenciado a desumanidade de seus “companheiros”?

Em seguida, conhecemos em que consistiam as discussões em torno do destino a ser dado a Zacarias:

A ideia inicial, logo rejeitada, consistia em me transportar para a cidade, onde me deixariam no necrotério. Após breve discussão, todos os argumentos analisados com frieza, prevaleceu a opinião de que meu corpo poderia sujar o carro. E ainda havia o inconveniente das moças não se conformarem em viajar ao lado de um defunto. (Neste ponto eles estavam redondamente enganados, como explicarei mais tarde.) (p.16)

Aqui, é exposta a primeira ideia proferida pelos causadores do acidente. Ela foi rechaçada por dois motivos fúteis: o corpo sujaria o carro, e as moças se recusavam a viajar ao lado de um defunto.

Outra vez se sobressai a “naturalidade” demonstrada pelos “assassinos” visto que conseguiam analisar os fatos “com frieza”, mesmo diante de situação tão desesperadora.

Mais uma coisa importante: se as moças não se conformavam em “viajar ao lado de um defunto” como poderão depois aceitar tal situação, e ainda terminar a noite de farra, bebendo e divertindo-se com Zacarias, como veremos? Seria essa mais uma pista de que o narrador pode não ser quem afirma ser?

A primeira alusão à personagem Jorginho vem logo em seguida, sendo ele o responsável pela exposição da segunda ideia: “Um dos moços, rapazola forte e imberbe – o único que se impressionara com o acidente e permanecera calado e aflito no decorrer dos acontecimentos –, propôs que se deixassem as garotas na estrada e me levassem para o cemitério” (p.17).

Jorginho aparece pela primeira vez, descrito como o único que estava abalado com o acidente, aflito com tudo o que acontecera e com o destino a ser dado ao cadáver. Sua proposta era que deixassem as moças na estrada (talvez porque haviam se recusado a viajar ao lado de um cadáver) e levassem o corpo ao cemitério.

Uma questão se sobressai: por que sugerir levar o cadáver ao cemitério? Não seria mais adequado levá-lo ao necrotério, para reconhecimento e procedimentos quanto ao enterro?

Faz-se necessário registrar que a descrição de Jorginho aponta para um homem forte, porém sem barba, talvez por ser demasiado jovem: “rapazola” remete a adolescente, o que nos faz concluir que o adjetivo “imberbe” serve para reiterar essa juventude.

A recepção a tal ideia é narrada logo em seguida: “Os companheiros não deram importância à proposta. Limitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho – assim lhe chamavam – e a sua insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que os acompanhavam” (p.17).

Jorginho não foi ouvido, e ainda foi chamado de insensato por “preferir” dar um destino ao cadáver ao invés de cuidar das “lindas pequenas”. Ora, não se trata de preferência: houvera um acidente fatal do qual sentia-se responsável, daí o motivo de não esconder sua preocupação. Queria dar um destino digno ao cadáver do homem de que acabavam de tirar a vida, ao contrário da frieza expressa pelos “companheiros”.

A propósito da palavra “companheiros”, vale destacar que aparece pela segunda vez, agora em referência direta aos causadores do acidente. Essa palavra certamente sempre fará referência a eles, os “companheiros” de Jorginho. Seriam os “companheiros” de Zacarias também? Aqueles aos quais faz referência logo no início do conto?

Em seguida, Jorginho demonstra-se retraído: “O rapazola notou a bobagem que acabara de proferir e, sem encarar de frente os componentes da roda, pôs-se a assoviar, visivelmente encabulado” (p.17).

Cabe o questionamento: será que fora realmente uma bobagem? Certamente uma bobagem em face dos padrões de conduta de seus “companheiros”, mas Jorginho estava agindo com humanidade ao propor uma solução que respeitasse Zacarias enquanto homem morto e, pior, morto sob sua responsabilidade. Sua fraqueza, no entanto, prevaleceu: baixou a cabeça, incapaz de encarar os outros envolvidos e começou a assoviar, certamente na tentativa de esconder a sua vergonha. Estaria envergonhado pela sua ideia ou pelos outros, seus “companheiros”, que continuavam agindo irresponsavelmente?

A seguir, o narrador demonstra simpatia por Jorginho, pela sua “razoável sugestão”:

Não pude evitar a minha imediata simpatia por ele, em virtude da sua razoável sugestão, debilmente formulada aos que decidiam a minha sorte. Afinal, as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos. (Este argumento não me ocorreu no momento.) (p.17)

Seria esse um indício de uma espécie de compaixão por si mesmo? Sendo o narrador o próprio Jorginho enlouquecido, como propomos, não seriam esses os sinais de que ele

realmente não achava que sua ideia fora uma bobagem? De que ele se arrependera de sua fraqueza e guardava a culpa pelo destino dado pelo grupo ao cadáver?

O que quer dizer o trecho “as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos”? Mais atrás, o narrador expressa que não conseguiria viver “sem cor”, e à vida se referia como “caminhadas em ruas cheias de gente”, caminhadas que “cansavam os músculos”. Será que, aqui, esse cansaço poderia ser associado à demora em se decidir o que fazer com o cadáver? Cansaço em estar à mercê da decisão alheia, quando deveria repousar em seu descanso eterno, qualquer que fosse a morada de seu corpo? Essa “caminhada” da morte seria o percurso até o “cemitério”? Por isso a metáfora de que, a despeito do que se pode intuir no mundo “real”, os defuntos também ficam cansados?

Ao dizer que “esse argumento não me ocorreu no momento”, podemos encontrar mais uma pista que confirme a nossa hipótese de Jorginho como narrador do conto, afinal, àquele momento o pirotécnico ainda não havia se manifestado. Quem argumentava era Jorginho. Seria essa uma incursão parecida com aquela do trecho “o cadáver [...] não protestava”, como se, novamente de forma displicente, ao narrar o acontecido em meio à sua loucura, Jorginho esquecera de que se dizia agora o próprio Zacarias?

Outro aspecto a ser levado em consideração nessa altura do conto é a exagerada simpatia que o narrador demonstra por Jorginho. Não seria essa a forma de se redimir e dizer a si mesmo, em sua loucura: “você estava certo, eles é que eram uns inconsequentes sem humanidade”? Essa “imediata simpatia” não advinha justamente da pena que sentia de Zacarias e de si mesmo naquela situação?

Após longa discussão, chegaram, afinal, a uma conclusão:

Discutiram em seguida outras soluções e, por fim, consideraram que me lançar ao precipício, um fundo precipício, que margeava a estrada, limpar o chão manchado de sangue, lavar cuidadosamente o carro, quando chegassem a casa, seria o alvitre mais adequado ao caso e o que melhor conviria a possíveis complicações com a polícia, sempre ávida de achar mistério onde nada existe de misterioso. (p.17)

Esse é o trecho em que as intenções do grupo ficam evidentes: desaparecer com o corpo de Zacarias para evitar complicações com a polícia. Outras soluções foram sendo discutidas, mas resolveram jogar o cadáver no precipício e apagar todos os vestígios do acidente.

O trecho chega a demonstrar certa ironia: a polícia sempre quer encontrar mistério “onde nada existe de misterioso”. Ora, o narrador nos expõe o que aconteceu naquela estrada. Se houvesse o interesse da polícia em encontrar um mistério, nesse caso, sabemos que ele

existe, afinal desde o começo do conto sabemos que o corpo de Zacarias nunca fora encontrado: “teria morrido”?

A história mudará de rumo a partir daqui, mas cumpre adiantar que, dentro da nossa hipótese de leitura, tudo o que fora relatado como solução pelo grupo realmente acontecera, e o envolvimento de Jorginho nesse acidente fatal fez com que enlouquecesse e passasse a se apresentar aos conhecidos e “companheiros” como o próprio Zacarias. Essa interpretação coloca em xeque toda a caracterização da personagem Zacarias, no que diz respeito, por exemplo, às suas supostas lembranças e, até mesmo, à sua condição de pirotécnico. Prossigamos a leitura para observarmos em que momento, e como, a suposta “mudança de personalidade” aconteceu.

No parágrafo logo em seguida, o narrador expressa sua discordância com a decisão tomada:

Mas aquele seria um dos poucos desfechos que não me interessavam. Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim uma idéia insuportável. E ainda: o meu corpo poderia, ao rolar pelo barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação, terra e pedregulhos. Se tal acontecesse, jamais seria descoberto no seu improvisado túmulo e o meu nome não ocuparia as manchetes dos jornais. (p.17)

Aqui, o narrador destaca que, jogado ribanceira abaixo, o seu corpo jamais seria encontrado, o que corrobora a informação trazida no início do conto de que não tinham conhecimento do seu corpo, de que seu corpo não fora enterrado.

A alusão às manchetes de jornais é mais uma colocação do narrador a ser destacada nesse parágrafo. Se o corpo de Zacarias não fosse encontrado, o seu nome não ocuparia as manchetes e, portanto, jamais saberiam o que aconteceu. Mais uma pista que contribui para a nossa análise do conto, afinal, confirma que ninguém sabe o destino de Zacarias. Nessa altura, o narrador, dizendo-se Zacarias, decide falar:

Não, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológio no principal matutino da cidade. Precisava agir rápido e decidido:  
- Alto lá! Também quero ser ouvido!  
Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me. (p.17-18)

Cabe o questionamento: qual a relação entre as palavras de Zacarias e o desmaio de Jorginho? Por que a atenção do conto voltou-se para ele quando tudo já parecia encaminhado?

Zacarias falaria e ponto. Veremos que esse desmaio de Jorginho terá uma consequência bizarra e que, em seguida, a personagem simplesmente desaparecerá do conto.

Vale acrescentar que esse “algo admirados” atribuído aos seus “companheiros” soa bem diferente daquela atitude de surpresa e fuga relatada pelo narrador no início do conto.

