

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ACAUAM SILVÉRIO DE OLIVEIRA

## **OS DESCAMINHOS DO MITO**

Formação histórico-social transfigurada em fantástico na  
ficção de Murilo Rubião

São Paulo  
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

## **OS DESCAMINHOS DO MITO**

Formação histórico-social transfigurada em fantástico na  
ficção de Murilo Rubião

Acauam Silvério de Oliveira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

São Paulo  
2009

## ***Resumo***

Este trabalho se propõe a fazer uma análise do universo fantástico de Murilo Rubião, a partir de uma perspectiva que leve em conta os aspectos sócio-históricos presentes em suas narrativas. Para tanto, iremos partir de uma rápida consideração sobre o gênero fantástico, e sobre o caráter específico que ele assume nos contos do autor, para enfim nos determos sobre alguns contos em que a formalização de aspectos históricos locais cumpre papel decisivo.

*Palavras-Chave:* Murilo Rubião, Fantástico, Literatura Brasileira, Conto Brasileiro

## ***Abstract***

This paper aims at analysing Murilo Rubiao's fantastic universe from a perspective that takes into account the socio-historical aspects present in his narratives. In this sense, we are beginning with a quick consideration about the genre "fantastic" and about the specific character it assumes in the author short-stories, then we are finally focusing on some short-stories in which the formalization of local historical aspects plays a decisive role.

Keywords: Murilo Rubião, Fantastic, Brazilian Literature, Brazilian short-story

***Dedicatória:***

*Aos amigos, que me suportaram*

*Aos familiares, que me apoiaram*

*A Yaô de Oxum, preta da minha vida*

*Ao samba, pelo alívio*

*Atotô*

## *Agradecimentos:*

A Ariovaldo José Vidal, meu orientador desde a iniciação científica e com quem minha formação intelectual tem uma grande dívida. Agradeço ainda a sua liberdade e paciência.

Aos grandes amigos, que nessa longa jornada me apoiaram, criticaram, atrapalharam, deram abrigo, ombro, sermão. Agradeço a todos, mas em especial aqueles que tiveram envolvidos mais diretamente no processo. Sabendo ou não, todos vocês tiveram um peso enorme nessa fase. José Virgínio, Biancão, Sarará Pernambucano, dona Limulja, Bob, César, Breno, Simone, Juliane, Charleston, Regina, Carolzinha, Carol, Vampeta, Carlyne, Cabelo, Patrícia Kruger, senhorita Leão, Mirela, Nelli, Fernandinha, e Fernanda do forró, Jarbinhas, Maria Silvia, Polaco, Vinicius, Guarujá, Tio Gel, Ambulantes, ao pessoal do baculejo, à turma do balão e cafezinho e ao pessoal do pagode.

Agradeço ainda à CAPES pela bolsa de mestrado concedida durante 24 meses.

À Secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e, em especial, ao Luis, pelo sempre cordial e eficiente apoio.

A Ana Paula Pacheco e Emília Amaral pelas observações, sugestões e críticas levantadas no exame geral de qualificação.

Aos professores José Antonio Pasta Junior e Jorge Grespan, pelos excelentes cursos ministrados durante o período de mestrado.

A Elionora Silvéria da Costa, Alzira Silvéria e José Luiz de Oliveira, sem os quais nem estaria aqui. Agradeço pelo apoio incondicional, pelo amor e pela liberdade.

A Naiane, porque no fim das contas, é ela quem segura a bronca lá em casa. Obrigado pela força, sertaneja, e pela beleza que me proporcionou.