Sempre tive confiança na minha faculdade de convencer os adversários, em meio às discussões. Não sei se pela força da lógica ou se por um dom natural, a verdade é que, em vida, eu vencia qualquer disputa dependente de argumentação segura e irretorquível. (p.18)

Algumas pistas desse parágrafo contribuem para a análise que sustentamos sobre a confusão da identidade de Zacarias e Jorginho enquanto narradores. Assim, por exemplo, por que essa ênfase do narrador na sua capacidade de argumentação? Não seria uma ironia? Não seria esse trecho uma forma de Jorginho punir-se, mais uma vez, pela impossibilidade de convencer os seus amigos do contrário? Ou, por outro lado, uma forma de sentir-se compensar, com uma nova solução (esta, absurda, imaginária), a solução “insensata” anteriormente desconsiderada?

E segue falando de sua capacidade de argumentação em face de seus interlocutores:

A morte não extinguiu essa faculdade. E a ela os meus matadores fizeram justiça. Após curto debate, no qual expus com clareza os meus argumentos, os rapazes ficaram indecisos, sem encontrar uma saída que atendesse, a contento, às minhas razões e ao programa da noite, a exigir prosseguimento. Para tornar mais confusa a situação, sentiam a impossibilidade de dar rumo a um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos. (p.18)

Nesse trecho, vemos que o narrador substituiu “companheiros” por “matadores”, como uma forma de expor o seu ressentimento pela morte provocada irresponsavelmente. Além disso, dá indícios de que é consenso geral que a noite de bebedeira e diversão deve continuar e que, por isso, faz-se importante resolver o impasse rapidamente.

Sobre a indecisão, é notório que fora provocada pelos seus argumentos. Quais seriam esses argumentos? Aparentemente, toda a sua argumentação até aqui estava pautada no seu desconforto em não receber nem mesmo um “pequeno necrológio” no “matutino da cidade”. O narrador, Zacarias (?), diz querer que o seu nome ocupe as manchetes dos jornais e que seu corpo não fique jogado na ribanceira, escondido entre pedras e vegetação, onde, vale destacar, jamais seria encontrado.

A fórmula conciliatória vem em seguida:

Se a um deles não ocorresse uma sugestão, imediatamente aprovada, teríamos permanecido no impasse. Propunha incluir-me no grupo e, juntos, terminarmos a farra, interrompida com o meu atropelamento.

Entretanto, outro obstáculo nos conteve: as moças eram somente três, isto é, em número igual ao de rapazes. Faltava uma para mim e eu não aceitava fazer parte da turma desacompanhado. O mesmo rapaz que aconselhara a minha inclusão no grupo encontrou a fórmula conciliatória, sugerindo que abandonassem o colega desmaiado na estrada. Para melhorar o meu aspecto, concluiu, bastaria trocar as minhas roupas pelas de Jorginho, o que me prontifiquei a fazer rapidamente.

(p.18)

Resolvido, assim, o problema: Zacarias acompanharia a turma, com uma moça a ele destinada, desde que se abandonasse Jorginho na estrada, para não correr o risco de seguir a turma desacompanhado.

Esse nos parece ser o parágrafo que traz o momento chave para compreender a loucura que se instalou em Jorginho depois do acidente: a “troca de roupas” seria a solução que debilmente criara para justificar o próprio aspecto enquanto “Zacarias” após a “noite fatal”.

Depois de certa relutância em abandonar o companheiro, concordaram todos (homens e mulheres, estas já restabelecidas do primitivo desmaio) que ele fora fraco e não soubera enfrentar com dignidade a situação. Portanto, era pouco razoável que se perdesse tempo fazendo considerações sentimentais em torno da sua pessoa.

(p.18)

A participação nominal de Jorginho no conto se encerra neste parágrafo e ela serve apenas para enfatizar a sua fraqueza, justificando a frieza com que os “companheiros” trataram o amigo, deixando-o na estrada.

Observe-se que ele é chamado de “companheiro”. E que não há que se fazer “considerações sentimentais” sobre ele. Não seria Jorginho falando dele mesmo? Fazendo transparecer o seu sentimento de culpa pelo destino dado ao cadáver do pirotécnico, situação que, vale destacar, justifica o nosso entendimento sobre a causa de sua loucura?

Com o desaparecimento de Jorginho encerra-se, também, o intervalo narrativo anterior. Aquele que vem logo em seguida, além dos espaçamentos de praxe na obra de Murilo Rubião, é precedido de três asteriscos (\*\*\*) , que entendemos como sendo uma forma de simbolizar a passagem de Zacarias da morte recém instalada no seu corpo, para a ressurreição, ainda que supostamente como parte da loucura de Jorginho. Os asteriscos marcam a entrada de Zacarias na “vida” que se lhe apresentou após a morte.

Inicia-se, assim, essa nova fase da narrativa: “Do que aconteceu em seguida não guardo recordações muito nítidas. A bebida que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente” (p.19).

O narrador destaca que não guarda recordações nítidas do restante da noite, e que fora surpreendentemente afetado pela bebida, depois do acidente. Não teria sido esta a fuga de Jorginho após o acidente, como uma forma de sublimar a culpa que lhe consumia, de esquecer a sua participação no fatídico episódio? Será que a bebida começou a afetá-lo porque antes não bebia?

Embora essa última hipótese não possa ser confirmada diretamente por nenhuma passagem do conto, é interessante marcar a inferência a partir das informações de que Jorginho era um “rapazola”, forte, porém “imberbe”. Na condição de “adolescente”, “sem barba”, talvez fosse apenas um iniciante no grupo que acompanhava. Talvez por isso, também, não lhe deram muita importância quanto aos argumentos sobre o destino a ser dado ao cadáver do pirotécnico, o que pode ter contribuído para criar, em sua loucura, a decisão de deixá-lo sozinho na estrada, entregue à própria sorte.

Quanto à já comentada capacidade argumentativa do pirotécnico após o acidente, vale acrescentar, em defesa da hipótese defendida sobre a correspondência entre narrador e Jorginho, que pode se tratar de uma forma deste último compensar a incapacidade demonstrada anteriormente quanto ao convencimento de seus amigos em relação ao destino a ser dado a Zacarias. Assim, a capacidade argumentativa que antes fica claro não existir passa, em sua loucura, a ser apontada como sua principal qualidade, ao reconhecer-se no corpo do pirotécnico.

Logo após, descobrimos os efeitos da bebida no corpo de Zacarias (?):

Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico. (p.19)

Nesse trecho, a profusão de símbolos é ainda mais hermética que aquela gerada pela associação de cores que já aparecera duas vezes no conto. Aqui, prevalecem as referências a formas geométricas, flores e partes do corpo humano. A referência às cores acontece de forma mais difusa. Percebemos que as estrelas são especificadas num movimento aparentemente ascendente em direção a luzes + triângulos + cones + esferas + rosas + cravos → lírios → mãos → corpo → braço metálico.

Faz-se importante, desta forma, voltar a recorrer ao *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant na tentativa de compreender as imagens criadas nesse trecho do conto.

A primeira que chama atenção é a de olhos invadidos por estrelas. Segundo Chevalier, em seu significado mais recorrente, o olho é responsável pela recepção da luz espiritual, enquanto as estrelas são representação de uma fonte de luz. O sentido da imagem, desta forma, parece redundante. Vale acrescentar que, no Antigo testamento, uma das declaradas influências de Murilo Rubião em sua obra, há a utilização do “símbolo da estrela para caracterizar a vida eterna dos justos”, descrevendo “a ascensão para o estado de estrelas celestes” como aquilo que “haveria de ocorrer aos homens no momento da ressurreição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.404).

Sobre as cores, nessa passagem ignoradas pelo narrador, Chevalier e Gheerbrant (2012, p.277, grifo do autor) apontam que, em sua simbologia, podem assumir valor religioso, sendo “uma participação da *luz criada e incriada*”, donde “[...] As Escrituras e os Padres da Igreja não fazem outra coisa senão exaltar a grandeza e a beleza da luz” e “os artistas cristãos [...] são os mais sensíveis a esse reflexo da divindade que é a *estrutura luminosa do universo*”.

A forte luminosidade, desta forma, impedia que pudesse distinguir as luzes das cores que divisava. Olhos, estrelas e cores têm, nesse trecho, relação direta com a luz e, paralelamente, podemos entender, com a “ressurreição” de Zacarias.

Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p.899), na tradição cristã, o triângulo é “símbolo da Trindade”. O adjetivo “absurdos” remete a formas de triângulo não facilmente assimiladas, provavelmente de diversos tipos, além de outras formas geométricas que se confundiam com triângulos, o que pode ser constatado com a seguida aparição de cones e esferas no delírio descrito pelo narrador.

O cone é “imagem ascensional da evolução da matéria em direção ao espírito, da espiritualização progressiva do mundo, da volta à unidade, da personalização” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.271), enquanto a esfera é um símbolo de perfeição, visto que “realiza a equidistância em relação ao centro interior de todos os pontos da superfície” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.389). O marfim, por seu turno, é símbolo de pureza e poder.

Citando Mírcea Ieade, e após narrar a transformação do sangue do herói grego Adônis em rosas depois de sua morte, Chevalier e Gheerbrant (2012, p.789, grifo do autor) justificam que a rosa parece símbolo de um “renascimento místico”, visto que se relaciona também com o sangue derramado: “*É preciso [...] que a vida humana se consuma*

*completamente, para esgotar todas as possibilidades de criação ou de manifestação; se vem a ser interrompida bruscamente, por uma morte violenta, tenta prolongar-se sob uma outra forma: planta, flor, fruta”.*

O negro atribuído à rosa pode ser remitido à sua simbologia já anteriormente destacada, através da qual o descobrimos como o luto, em sua forma mais opressiva, além de representar “condenação”, tornando-se “cor da renúncia à vaidade deste mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.741). Para este verbete, acrescenta ainda: “Enquanto imagem da morte, da terra, da sepultura, da *travessia noturna* dos místicos, o Preto está também ligado à promessa de uma **vida renovada**, assim como a noite contém a promessa da aurora, e o inverno a da primavera” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.743, grifo do autor).

Sobre a imagem de “cravos em forma de lírios” cabe informarmos que o dicionário de símbolos utilizado como fonte neste estudo não traz verbete sobre a flor “cravo” e não pudemos encontrar referências confiáveis sobre sua simbologia. Sobre os lírios, por outro lado, Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 553-554, grifo do autor), em referência às escrituras bíblicas e a textos antigos, estabelece que “é ele que restitui a **vida pura**, promessa de imortalidade e salvação”, podendo simbolizar “a tentação ou a porta dos Infernos” e adquirir “valor ao mesmo tempo fúnebre e sublime”, além de simbolizar “o abandono à vontade de Deus”.

Cabe acrescentar, sobre a simbologia geral das flores, o entendimento de que, “associadas analogamente às borboletas, tal como elas, [...] representam muitas vezes as **almas dos mortos**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.438, grifo do autor).

As mãos, nas quais os lírios se transformam no conto, exprimem a ideia de atividade, bem como de poder e dominação. No verbete “braço”, encontramos que “é o símbolo da força, do poder, do socorro concedido, da proteção. É também o instrumento da justiça: o braço secular inflige aos condenados seu castigo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.140). O metal, elemento que dá característica ao “longo braço” visualizado pelo narrador, é matéria que, em seu “aspecto benéfico se fundamenta na purificação e na transmutação, assim como na função cosmológica de *transformador*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.607).

De todo o exposto até aqui a respeito dos elementos presentes no trecho em estudo, pudemos observar que podem servir para reiterar a simbologia em torno da morte/ressurreição de Zacarias. Assim, a presença difusa de cores, luzes, formas geométricas, transformações de

flores em mãos e posteriormente do corpo em “longo braço metálico” ajuda na criação da atmosfera letárgica em que o narrador estava imerso naquela noite.

As transformações a que se submetem as formas presentes em seu delírio remetem à sua própria transformação, de pirotécnico a cadáver, ou, como preferimos, ao caráter circular da infinita transformação Zacarias → Jorginho → Zacarias → Jorginho → Zacarias → Jorginho → Zacarias (...).

Dando seguimento à leitura comentada do conto, há a descrição do que acontece na manhã posterior ao acidente e à bebedeira:

Ao clarear o dia saí da semiletargia em que me encontrava. Alguém me perguntava onde eu desejava ficar. Recordo-me que insisti em descer no cemitério, ao que me responderam ser impossível, pois àquela hora ele se encontrava fechado. Repeti diversas vezes a palavra cemitério. (Quem sabe nem chegasse a repeti-la, mas somente movesse os lábios, procurando ligar as palavras às sensações longínquas do meu delírio policrômico.) (p.19)

Aqui, o narrador se diz parcialmente letárgico, ou seja, fora acometido por uma certa diminuição do seu nível de consciência, e diz insistir em ir ao cemitério, repetindo essa palavra “diversas vezes”. Vale lembrar, em defesa de nossa hipótese de trabalho, que essa era a sugestão de Jorginho para o destino a ser dado ao corpo de Zacarias.

O narrador fala, ainda, em “delírio policrômico”, provavelmente referindo-se à permanência do estado narrado no parágrafo anterior. O que deu origem a este estado? Teria sido efeito apenas da bebida? Haveria a conjugação do efeito de drogas?<sup>5</sup> Essa é mais uma hipótese em que não há possibilidade de inferência pelo material do conto, e que se justifica apenas para provocarmos a reflexão sobre até que ponto iriam os “companheiros” do narrador em suas noites de diversão.

No trecho a seguir, Zacarias (?) volta a falar das consequências da morte para as suas interações no mundo dos vivos:

Por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente. Havia ainda o medo que sentia, desde aquela madrugada, quando constatei que a morte penetrara no meu corpo. (p.19)

Mais um parágrafo em que há alusão à permanência do “delírio policrômico”.

---

<sup>5</sup> A descrição presente no parágrafo imediatamente anterior lembra as descrições dos efeitos do famoso alucinógeno LSD, descoberto em 1938 pelo químico suíço Albert Hofmann, ainda não popularizado à época da publicação original do conto, mas já bastante difundido em 1974, ano de sua última edição.

Levando em conta a hipótese em análise neste trabalho, podemos entender que a “morte” que lhe “penetrara no corpo” serve como uma espécie de metáfora das consequências daquele incidente na vida de Jorginho, afinal, em certa medida, a morte também “penetrara” o seu corpo, na medida em que não se reconhece mais como o jovem “imberbe” e vive uma vida marginal, tomado pela culpa em ocultar algo tão grave quanto a morte de um homem, da qual se sente parcialmente responsável.

E prossegue: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência” (p.19).

A dúvida dos homens faz com que não aceitem Zacarias, “vivo ou morto”. Por que o narrador faz essa referência a “vivo”? Se estava morto, por que essa referência a uma impossibilidade de aceitação em vida? Seria uma referência à sua situação socialmente marginal? Os homens já não o aceitavam quando vivo, pela pobreza, pela profissão desprestigiada, pelo Acaba Mundo que frequentava? Ou seria Jorginho dizendo que está vivo, agora Zacarias, e que de forma nenhuma consegue a aceitação de seus “companheiros”?

Mais algumas questões prevalecerão na análise do seguinte período: “Tinha ainda que lutar contra o desatino que, às vezes, se tornava senhor dos meus atos e obrigava-me a buscar, ansioso, nos jornais, qualquer notícia que elucidasse o mistério que cercava o meu falecimento” (p.19).

Há uma referência irônica anterior que diz que a polícia não precisava ser acionada uma vez que é “ávida de encontrar mistério onde nada existe de misterioso”. Por que agora existe a afirmação de um mistério em torno do falecimento de Zacarias? Por que buscar notícias de sua morte nos jornais se ele sabe que seu corpo não fora encontrado e que todos sabem apenas do seu desaparecimento? E ainda: o “desatino” obrigava? Que desatino seria esse? Por que a busca por informações é adjetivada de “desatinada”? Seria o desatino de Jorginho ao buscar a esperada notícia que responsabilizaria os culpados e o libertaria do segredo no qual ninguém acredita?

O narrador, Zacarias ou Jorginho, não precisa de elucidação do mistério, afinal, participara de tudo e sabe exatamente como ocorreu. A elucidação era necessária para que os culpados fossem social e judicialmente punidos. Talvez a busca pela “notícia” vem da necessidade de fazer com que todos acreditem na verdade, para que possa ter um pouco de paz. Daí também o motivo de o narrador insistir no contato com os “companheiros”, exatamente porque não lhes interessava provar a morte de Zacarias, situação que os responsabilizaria penalmente: “Fiz várias tentativas para estabelecer contato com meus

companheiros da noite fatal e o resultado foi desencorajador. E eles eram a esperança que me restava para provar quão real fora a minha morte” (p.19).

As dificuldades nesse sentido permanecem, mesmo com o passar do tempo. Após novo espaçamento, que desta vez marca a passagem do conto para uma espécie de reflexão sobre as consequências do acidente, vejamos a narração que vem a seguir:

No passar dos meses, tornou-se menos intenso o meu sofrimento e menor a minha frustração ante a dificuldade de convencer os amigos de que o Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença que aquele era vivo e este, um defunto. (p.20)

Aqui, dois elementos nos chamam particularmente a atenção: a nova utilização da terceira pessoa ao falar de Zacarias, e a declarada “dificuldade de convencer” os “amigos”.

Lembremos que após o acidente o narrador havia destacado a sua peculiar habilidade de convencimento. Assim, como pode agora estar em dificuldades para convencer os “amigos” de algo tão facilmente comprovável?

Vale destacar, ainda, que a palavra “amigos” como referência aos responsáveis pelo acidente aparece apenas pela segunda vez na narrativa. A primeira aconteceu como uma referência aos “amigos de Jorginho” no momento em que tentava convencê-los sobre o destino a ser dado ao corpo do pirotécnico. Todas as referências dadas sobre a relação dos responsáveis pelo acidente com Zacarias, enquanto narrador, remete a “companheiros”, assumindo até mesmo um tom pejorativo, como nos já citados: “os meus companheiros fogem de mim” e ao nomeá-los como “companheiros da noite fatal”.

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (p.20)

Por que os vivos respiram essa “vida agonizante”? Seria por essa capacidade de serem surpreendidos por causar a morte de um homem e simplesmente seguirem a vida, desconhecendo-o, como se nada houvesse acontecido?

Como ser que se diz dotado de uma capacidade de percepção superior, o narrador aponta o desespero na face daqueles que passam por ele, “assustados”. Quem seriam esses seres? Seria uma referência à agonia que toma parte de toda a humanidade, ou uma referência indireta aos “companheiros da noite fatal”, àqueles “assustados”, em fuga?

E a narrativa se conclui:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (p.20)

Na hora exata em que o sol brilhar como nunca, os homens compreenderão que ainda vive, “mesmo à margem da vida”. A explicação é que isso se dá porque a existência de Zacarias de “transmudou em cores”. No que consiste essa “transmudação”? O branco que antes não viria, agora “se aproxima da terra”. O que significa esse branco?

De todo o exposto anteriormente sobre a simbologia das cores apresentada por Chevalier e Gheerbrant (2012), entendemos que o “branco” se segue à “transmudação em cores” como uma referência ao exaurimento da vida de Zacarias no momento do acidente. Exaurimento representado pelo branco, que, como vimos, pode simbolizar morte e ressurreição.

E Zacarias ressurgiu, tanto se considerarmos a sua nova existência como defunto que tenta provar a todos “o quão real” fora sua morte, quanto se considerarmos a sua ressurreição representada na loucura de Jorginho, que, ao não se conformar com sua covardia diante dos amigos, não suportou viver uma vida eternamente em fuga da culpa que consumia seu pensamento.