A terra e a lama. Fundamentos que exigem respeito.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
1. Caracterização do fantástico.....	7
2. O modo caseiro de fabricação do absurdo.....	17
<b>CAPÍTULO I: <u>METAMORFOSE</u></b> .....	<b>26</b>
<b>Teleco, o coelho: metamorfose como estratégia de sobrevivência</b> .....	<b>28</b>
1. O absurdo claramente racionalizado.....	28
2. As razões da Uroboro .....	31
3. A violência como mediação social .....	34
4. Momentos de paz.....	37
5. Fim da inocência: Teresa .....	40
6. Certo modo brasileiro de subjetivação .....	45
7. A desumanização pela hipérbole .....	48
<b>CAPÍTULO II: <u>METALINGUAGEM</u></b> .....	<b>56</b>
<b>Ofélia, meu cachimbo e o mar: a narrativa rebaixada ou o mito enfraquecido</b> .....	<b>58</b>
1. Metalinguagem e paralisia: a insustentabilidade da narrativa .....	58
2. Do individual ao mitológico, sem mediação .....	62
3. Mito negativo, tragédia burlesca.....	67
4. As origens do mito.....	73
5. Notas coloniais: a inviabilidade do realismo maravilhoso brasileiro .....	76
6. Sociedade fraturada, literatura reduzida .....	83
7. Murilo Rubião e os limites do fazer literário nacional .....	89
<b>CAPÍTULO III: <u>BUROCRACIA</u></b> .....	<b>93</b>
<b>A Fila: burocratização do favor</b> .....	<b>95</b>
1. Paralisia burocrática.....	97
2. Burocratização do favor: a real substância do segredo.....	101
3. A moderna dominação pelo amor: Damião e Pererico no centro da tensão temporal .....	107
4. Decifrando o racismo de Pererico: Desejo de supremacia .....	112
5. Galimene.....	115
6. O homem do limiar.....	121
7. Os mecanismos modernos de alienação pelo favor .....	124
<b>CONCLUSÃO: Os descaminhos do mito</b> .....	<b>132</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>139</b>

# INTRODUÇÃO

## 1. Caracterização do Fantástico.

Murilo surgiu no panorama literário brasileiro como um raio, pelo grau de novidade que sua obra representou no sistema literário nacional. Recheando sua obra com elementos insólitos e fantásticos, o autor inseria de forma mais sistemática na literatura brasileira um gênero que nunca teve muita expressão, a não ser em alguns momentos mais esparsos, que não chegaram a constituir uma tradição. Além disso, a forma como ele trabalhava com o gênero era absolutamente original, diferente das tradicionais histórias de monstros e fantasmas, ou dos contos da carochinha, trazendo uma série de dificuldades para a crítica, que demorou alguns anos para inserir o autor no patamar dos grandes mestres do conto nacional<sup>1</sup>. “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 sempre foi rara [...] na verdade, se está diante de uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo, o que lhe dá a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real” (ARRIGUCCI Jr, 1988).

A primeira dificuldade posta para os que se dedicam a interpretar a obra do escritor é, pois, a dificuldade de situar uma literatura que a primeira vista não possui precursores e nem formou tradição, aparecendo no cenário nacional como

---

<sup>1</sup> A crítica inicial de Murilo sentiu uma dificuldade enorme de compreender o estilo do autor, especialmente porque ainda não havia entrado em voga o realismo-maravilhoso dos vizinhos hispânicos, e poucos eram os que conheciam Kafka, ainda não traduzido. Na correspondência trocada pelo autor com Mario de Andrade fica evidente a perplexidade e a dificuldade de compreensão (e mesmo aceitação) diante daquele universo insólito, compartilhadas então pela crítica em geral. “Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si “surrealismo”, si “simbolismo”, a que se poderia acrescentar “liberdade subconsciente”, “alegorismo” etc. Fica aqui “fantasia” (...) eu lhe digo, Murilo Rubião, com franqueza o que sinto, mais o que sinto do que o que penso sobre os seus contos, mais digo assim meio desconfiado de mim, porque não entendo muito, nem consigo apreciar totalmente o gênero a que você se dedicou”. (Moraes, 1995)

algo absolutamente original. Por isso, ao invés de seguir o caminho tradicional e enquadrar sua obra no interior da história da literatura nacional buscando possíveis antecedentes e influências, o próprio grau de novidade representado pela obra nos força a compreender antes o gênero ao qual ela pertence. A partir daí, podemos nos voltar para as especificidades de sua poética com relação aos critérios mais gerais do estilo, estabelecendo o sentido de sua originalidade. Evidentemente que realizar um estudo mais aprofundado sobre o fantástico foge aos objetivos desse trabalho, servindo aqui tão somente como um instrumento a mais na compreensão da obra de nosso autor. Para tanto iremos nos deter sobre três das mais influentes definições desse conceito, identificando suas principais contribuições e tensões, em busca de uma caracterização do fantástico.

\*\*\*\*\*

Tzvetan Todorov, em sua *Introdução à Literatura Fantástica*<sup>2</sup>, realiza o que seria a mais importante e influente contribuição teórica para o estudo do gênero. Apesar das inúmeras críticas recebidas, sua interpretação estruturalista do estilo é tomada ainda hoje como a principal referência quando se trata do fantástico em literatura. O objetivo manifesto de seu trabalho é caracterizar o fantástico enquanto gênero, descobrir uma regra que funcione para muitos textos e que permita aplicar a eles o nome de obras fantásticas. Determinar, portanto, as características estruturais que possibilitem definir algumas narrativas como pertencentes ao gênero. Com isso ele pretendia se posicionar contrário a algumas definições anteriores, que definiam o estilo a partir de elementos externos, como a sensação de medo produzida no leitor (Lovecraft), ou a coincidência com o sobrenatural, o que para Todorov era inviável, por forçar o crítico a abrigar sob um mesmo conceito autores díspares como Homero, Shakespeare e Cervantes. Além disso, preocupa-se em separar o fantástico de outros gêneros afins, como a narrativa policial, a ficção científica, o conto de fadas e as narrativas de terror.

Todorov nos revela então sua própria definição do que seria o núcleo estrutural das narrativas fantásticas. Num mundo que é o nosso, plenamente

---

<sup>2</sup> TODOROV, T. (1969). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.



conhecido e sem monstros ou seres de outros planetas, de repente irrompe um acontecimento que não pode ser compreendido a partir das leis desse mundo. O sujeito que vivenciou a experiência é colocado então como que diante de uma encruzilhada: ou o acontecimento de fato ocorreu, e a realidade é regida por leis que lhe são desconhecidas, ou então tudo não passou de um desvio em sua percepção, uma ilusão dos sentidos. Mas assim que o sujeito escolhe uma das alternativas, seja a explicação racional, que conduz ao “estranho”, seja a sobrenatural, campo do “maravilhoso”, o fantástico se dissolve. Pois aquilo que o define é essa indecisão, esse estar entre as coisas sem conseguir escolher uma delas. A categoria forjada por Todorov para nomear esse modo de operar é a hesitação. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.<sup>3</sup> O ser fantástico é incapaz de escolher entre a ordem de coisas que lhe é conhecida e o aparente mistério que se apresenta frente a seus olhos. Seu momento é o da indecisão presente.

A principal crítica feita a essa definição de Todorov é a de que seu conceito de hesitação é muito restritivo. De fato, ao procurar exemplos daquilo que chama de fantástico puro, o autor acaba excluindo a maior parte das narrativas que eventualmente poderiam ser enquadradas no gênero. Por exemplo, uma história de fantasmas, por mais misteriosa que seja, para ele não é um exemplo de fantástico puro, porque decidiu-se pelo sobrenatural. Assim como não se enquadram no estilo nem os contos de Poe nem as fábulas kafkianas. Desse modo, alegam seus críticos, os exemplos que restam de fantástico não são numerosos o suficiente para constituir todo um gênero. De fato, a crítica é bastante pertinente, e o próprio Todorov era consciente das limitações de seu conceito. Tanto que ele é o primeiro a admitir que o fantástico se encontra boa parte das vezes fora do gênero puro, e que de fato os casos de pureza absoluta são raros.