“À margem da vida” Zacarias ainda vivia, de uma forma ou de outra. Esse entendimento está expresso na epígrafe do conto, que, assim como antecipamos no início dessa leitura, elucida boa parte de tudo o que (des) construímos até aqui: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva. (Jó, XI, 17)”

Sobre a estrela d’alva, Chevalier e Gheerbrant (2012, p.405, grifo do autor) apresentam o seguinte comentário: “De cor vermelha, anunciadora do perpétuo renascimento do dia (princípio do eterno retorno), ela é símbolo do **próprio princípio da vida**”.

Entendemos, assim, que a epígrafe de *O pirotécnico Zacarias* é prenunciadora da nova condição de Zacarias depois do acidente. O “eterno retorno” destacado acena para o já comentado esquema Jorginho → Zacarias → Jorginho → Zacarias → Jorginho → Zacarias → Jorginho (...), como uma metáfora em que o (re)nascimento de um depende necessariamente da morte do outro. Esse um dos aspectos a serem considerados na análise teórico-crítica do conto, que continuará a seguir.

### **3.2 PROVOCAÇÕES EXTRA-LITERÁRIAS: culpa, loucura, leituras históricas e sociais**

Antes de estudarmos da literatura, somos leitores descompromissados de obras literárias que podem despertar o nosso interesse acadêmico. Assim, o estudo da literatura passa, necessariamente, por uma primeira leitura meramente fruitiva que pode, ou não, desencadear questionamentos que ultrapassem os limites estéticos do texto.

De todo o exposto no tópico anterior acerca de *O pirotécnico Zacarias*, podemos afirmar que Murilo Rubião, tivesse ou não essa intenção, nos legou um mistério, bem ao gosto daqueles famosos mistérios machadianos para os quais nunca teremos resposta, característica textual que aguça a curiosidade e o espírito crítico do leitor, na academia e fora dela.

Vimos que Zacarias é personagem que afirma narrar a sua morte e as mudanças que aconteceram no seu cotidiano depois do acidente que a causou. Segundo os questionamentos e hipóteses acenadas na leitura comentada que fizemos do conto, percebemos que a figura de Jorginho parece se destacar para além da sua mera discordância com as ideias expostas pelos causadores da morte do pirotécnico.

Neste tópico final do presente trabalho de dissertação, buscaremos apontar algumas teorias que colaborem para o entendimento dessa suposta caracterização de Jorginho enquanto personagem tomada pela culpa de sua participação no acidente fatal, assumindo, em sua loucura, a identidade do falecido Zacarias.

Não é nossa intenção tratar a referida hipótese como única possibilidade de leitura do texto rubiano, principalmente porque a quantidade de lacunas (intencionalmente?) deixadas pelo autor não permite o estabelecimento seguro de quaisquer dos pontos de vista que, nós, na condição de leitores, escolhamos atribuir ao narrador. Em poucas palavras: se Zacarias, como pode não ser identificado pelos seus conhecidos? Se Jorginho, como pode ter acesso às lembranças de Zacarias no momento mesmo do acidente?

A imensa quantidade de questões trazidas no tópico anterior a partir da leitura comentada do conto prova essa impossibilidade, visto que muitas delas permanecem sem resposta, ou apresentam ambiguidade na solução. Cabe a nós, leitores e estudiosos da literatura, apontar as diferentes hipóteses e provocar a reflexão sobre o texto rubiano para além de seus aspectos estruturais.

Em defesa de nossa argumentação, cabe lembrarmos que o texto literário já não é considerado depositário de um sentido único para o qual os leitores devam necessariamente confluir. Terry Eagleton nos ajuda a compreender a evolução nos estudos literários, nos quais

já se compreende que “a interpretação literária [...] não é alguma coisa que *fazemos*, mas algo que devemos deixar que aconteça”, na medida em que nos deixamos “interrogar” pelo texto (EAGLETON, 2006, p.99, grifo do autor).

Não é difícil, portanto, concluir que cada leitor se deixa interrogar de formas diferentes. Desde que baseado no material oferecido pelo autor no âmbito do texto literário, o leitor tem a liberdade de fazer as próprias associações e apontar caminhos diferentes daqueles que pareciam ser os únicos disponíveis. A Teoria da Recepção justifica essa liberdade pelo fato de que a atividade de leitura e interpretação “é realizada em muitos níveis ao mesmo tempo”, visto que “o texto tem ‘segundos e primeiros planos’, diferentes pontos de vista narrativos, camadas alternativas de significado, entre as quais nos movemos constantemente” (EAGLETON, 2006, p.118, grifo do autor).

Há algumas décadas, vigorava entre os estudiosos da literatura a ideia de que o texto era o único instrumento para a sua análise. Reduziu-se a importância dada à figura do autor no que se refere à interpretação de sua obra, fazendo com que os leitores se voltassem para a busca de um dado sentido construído no texto, mas que não necessariamente advinha da intenção de seu criador. Considerava-se, assim, segundo os partidários do “imanentismo”, que havia uma “chave” de leitura que deveria ser encontrada.

A proposta de se levar em conta o leitor como construtor do significado do texto literário provocará uma reviravolta no âmbito dos estudos literários. Nas palavras de Silvana Pessôa de Oliveira e Luis Alberto Brandão Santos:

A descoberta da importância do leitor [...] implica o abandono da idéia [sic] de verdade única do texto. Um texto tem verdades múltiplas, depende da maneira como é lido. O papel do crítico não é mais o de detetive. O crítico é um leitor que, como qualquer outro, participa da elaboração do sentido da obra. É, assim, também um *criador*. Sua contribuição não é a de determinar a leitura correta, mas a de expandir as possibilidades de leitura. (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.14, grifo do autor)

Como leitores, embora cientes dos limites de nossa liberdade na leitura do texto, identificamos os questionamentos apresentados e trouxemos a sua discussão para o seio desse trabalho de dissertação, no qual registramos, mais uma vez, o entendimento de Oliveira e Santos (2001, p.17, grifo do autor), de que:

O sentido não está em um único lugar – não está na intenção autoral, nos dados imanentes da linguagem, nem no olhar puramente subjetivo do leitor. Os sentidos estão sempre em circulação, em trânsito pelos três espaços. A significação é um *processo*, no qual entram em constante diálogo gestos de concepção, realização e reconfiguração.

De todo o exposto no tópico anterior, algumas perguntas mais recorrentes foram moldando o nosso entendimento sobre a impossibilidade de se estabelecer o narrador como sendo seguramente o pirotécnico Zacarias, aquele que se apresenta como morto que narrará o momento de sua morte e as dificuldades com as quais se depara a partir dela.

O conto continua com Zacarias afirmando não ser reconhecido pelos seus colegas de outrora, que guardam dúvidas sobre a sua morte e não aceitam a identidade do indivíduo que se faz passar por ele. Eles, no entanto, não divergem sobre um ponto importante: se Zacarias está morto, o seu corpo não foi enterrado.

Vimos que, logo após o acidente fatal, os jovens que o atropelaram, assustados com as consequências, sugerem jogar o corpo num precipício. Apenas um dos envolvidos, Jorginho, única personagem nominada no conto além do próprio Zacarias, se opõe à ideia, sugerindo que levem o corpo ao cemitério. No meio da discussão sobre o destino a ser dado ao seu corpo, Zacarias se manifesta, exigindo ser ouvido, ocasião em que Jorginho desmaia e todos decidem deixá-lo no lugar do morto, trocando suas roupas com as de Zacarias, tudo isso como forma de punição pela sua fraqueza. Zacarias, então, sai com aqueles que provocaram o seu acidente para uma noite de bebedeira e diversão. A partir daí, passa a uma existência marginalizada, afirmando não ser mais reconhecido por ninguém como o Zacarias que diz ser.

Essa a síntese de *O pirotécnico Zacarias*.

Dentre as diversas questões levantadas, relacionadas à identidade do narrador ou a outros aspectos gerais do conto, destacamos as que seguem, ao tempo em que inserimos novos pontos de discussão a partir do exposto:

- a) O narrador muda constantemente a sua voz da primeira para a terceira pessoa;
- b) Não há consenso entre os conhecidos de Zacarias sobre o motivo do seu desaparecimento, sequer sobre sua morte;
- c) Os “companheiros da noite fatal” fogem de sua presença, evitando dar “informações sobre o assunto”;
- d) O narrador não evita a própria ambiguidade sobre o destino de Zacarias: “em verdade, morri” *versus* “porém, também não estou morto”. Essa incerteza faz perceber que o próprio conto deixa clara a falta de resposta para o mistério;
- e) Há a constante referência à vida em relação à morte ao longo do conto, inclusive, e principalmente, nas diversas associações de cores, algumas vezes possíveis de serem interpretadas como fogos de artifício deflagrados na estrada;

f) Vimos que os fogos do tipo rojão com vara deflagrados por Zacarias são de efeitos luminosos visíveis a grandes distâncias: teria Jorginho visto os fogos do carro e associado ao homem que morrera?

g) Como pode Jorginho ter acesso às lembranças de Zacarias no momento do acidente? Seria Zacarias uma personagem criada a partir da loucura de Jorginho? Ou ainda: seriam dois os narradores do conto, Zacarias e Jorginho?

h) Vimos a referência ao conselho dado pela professora: “meninos, amai a verdade”. Seria uma pista que enfatiza o cruel segredo partilhado pelos envolvidos na morte do pirotécnico?

i) Zacarias era morador/frequentador de uma área de periferia, o que dá ênfase ao seu contraste em relação aos assassinos, jovens donos de automóvel;

j) O narrador costuma destacar a falta de humanidade nas relações;

k) Jorginho era o único que parecia preocupado com o cadáver. Fica claro o seu desconforto sobre o tratamento dado ao cadáver ensanguentado pelos seus “companheiros”. A forma como é descrito ao longo do conto favorece uma possível caracterização de sua culpa/arrependimento como narrador “póstumo”;

l) Como puderam as moças lidar facilmente com a presença do pirotécnico morto, se antes recusavam-se a “viajar ao lado de um defunto”?

m) Percebemos alguns sinais de simpatia do narrador em relação a Jorginho;

n) Existem referências na narrativa, às vezes contraditórias, sobre a capacidade de argumentação de Zacarias e Jorginho: essa percepção ajuda a compor a hipótese acenada, uma vez que costumam remeter ao destino dado ao cadáver ou à recepção do narrador como Zacarias pelos “vivos” após o acidente;

o) Identificamos o momento da suposta mudança de personalidade de Jorginho para Zacarias como sendo aquele da inusitada troca de roupas entre as personagens;

p) Jorginho é sempre tratado como covarde/fraco pelos seus companheiros, embora seja visto com simpatia pelo narrador;

q) Por que a insistência do narrador em elucidar a morte ocorrida naquela noite? Sendo o próprio Zacarias, e sabendo-se morto, que diferença fazia provar a todos a sua morte? Seria a forma de Jorginho libertar-se da culpa que o consumia, buscando responsabilizar penalmente os envolvidos?

Esses são apenas alguns dos pontos levantados que nos ajudam a relembrar a discussão em torno da narrativa em estudo. A partir daqui, buscaremos apontar alguns caminhos de reflexão para esta leitura, levando em conta dois eixos principais para o seu

desenvolvimento: o primeiro deles dá ênfase a uma possível loucura de Jorginho, que teria assumido a identidade do homem que matara culposamente; o segundo deles vai ao encontro das discussões históricas e sociais presentes no conto, indiretamente perceptíveis na fácil solução encontrada pelos responsáveis da morte de Zacarias, tendo resultado no impiedoso desaparecimento de seu cadáver.

Entendemos, assim, que a morte de Zacarias e a irresponsabilidade demonstrada por aqueles que a provocaram, banalizando a preocupação com o destino a ser dado ao cadáver, está no centro da discussão em torno de um acontecimento traumático, que foi capaz de impedir que Jorginho seguisse sua vida, e responsável pela loucura em acreditar ser o próprio Zacarias. Daí o cerne da hipótese levantada no primeiro eixo de análise.

Não é nossa intenção, aqui, fazer uma análise clínica da personagem Jorginho, mas problematizar a situação de que a culpa pela impotência em convencer os seus amigos a não jogarem o corpo de Zacarias precipício abaixo poderia ter contribuído para que assumisse o lugar imaginário daquele a quem não pôde salvar, por covardia e medo do ridículo.

A suposta loucura de Jorginho, desta forma, participaria da “loucura do justo castigo”, na forma exposta por Michel Foucault em *História da Loucura*:

Ela pune, através das desordens do espírito, as desordens do coração. [...] o castigo que inflige multiplica-se por si só na medida em que, punindo, ele mostra a verdade. A justiça desta loucura consiste no fato de que ela é verdadeira. Verdadeira, pois o culpado já experimenta, no turbilhão inútil de seus fantasmas, aquilo que será para todo o sempre a dor de seu castigo [...] Verdadeira, também, porque o crime ocultado vem à luz na noite dessa estranha punição; a loucura, nessas palavras insensatas que não se podem dominar, entrega seu próprio sentido; ela diz, em suas quimeras, sua verdade secreta: seus gritos falam por sua consciência. (FOUCAULT, 2010, p.38)

Punindo-se a si mesmo com sua loucura, Jorginho lembra a cada dia a verdade oculta de sua tristeza ao procurar os “companheiros”, na débil esperança de atribuir-lhes a renegada responsabilidade pela morte do pirotécnico. Em sua loucura, podemos dizer que mal confiamos na caracterização da identidade do homem que matara. Uma vez morto, na loucura de Jorginho, o anônimo pode ter ganho a alcunha de pirotécnico Zacarias e toda a história de uma vida e de uma morte, ensaiadas em meras divagações sem veracidade.

Zacarias pode ter nascido ali, no momento mesmo de sua morte. Ao tempo em que Jorginho morria para dar espaço à personagem idealizada.

Ou pode ainda ser um velho conhecido de todos na cidade, desaparecido naquela fatídica noite, sobre quem muitos se voltam em suas lembranças, perguntando-se frequentemente: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”. E chegando à inevitável conclusão:

“Se morreu, não sabemos, mas certamente não é você”. Quem é esse homem que se diz o pirotécnico, afinal?

Pelas dificuldades encontradas na leitura da narrativa, não é possível respondermos a esse questionamento com firmeza. Sobretudo pela descrição envolvendo o momento da morte em relação às prováveis lembranças do passado de Zacarias. A hipótese levantada aqui serve mais como forma de provocação do que como apresentação de pistas irrevogáveis da fusão entre Jorginho e Zacarias na figura do narrador. E essa provocação nos ajuda a compreender algumas das dimensões críticas proporcionadas por Murilo Rubião no conto em estudo. Vejamos, por exemplo, um dos argumentos de Foucault (2010, p.14) sobre a mudança de tratamento dada à figura do louco ao final da Idade Média:

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade – desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um a sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. (FOUCAULT, 2010, p.14)

Nesse sentido se estabelece o nosso entendimento sobre o papel de Jorginho para a narrativa: sendo ele o narrador, aquele que se diz o próprio Zacarias, ele é o louco a quem todos temem pela proximidade da revelação constrangedora e, mais do que isso, da responsabilização criminal.

Em *O pirotécnico Zacarias* essa suposta transfiguração de Jorginho em Zacarias, consumido pela culpa do envolvimento na morte do pirotécnico, pode ser considerada uma forma de degradação do homem entregue à condição de vida angustiante da qual não consegue se libertar, servindo de exemplo às características já apontadas sobre a obra rubiana no capítulo anterior, as quais as relacionam a essa nova faceta do fantástico contemporâneo, inegavelmente invadido pela psicanálise, pelo selvagem modo de vida capitalista, pelo isolamento do indivíduo de suas relações sociais.

Na coleção de ensaios intitulada *O homem e seus símbolos*, Carl Gustav Jung (2008) atenta para o fato de que “a consciência humana ainda não alcançou um grau razoável de unidade”, sendo ainda “vulnerável e suscetível à fragmentação”, característica que usa para opor uma decisão consciente, que nos ajuda, por exemplo, a nos concentrarmos em uma atividade de cada vez, e uma situação espontânea, “sem o nosso consentimento e mesmo contra as nossas intenções”.

O segundo caso, mais relacionável à suposta fragmentação/transformação da personalidade de Jorginho, é causa patológica de uma neurose. O primeiro, nas palavras de Jung, é condição intrínseca à existência humana:

É uma das maldições do homem moderno esta divisão de personalidades. Não é, de forma alguma, um sintoma patológico: é um fato normal, que pode ser observado em qualquer época e em quaisquer lugares. O neurótico cuja mão direita não sabe o que faz a sua mão esquerda não é o caso único. Esta situação é um sintoma de inconsciência geral que é, inegavelmente, herança comum de toda a humanidade. (JUNG, 2008, p.22)

Sobre a duplicidade, Paulo Bezerra apresenta o seguinte comentário à obra de Dostoiévski, plenamente aplicável à discussão aqui presente:

[...] a duplicidade é aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, num atitude às vezes desesperada para afirmar a sua própria consciência. (BEZERRA, 2011, p.240)

Entendemos, portanto, que o conto dá alguns subsídios para a fundamentação da hipótese na qual, incapaz de lidar com a culpa pela morte de Zacarias, Jorginho teria evoluído de uma condição de inconsciência dirigida para a de inconsciência patológica na qual busca desesperadamente chamar atenção para afirmar o seu verdadeiro caráter, aquele que se deixou convencer mas não sem a angústia típica dos que se sentem impotentes diante de uma situação extrema como a que vivenciara.

Assim, o declínio psicológico de Jorginho para a condição de loucura poderia ser explicado por Antonin Artaud quando, ao escrever sobre o que seria um autêntico louco, traz as seguintes considerações:

[...] é um homem que preferiu enlouquecer, no sentido em que socialmente se entende a palavra, a trair uma certa idéia [sic] superior de honra humana; eis por quê a sociedade condenou ao estrangulamento em seus manicômios todos aqueles dos quais queria se livrar ou contra os quais queria se defender, pois eles haviam se recusado a acumpliciar-se com ela em certos atos de suprema sujeira; pois um louco é também um homem a quem a sociedade não quis ouvir e a quem quis impedir a expressão de insuportáveis verdades. (ARTAUD *apud* FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.11)

Ao tratar da obra de Murilo Rubião, vimos que Goulart (1995) aponta entre os temas do autor, aquele que problematiza o real, a loucura e a razão, explicando seu argumento ao afirmar que:

[...] se considerarmos que o fantástico dramatiza a distância do sujeito em relação ao real, através de sua caracterização como discurso dos contrários, que engloba sempre uma antinomia, veremos que os elementos real/irreal fazem parte de um tipo de narrativa que pode, perfeitamente, ser considerada também ao nível dos elementos razão/desrazão. (GOULART, 1995, p.39)

A partir dessa atmosfera angustiada capaz de associarmos a leitura da teoria sobre o fantástico à obra de Murilo Rubião percebemos a riqueza de possibilidades oferecida pela leitura de *O pirotécnico Zacarias*, para além da mera apresentação de elementos comuns às narrativas fantásticas contemporâneas, ampliando o nosso olhar crítico sobre um incidente fictício que serve de provocação e releitura de mundo para aqueles que se propõem a mergulhar em suas entrelinhas.

Vimos ainda que, segundo Jorge Schwartz (1981), dentre os temas comumente trazidos por Murilo Rubião em seus contos, há o tema existencial responsável pelo questionamento da existência humana, conduzindo o leitor à reflexão sobre questões sociais importantes por meio do emprego do fantástico. Levando em conta essa já citada característica da obra rubiana, e a partir de todo o exposto até aqui, cabe nos perguntarmos: que outros aspectos podem levantados na leitura de *O pirotécnico Zacarias*?