Entretanto, mesmo com essas restrições, a tese principal de sua teoria não é invalidada (o que comprova sua presença constante nos trabalhos e discussões sobre o tema). Digamos somente que ao invés de ter definido todo um gênero, como pretendia, Todorov acabou por descrever o elemento estrutural que é o cerne

---

<sup>3</sup> TODOROV, T. (1969). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

do fantástico, qual seja, sua *ambigüidade*. O fantástico, não enquanto gênero, mas enquanto determinada forma narrativa, ou jeito de contar, é justamente aquilo que está no limite entre a realidade estabelecida e seu oposto. Por isso, inclusive, a dificuldade de se encontrar exemplos de fantástico puro, pois a impureza faz parte de sua própria essência. A passagem ininterrupta de um pólo a outro, a contradição no exato momento em que se apresenta, o estar entre o plenamente conhecido e seu oposto – eis seu campo de atuação. O fantástico puro enquanto gênero é muito mais uma abstração que uma categoria de fato, e o que o autor acaba por definir é a essência mesma do fantástico.

Lido assim - talvez substituindo o termo hesitação por ambigüidade estrutural – o conceito se amplia, adquirindo maior funcionalidade. O fantástico seria essa contradição entre o real e seu oposto, que vai variar de acordo com cada contexto, podendo ser o sobrenatural, o inesperado, ou ainda algum elemento natural, porém deslocado. Desse modo, ele serve para caracterizar inclusive algumas narrativas que a princípio estariam fora do conceito, como o realismo-maravilhoso, que já expressa uma ambigüidade fundamental na própria escolha do substantivo composto que lhe nomeia. Ou ainda as narrativas que tratam do absurdo, que pode ser compreendido como uma contradição consigo mesmo, posto que é a racionalidade conduzida gradualmente a partir de si a seu oposto.

Por outro lado, as restrições feitas por Todorov em denominar determinados autores de fantásticos levanta outro problema que, muito mais do que uma limitação, revela a sutileza de sua consciência (ou intuição) crítica. Isso porque a exclusão de autores como Poe e Kafka tem sua razão de ser no fato de que, a despeito de suas pretensões, seu conceito não é generalizante ou, ao menos, possui uma dimensão que é historicamente determinada junto com essa disposição mais totalizante que esclarecemos. Ele se aplica a um tipo específico de narrativa bem localizada historicamente, e que de fato deixa de existir com o surgimento dessas outras. Não à toa, ele chega ao extremo de afirmar que a psicanálise substitui o fantástico. A crítica posterior no geral discordou muito desse atestado de óbito conferido pelo autor (e que de fato tem algo de fatalismo), alegando na realidade tratar-se muito mais de uma insuficiência do conceito de hesitação em dar conta das transformações por que passam os gêneros. Na verdade, Todorov é vítima da própria ambigüidade que acabou por definir, pois seu conceito também está preso

entre a totalidade (a definição do fantástico em geral) e o particular (a definição de um tipo específico de fantástico). Mas se de fato não é possível resolver essa contradição, ao menos pode-se compreender seu sentido.

Na sua tentativa de definição do gênero, o crítico encontra o dado estrutural subjacente ao fantástico em geral. Mas seu trabalho acaba se concentrando em um caso específico, a que denomina fantástico puro. A confusão no caso acontece por ele não definir o que é geral e o que é particular em sua análise, tomando um pelo outro e descrevendo o caso específico como se fosse o lugar por excelência do mecanismo geral. Caso tivesse optado por uma abordagem diacrônica, ao invés da análise sincrônica bem ao gosto estruturalista, provavelmente teria podido descrever como o conceito de hesitação encontra-se difundido nos demais autores por ele citados, aparecendo de forma modificada em cada um dos exemplos. Apesar disso, nessa restrição que aplica ao conceito de hesitação pode-se intuir uma movimentação histórica. Para captar o sentido dessa mudança, devemos considerar a revolução que a psicanálise trouxe a luz com o conceito de estranho.