Partimos, assim, para o segundo eixo de análise que consiste em problematizar outras (in) certezas em torno da morte de Zacarias: afinal, qual seria a verdade sobre ela? Haverá uma dimensão histórica e/ou social a ser observada através do conto?

Em *O pirotécnico Zacarias*, nos deparamos com uma personagem marginal, que sofre um acidente fatal em que os responsáveis discutem a sugestão de esconder-lhe o cadáver, livrando-se da responsabilidade posterior. Nada mais fácil: o desaparecimento do pirotécnico, ainda que notado, não seria amplamente noticiado, e os jovens que o atropelaram não sofreriam as consequências de um descuido “irrelevante”, podendo continuar a sua noite de “farra”.

Um ponto de partida interessante para o desenvolvimento desse tópico vem de uma reflexão que contempla um breve comentário histórico. Haveria, assim, uma relação entre o incidente narrado e a história, na forma clássica como a conhecemos? Bertold Brecht, no poema *Perguntas de um operário letrado*, apresenta elementos que servem de questionamento a concepções históricas já cristalizadas, conforme observamos do seguinte fragmento:

O jovem Alexandre conquistou as Índias  
Sozinho?  
César venceu os gauleses.

Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?  
 Quando a sua armada se afundou Filipe de Espanha  
 Chorou. E ninguém mais?  
 Frederico II ganhou a guerra dos sete anos  
 Quem mais a ganhou?

Em cada página uma vitória.  
 Quem cozinhava os festins?  
 Em cada década um grande homem.  
 Quem pagava as despesas?

Tantas histórias  
 Quantas perguntas  
 (BRECHT, [1956?])

A “história oficial” costuma privilegiar o saber histórico em torno de mecanismos de dominação, nos quais são exaltados acontecimentos em torno de grandes nomes capazes de congregar, se não abafar, todas as circunstâncias que contribuíram para a consolidação de determinados “fatos históricos”. No citado poema, Bertold Brecht traz questões sobre o cotidiano dos homens simples, dos trabalhadores que atuaram anonimamente na realização de grandes feitos historicamente consagrados.

Durval Muniz de Albuquerque Junior desenvolve suas pesquisas historiográficas no sentido de colocar em xeque antigas concepções, abrindo espaço para os oprimidos, trabalhadores, homens e mulheres dominados, marginalizados por sua condição social, vítimas do enaltecimento dos dominadores. Por isso, defende a “necessidade de mudar a visada”, de priorizar novos discursos, sociais e até literários, acrescentando que persegue:

[...] um discurso historiográfico que, como redemoinho, atravesse os monturos da memória social, os faça serem postos em movimento, relançando-os para novas agitações, para adquirirem novas configurações. [...] que tenha olhos para o ordinário, o cotidiano, o sem-nobreza, o sem-riqueza, o sem-saber, todos os “sem-algo” que pululam em nossa sociedade pós-moderna. Sociedade que, como dizia Foucault, possui uma nova artimanha, a de incluir excluindo [...] (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.94-95, grifo do autor)

Nesse sentido, o historiador atenta para a produção de um discurso historiográfico de desconstrução, voltado para a compreensão das diferenças, do caráter fragmentário da sociedade atual, que permita a sua libertação dos velhos olhares objetivistas, um discurso que contemple a necessidade de “escovar a contrapelo”, em referência a Walter Benjamin, palavras e vestígios na busca de significados diferentes daqueles comumente aceitos. Segundo o autor:

Tarefa de historiador é abrir as palavras que nos chegam do passado para novos sentidos, para novas convivências com o presente, é se dedicar a encontrar

achadouros de outros possíveis passados, escavando a memória já petrificada, dementando e desmentindo as verdades estabelecidas sobre os fatos e os feitos. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.92)

Fato é que, no conto rubiano, tendo ou não Jorginho enlouquecido e tomado a posição de narrador que propomos, o pirotécnico Zacarias foi morto pela inconseqüência dos jovens envolvidos no acidente. Jovens tão inconseqüentes a ponto de sugerirem livrarem-se do “corpo denunciador” e seguirem o seu caminho sem qualquer culpa. Tão inconseqüentes a ponto de fugirem do “defunto que fala” e negarem qualquer informação sobre sua morte.

Ao procurar os “companheiros da noite fatal”, o narrador só encontra negativas e fugas, nenhum deles disposto a se envolver com os mistérios em torno do desaparecimento do pirotécnico.

A referida narrativa acaba por nos remeter às tantas histórias daqueles que nunca voltaram para suas casas, sobretudo em época de governos ditatoriais, ou mesmo hoje, na predominância de governos democráticos que ainda permitem a submissão de homens/personagens marginalizados em face do poder instituído, como acontece diariamente nas cidades brasileiras, realidade tristemente exemplificada pelo recente desaparecimento do pedreiro Amarildo numa favela do Rio de Janeiro.

O poder instituído, para Zacarias, é o poder dos que podem comprar carros e silêncios, justificado pela “insignificância” do desaparecido. Para Amarildo, é o poder dos que podem julgar um homem pelo lugar onde vive, pela cor de sua pele, justificado pela “garantia” da ordem social. E que ordem social é essa? Como podemos agir diretamente sobre as verdades que insistem em não ser ditas? A essa altura: qual é o papel da literatura na discussão das possibilidades ocultas? Albuquerque Junior (2007, p.48) oferece importante comentário a essas questões:

[...] será a Literatura, o romance, que surgirá como o texto que ainda poderá tocar nesta parte negada e proibida da realidade, tão negada que precisará disfarçar-se de ficção para falar. Parte da realidade tão real, que continua doendo, que não cessa de produzir sensações de afogamento e de náusea. Mas a História nada tem a falar sobre isso.

E não tem a falar porque, segundo o autor, ainda não se acostumou a narrar a sua relatividade em face da relatividade da própria realidade, tendo receio de encará-la tal como é, de encarar as mudanças em torno de territórios de análise já cristalizados, de ordens já estabelecidas. A partir da pós-modernidade, onde nada é evidente, estaria descortinado o mundo como linguagem. Sobre esse “mundo como linguagem”, cumpre-nos destacar o

comentário do autor a respeito de Kafka, que considera um “anti-historicista”, visto que “[...] ensina aos historiadores que uma história começa por um acontecimento raro que não está instalado na plenitude da razão, que é cercado de vazios e silêncios, que clama por explicação” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.67-68).

Murilo Rubião seria, assim, um anti-historicista, como Kafka, visto que insiste na criação de personagens esmagadas pela realidade que as cerca, confrontadas com situações para as quais não têm interesse em articular qualquer explicação. Cabe ao leitor entrar no “labirinto” de possibilidades que se estabelecem a cada leitura e releitura de suas obras.

Franz Kafka tornou-se o primeiro nome dentre os escritores que passaram a fazer uso do fantástico como técnica narrativa capaz de trazer à tona as contradições do século XX. Ao lado de Murilo Rubião, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, dentre outros, possibilitou o recurso a uma literatura que vai além do mero elemento aterrorizante, promovendo uma ilimitada discussão em torno das preocupações mais ocultas do homem contemporâneo. A esse respeito, vejamos o que nos diz o escritor peruano Mario Vargas Llosa:

O adjetivo “kafkiano” nos vem à mente de maneira natural, como o *flash* de uma daquelas velhas máquinas fotográficas de fole, toda vez que nos sentimos ameaçados, como indivíduos inermes, por esses mecanismos opressores e destrutivos que tanta dor, tantos abusos e injustiças causaram no mundo moderno: os regimes autoritários, os partidos verticais, as igrejas intolerantes, as burocracias asfixiantes. Sem os contos e romances daquele atormentado judeu de Praga que escrevia em alemão e que viveu sempre à espreita, não teríamos sido capazes de compreender, com a lucidez, hoje possível, o sentido de fragilidade e impotência do indivíduo isolado ou das minorias discriminadas e perseguidas, ante as forças onipotentes que podem pulverizá-los e eliminá-los sem que os carrascos tenham sequer de mostrar as caras. (VARGAS LLOSA, 2009, p.29-30, grifo do autor)

E é essa discussão sobre a fragilidade e a impotência do indivíduo isolado, das minorias marginalizadas, que decidimos apontar na obra rubiana através de *O pirotécnico Zacarias*.

Sabemos que o conhecimento oficial instituído é parte importante no que diz respeito à manutenção dessa ordem cristalizada, mas também, e principalmente, como propõe Albuquerque Junior (2007), no que diz respeito à mudança de perspectiva que nos permitirá ir além dos interesses dominantes em prol da investigação total e verdadeira sobre as condições de vida e o passado dos dominados.

O recurso à linguagem metafórica/simbólica pode fazer transparecer um aparente “conformismo” entre as personagens dos contos rubianos, mas serve mais como forma de provocar um choque no tratamento dessa “ordem cristalizada”, conforme destaca Hermenegildo Bastos:

A força presente na obra de Murilo Rubião advém desta radicalidade: aos humanos só resta construir outra história porque a que aí temos não tem solução. O leitor desavisado, entretanto, poderia ver nisso tudo uma espécie de conformismo: na impossibilidade de narrar uma saída para os impasses, restaria se deliciar com ele, como alguém que não só observa mas que, sem alternativa, participa do naufrágio. (BASTOS, 2013, p.102)

A obra rubiana é repleta de personagens que parecem “participar do naufrágio”. Zacarias (Jorginho) mergulha no fundo de seu oceano de esquecimento (loucura) e decide expor os fatos como se fora simples instrumento de sua narração.

Cabe, nessa altura, e caminhando para a conclusão deste trabalho, apontarmos algumas características da obra de Murilo Rubião, como uma tentativa de apresentar a totalidade de seu projeto literário e justificar as leituras aqui propostas para *O pirotécnico Zacarias*.

Muitos de seus contos expõem a opressão a que o homem contemporâneo está exposto pelo seu cotidiano. No conto *O bloqueio*, por exemplo, a personagem Gérion acorda “no pequeno apartamento de um edifício recém-construído” (p.139)<sup>6</sup> ao ouvir ruídos insuportáveis em plena madrugada. Ao longo das horas, o barulho se intensifica e se aproxima. Gérion tenta regressar à sua casa, mas é impedido pelo despencar do elevador. Em dado momento, com o acalmar das obras, Gérion vai ao terraço para “averiguar a extensão dos estragos” (p.140) e percebe que “quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas, trituradas as lajes” (p.140).

A situação vai ficando cada vez mais desesperadora. Gérion é o único inquilino do prédio. O barulho da “máquina”, com o passar dos dias, vai fazendo-o delirar a ponto de imaginar que ela emitia vozes humanas.

Para Audemaro Taranto Goulart, em *O bloqueio*:

Fica clara [...] a opressão sobre o indivíduo, inexoravelmente dominado, sem possibilidade de reagir, principalmente porque ele se encontrava diante de forças que não podia enfrentar, posto que não conseguia nem mesmo encarar seu antagonista. Essa impossibilidade é que gera a angústia na personagem e não o fato de estar diante de acontecimentos inexplicáveis. (GOULART, 1995, p.35)

No mesmo sentido, contribui o seguinte comentário de Jorge Schwartz, em análise à obra de Murilo Rubião:

---

<sup>6</sup> RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

O homem/uroboro transforma-se, deste modo, em restaurante/uroboro, assim como, no conto *O edifício*, converte-se em edifício/uroboro. Uroboro ele sempre será – esta é a sua condição existencial. O processo é análogo ao do consumidor que dissolve sua identidade ao assumir o rótulo do produto. A relação homem/qualquer produto que venha a assimilar dá-lhe aquilo que ele acredita ser sua identidade – identidade que se resumiria, assim, naquilo que ele faz (ou possui, como Bárbara), jamais naquilo que ele é. *Estar* num restaurante ou edifício equivale a *sê-lo*. (SCHWARTZ, 1981, p.43, grifo do autor)

O homem/uroboro, para Schwartz, é representado na obra de Murilo Rubião, tanto pelo “eterno retorno” à escrita dos contos, quanto pelo caráter de circularidade que existe no próprio desenrolar da narrativa. As personagens, assim, não conseguem se libertar de sua “condição existencial”. Condição que faz com que assimilem a existência do “produto” com o qual se relacionam, pelo mergulho numa situação que acaba por interferir na identidade do indivíduo no momento em que ele passa de vítima a causador de sua própria degradação, seja por ação ou omissão.

Outro aspecto que pode nos ajudar a compreender o viés histórico/social presente nas narrativas rubianas é a sua recorrente ambientação no espaço urbano, característica para a qual o autor demonstra ter uma boa explicação, conforme entrevista na qual destaca o absurdo da atual “entrega à máquina”:

O fantástico não convive bem com o campo porque ele tem que migrar para as pequenas cidades, para os grandes centros, se não ele fica na fantasia, no folclore. É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples, onde não há poluição, onde o homem está menos escravizado por todas essas máquinas infernais que o homem na cidade tem que aceitar. Já nos acostumamos à convivência com o fantástico diante dessas máquinas. (RUBIÃO *apud* LOWE, [1979])

Percebemos, na esteira do pensamento exposto por Bastos (2013), que por trás da aparência de conformismo, o trabalho de Murilo Rubião conduz muito mais a uma forma de resistência, observável pela crítica que está implícita no fato de que as suas personagens não têm escolha, porque sofrem “em automático”, vítimas das “coisas inexplicáveis que [...] somos obrigados a aceitar”.

E não somos: a obra de Murilo Rubião nos faz refletir sobre as opressões camufladas de liberdade e de manutenção da ordem social que sofrem todos aqueles que não se adequam ao padrão de exclusão insólito instituído pela sociedade em que vivemos.

É o que acontece com Cariba, D. José, Gérion, Jorginho e Zacarias, dentre tantas outras personagens, para além do inquietante universo ficcional rubiano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta original de realização desse trabalho de dissertação contemplava a hipótese de Jorginho como narrador do conto *O pirotécnico Zacarias*, tomado pela loucura após a participação culposa na morte de Zacarias. Assim, em nossa leitura, a referida personagem afirmava-se, ao longo de toda a narrativa, como o próprio morto, vítima de seus companheiros que o excluía, negando-lhe a identidade de pirotécnico.

Para tanto, fez-se necessário um estudo mais aprofundado de textos teóricos sobre as teorias do fantástico, bem como da obra de Murilo Rubião em confronto com diversos textos teóricos e ensaísticos que contribuíram para a análise em questão, ampliando o nosso campo de visão literária e agregando novas formas de abordagem para a leitura da obra em estudo.

O primeiro aspecto a ser levado em conta na elaboração da presente pesquisa diz respeito à percepção da natureza evolutiva do fantástico. Percorremos, assim, ao longo do primeiro capítulo, um breve percurso de apresentação dos meios pelos quais se consolidou, enquanto manifestação literária e objeto teórico.

Aquilo que entendemos e apresentamos como fantástico contemporâneo, seguindo a nomenclatura de Roas (2001), norteou a pesquisa em torno da obra de Murilo Rubião, associada a manifestações semelhantes do fantástico no século XX, a exemplo das obras do precursor Franz Kafka e de muitos de seus “discípulos” que permitiram que o fantástico evoluísse de uma condição de representação meramente hesitante para o leitor, no que diz respeito à explicação do fenômeno insólito, para a ausência de estranheza presente no próprio texto: para Tzvetan Todorov, uma associação inominável entre o estranho e o maravilhoso; para Jean-Paul Sartre, a expressão de um novo tipo de fantástico, intrinsecamente ligado ao homem contemporâneo e sua forma de se relacionar com toda a ebulição intelectual e social do século XX.

A partir dessa breve apresentação teórica, partimos, no segundo capítulo, para a obra de Murilo Rubião: os motivos pelos quais se associa a essa nova faceta do fantástico, as características peculiares de seus contos, a total dedicação ao fantástico em sua produção literária, bem como a apresentação de alguns de seus contos, sem perder de vista os comentários da crítica e de teóricos que se dedicaram ao estudo de sua obra.

Com o auxílio de todo o exposto, partimos, no terceiro capítulo, para a apresentação e discussão do conto *O pirotécnico Zacarias*, na forma sugerida quando da idealização do nosso projeto de pesquisa.

Buscamos, desta forma, fazer a leitura comentada do conto, apresentando todos os aspectos de leitura que nos permitiam desenvolver a teoria de que o narrador seria, na verdade, Jorginho, e não Zacarias, na forma como se apresentava inicialmente.

Ocorre que a leitura mais profunda realizada demonstrou que não há formas seguras de se proceder a este veredicto. Conforme apresentamos no último tópico do trabalho a partir de todo o exposto ao longo da leitura do conto, percebemos que há a elaboração (consciente ou não) de um mistério, motivo pelo qual mantemos a pergunta: Zacarias ou Jorginho?

A análise acurada do conto demonstrou a coexistência das duas possibilidades para a identidade do narrador, o que reforça as leituras mais recentes sobre o papel desse elemento indispensável a qualquer texto narrativo, nas palavras de Oliveira e Santos (2001, p.10):

Atualmente, afirma-se que a posição do sujeito pleno é cada vez mais insustentável, porque se torna impossível para o sujeito dominar a complexidade que envolve os campos do saber, do poder ou da História. Em um universo de signos sem verdade e sem origem, estaríamos assistindo, então, à morte do narrador? Se pensamos em um narrador que detém o controle e o saber absolutos daquilo que narra, sim. Contudo, talvez a resposta seja negativa se imaginarmos que, nesse universo, o narrador é um conjunto de pontos para onde confluem várias forças – confluências que se potencializam. No texto, superfície de encontros e cruzamentos em que todas as vozes são simuladas – livres e nômades –, assiste-se à agonia da linguagem idealizada e à dissolução daquele que tem a pretensão de detê-la. Não são estáveis nem o que é dito, nem aquele que diz: a subjetividade é uma forma de imaginação.

Percebemos, assim, que a riqueza da construção narrativa de Murilo Rubião é catalisadora de aspectos que extrapolam o nível de análise no campo meramente textual, fazendo confluir essas forças que não se anulam e, por outro lado, se potencializam. Optamos, assim, por ampliar a discussão sobre os aspectos estruturais do conto, sobre a existência ou não das provas sobre a narrativa na voz de Zacarias ou Jorginho (ou talvez de ambos), para a apresentação de alguns aspectos que ultrapassam os limites do texto.

No último tópico do nosso trabalho buscamos, assim, tecer alguns comentários sobre os motivos que levariam à interpretação de uma possível loucura da personagem Jorginho, além de apresentar problemas de ordem social expressos na narrativa: o caráter marginal da personagem Zacarias, o poder representado por aqueles que tiraram a sua vida, a fuga fácil e silenciosa, o desaparecimento do cadáver e o esquecimento de sua existência.

Nas palavras de Zacarias: “[...] que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?”. A agonia aqui textualmente expressa dá a tônica de toda a obra de Murilo Rubião, servindo como objeto de reflexão da literatura fantástica para além do texto literário, e cada vez mais viva, a despeito do que pareciam crer as teorias mais catastróficas.

## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Que es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p. 265-282.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru: Edusc, 2007.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. Literatura fantástica borgiana e realismo mágico latino-americano. In: **Fragmentos, números 28/29, p. 021/028 Florianópolis/ jan - dez/ 2005**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/.../7486>. Acesso em: 11 mar. 2014.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática: 1974. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 25 Nov. 2013.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BASTOS, Hermenegildo. Do insólito ao espectral em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. In: BATALHA, M. C.; GARCÍA, F. (Org). **Murilo Rubião, 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.95-106.

\_\_\_\_\_. **Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião**. Brasília: Universidade de Brasília/Plano/Oficina/Editorial do Instituto de Letras-UnB, 2001.

BATALHA, Maria Cristina. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno. In: \_\_\_\_\_; GARCÍA, F. (Org). **Murilo Rubião, 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.33-46.

BATALHA, M. C.; GARCÍA, F. (Org). **Murilo Rubião, 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Notas sobre lo fantástico: textos de Théophile Gautier. In: ROAS, David (Org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p.107-140.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y advinanza. In: ROAS, David (Org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p.83-104.

BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. In: Dostoiévski, Fiódor. **O duplo**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BRASIL, Inmetro. **REG/T 02 – Fogos de artifício, pirotécnicos, artifícios pirotécnicos e artefatos similares, 2003**. Disponível em: [http://www.inmetro.gov.br/barreirastecnicas/ponto\\_focal/..%5Cpontofocal%5Ctextos%5Cregulamentos%5CBRA\\_149.pdf](http://www.inmetro.gov.br/barreirastecnicas/ponto_focal/..%5Cpontofocal%5Ctextos%5Cregulamentos%5CBRA_149.pdf). Acesso em: 25 fev. 2014.

BRECHT, Bertold. **Perguntas de um operário letrado**, [1956?]. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/MTQ5MDc5/>. Acesso em: 28 out. 2013.

CALVINO, Italo. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: uma isotopía de la transgressión. In: ROAS, David (Org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p.153-192.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARNEIRO, Flávio. Escrever é escrever de novo: a escrita infinita em Murilo Rubião. In: BATALHA, M. C.; GARCÍA, F. (Org). **Murilo Rubião, 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.83-94.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COSTA, Flávio Moreira da. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERNANDÉZ, Teodosio. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. In: ROAS, David (org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p.283-297.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1984. Disponível em: <http://www.acervodanet.com.br/icontrol/images/produtos/40f1b444bc.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2012.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegados “às unhas”, em um conto “não pronto para publicação” de Murilo Rubião. In: BATALHA, M. C.; \_\_\_\_\_ (Org). **Murilo Rubião, 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.11-32.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

HERRERA ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe. *Sem olhos*, de Machado de Assis: conto fantástico? In: VOLOBUEF, Karin (Org.). **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.241-265.

JUNG, Carl. G. Chegando ao inconsciente. In: \_\_\_\_\_ (Org). **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LINS, Álvaro. Os novos. In: **Jornal de Crítica do Correio da Manhã**. Abr. 1948. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=12>>. Acesso em: 25 Nov. 2013.

LOWE, Elisabeth. A opção pelo fantástico: entrevista com Murilo Rubião. [1979]. **Revista Escrita**, 29. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>>. Acesso em: 25 Nov. 2013.

MOURÃO, Rui. Comentário, [19--?]. In: **Murilianas: artes visuais, cinema, teatro, vídeo e televisão**. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/depoimentos.aspx>>. Acesso em: 26 Nov. 2013.

NUNES, Sandra. **Biografia**, [201-?]. Disponível em:<<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 25 Nov. 2013.

OLIVEIRA, S. P.; SANTOS, L. A. B. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REISZ, Susana Reisz. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In: ROAS, David (org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p.193-221.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: \_\_\_\_\_ (Org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p. 7-46.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Situações, I: críticas literárias**. São Paulo: Cosac Naify: 2005. p. 135-149.

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

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. O fantástico e a inquietante estranheza. In: VOLOBUEF, Karin (org.). **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.225-240.

TAVARES, Bráulio. **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VARGAS LLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org). **O Romance, 1: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

WERNECK, Humberto. Meu suplemento inesquecível. **Suplemento literário de Minas Gerais**. Dez. 2006. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/supmeusup.aspx>>. Acesso em: 25 Nov. 2013.

## ANEXOS

## O pirotécnico Zacarias

Murilo Rubião

*E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d'alva.*

(Jó, XI, 17)

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja essa pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?

A esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado.

Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado.

A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra.

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas

ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

– “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris.)

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Não está?

– Tire a mão da boca, Zacarias!

– Quantos são os continentes?

– E a Oceania?

Dos mares da China não mais virão as quinquilharias.

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam D. Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto.

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Meninos, amai a verdade!

A noite estava escura. Melhor, negra. Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu.

Caminhava pela estrada. Estrada do Acaba Mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras que silêncio.

O automóvel não buzinou de longe. E nem quando já se encontrava perto de mim, enxerguei os seus faróis. Simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra.

As moças que vinham no carro deram gritos histéricos e não se demoraram a desmaiar. Os rapazes falaram baixo, curaram-se instantaneamente da bebedeira e se puseram a discutir qual o melhor destino a ser dado ao cadáver.

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Sem

cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens.

Havia silêncio, mais sombras que silêncio, porque os rapazes não mais discutiam baixinho. Falavam com naturalidade, dosando a gíria.

Também o ambiente repousava na mesma calma e o cadáver – o meu ensanguentado cadáver – não protestava contra o fim que os moços lhe desejavam dar.

A ideia inicial, logo rejeitada, consistia em me transportar para a cidade, onde me deixariam no necrotério. Após breve discussão, todos os argumentos analisados com frieza, prevaleceu a opinião de que meu corpo poderia sujar o carro. E ainda havia o inconveniente das moças não se conformarem em viajar ao lado de um defunto. (Neste ponto eles estavam redondamente enganados, como explicarei mais tarde.)

Um dos moços, rapazola forte e imberbe – o único que se impressionara com o acidente e permanecera calado e aflito no decorrer dos acontecimentos –, propôs que se deixassem as garotas na estrada e me levassem para o cemitério. Os companheiros não deram importância à proposta. Limitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho – assim lhe chamavam – e a sua insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que os acompanhavam.

O rapazola notou a bobagem que acabara de proferir e, sem encarar de frente os componentes da roda, pôs-se a assoviar, visivelmente encabulado.

Não pude evitar a minha imediata simpatia por ele, em virtude da sua razoável sugestão, debilmente formulada aos que decidiam a minha sorte. Afinal, as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos. (Este argumento não me ocorreu no momento.)

Discutiram em seguida outras soluções e, por fim, consideraram que me lançar ao precipício, um fundo precipício, que margeava a estrada, limpar o chão manchado de sangue, lavar cuidadosamente o carro, quando chegassem a casa, seria o alvitre mais adequado ao caso e o que melhor conviria a possíveis complicações com a polícia, sempre ávida de achar mistério onde nada existe de misterioso.

Mas aquele seria um dos poucos desfechos que não me interessavam. Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim uma ideia insuportável. E ainda: o meu corpo poderia, ao rolar pelo barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação,

terra e pedregulhos. Se tal acontecesse, jamais seria descoberto no seu improvisado túmulo e o meu nome não ocuparia as manchetes dos jornais.

Não, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológio no principal matutino da cidade. Precisava agir rápido e decidido:

- Alto lá! Também quero ser ouvido!

Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me.

Sempre tive confiança na minha faculdade de convencer os adversários, em meio às discussões. Não sei se pela força da lógica ou e por um dom natural, a verdade é que, em vida, eu vencia qualquer disputa dependente de argumentação segura e irretorquível.

A morte não extinguiu essa faculdade. E a ela os meus matadores fizeram justiça. Após curto debate, no qual expus com clareza os meus argumentos, os rapazes ficaram indecisos, sem encontrar uma saída que atendesse, a contento, às minhas razões e ao programa da noite, a exigir prosseguimento. Para tornar mais confusa a situação, sentiam a impossibilidade de dar rumo a um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos.

Se a um deles não ocorresse uma sugestão, imediatamente aprovada, teríamos permanecido no impasse. Propunha incluir-me no grupo e, juntos, terminarmos a farra, interrompida com o meu atropelamento.

Entretanto, outro obstáculo nos conteve: as moças eram somente três, isto é, em número igual ao de rapazes. Faltava uma para mim e eu não aceitava fazer parte da turma desacompanhado. O mesmo rapaz que aconselhara a minha inclusão no grupo encontrou a fórmula conciliatória, sugerindo que abandonassem o colega desmaiado na estrada. Para melhorar o meu aspecto, concluiu, bastaria trocar as minhas roupas pelas de Jorginho, o que me prontifiquei a fazer rapidamente.

Depois de certa relutância em abandonar o companheiro, concordaram todos (homens e mulheres, estas já restabelecidas do primitivo desmaio) que ele fora fraco e não soubera enfrentar com dignidade a situação. Portanto, era pouco razoável que se perdesse tempo fazendo considerações sentimentais em torno da sua pessoa.

\*\*\*

Do que aconteceu em seguida não guardo recordações muito nítidas. A bebida que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico.

Ao clarear o dia saí da semiletargia em que me encontrava. Alguém me perguntava onde eu desejava ficar. Recordo-me que insisti em descer no cemitério, ao que me responderam ser impossível, pois àquela hora ele se encontrava fechado. Repeti diversas vezes a palavra cemitério. (Quem sabe nem chegasse a repeti-la, mas somente movesse os lábios, procurando ligar as palavras às sensações longínquas do meu delírio poligráfico.)

Por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente. Havia ainda o medo que sentia, desde aquela madrugada, quando constatei que a morte penetrara no meu corpo.

Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.

Tinha ainda que lutar contra o desatino que, às vezes, se tornava senhor dos meus atos e obrigava-me a buscar, ansioso, nos jornais, qualquer notícia que elucidasse o mistério que cercava o meu falecimento.

Fiz várias tentativas para estabelecer contato com meus companheiros da noite fatal e o resultado foi desencorajador. E eles eram a esperança que me restava para provar quão real fora a minha morte.

No passar dos meses, tornou-se menos intenso o meu sofrimento e menor a minha frustração ante a dificuldade de convencer os amigos que Zacarias anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença que aquele era vivo e este, um defunto.

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.

RUBIÃO, Murilo. O pirotécnico Zacarias. In: **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.