Ao publicar em 1919 um artigo denominado *Unheimlich* (“O Estranho”), Freud iria operar uma reviravolta nos estudos sobre o fantástico. Para compreender o sentimento da estranheza causado por formas narrativas de cunho mais fantástico – o que para ele é o centro dessas histórias, ao invés do sentimento de incerteza – ele parte da ambigüidade do termo alemão *heimlich*, cujo significado é ao mesmo tempo aquilo que nos é familiar e agradável, e o que se mantém oculto e fora de vista. Nesse sentido, o termo carrega dentro de si seu oposto, o *unheimlich*. Tal coincidência (habilmente explorada pelo autor) serve para o psicanalista indicar certa indiferenciação primordial entre ambos os sentidos, que seria o elemento-chave do conceito. O estranho não seria, pois, causado pelo nosso confronto direto com o desconhecido, pelo encontro com o radicalmente novo, mas no reconhecimento daquilo que nos era familiar e que se tornou estranho ao nos depararmos com ele em outro contexto, deslocado. “Unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio a luz”.<sup>4</sup> A subversão conceitual

---

<sup>4</sup> FREUD, S. (1969). O Estranho. In: S. FREUD, *Obras completas de Sigmund Freud*. XVII. São Paulo: Imago.

não é pequena, pois Freud insere radicalmente no interior da experiência humana concreta aquilo que era tido como algo exterior, como um elemento alienígena que se intromete na ordem da racionalidade, forçando o sujeito a escolher entre duas ordens distintas. O fantástico passa a habitar o próprio homem.

Freud recusa a explicação do insólito pela incerteza intelectual diante do novo, dando exemplo de alguns contos de Hoffman em que mesmo com o fim da dúvida o sentimento de estranhamento permanece. Seus ataques obviamente não se dirigem contra Todorov, que é posterior, mas contra certo Jentsch, estudioso alemão da literatura médico-psicológica (Todorov não foi pioneiro a identificar a ambigüidade do fantástico, mas sim em defini-la estruturalmente). Mas a mudança de direcionamento atinge diretamente a teorização estruturalista, por lhe inverter o sentido. O fundamental do conceito de Todorov, e que o restringe, é que a hesitação se dá entre duas ordens colocadas em oposição. É o momento de incerteza entre as leis do mundo real e outras que as contradizem. O sujeito precisa então decidir se a ordem por ele conhecida continua valendo, e o acontecimento é fruto de alguma ilusão, ou se todo o sistema aparentemente conhecido segue uma lógica completamente diversa. O elemento perturbador vem de fora para dentro, insinuando-se no interior de uma realidade tida como normal. A ênfase da definição está na relação íntima do fantástico com o desconhecido, com aquilo que de algum modo não participa da esfera humana. Já para Freud, o estranhamento é causado por um elemento presente no interior do próprio homem. Dessa forma é retirada toda a carga de sobrenatural ou místico que porventura pudesse ter o fantástico. O que é sobrenatural e monstruoso em um dos casos torna-se neurose e patologia em outro. E não se trata aqui de mera questão semântica, pois um mundo habitado por fantasmas é radicalmente diferente de um repleto de consultórios psicanalíticos. Está em questão uma alteração conceitual que implica em um processo de transformação histórica.

Para se compreender melhor o movimento, é preciso ter em mente o sentido geral da psicanálise freudiana, um projeto científico de gradual desencantamento do mundo. “A nossos olhos, os demônios são desejos maus e repreensíveis derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como

tendo surgido na vida interna do paciente, onde tem sua morada”<sup>5</sup>. A pretensão da psicanálise freudiana é atuar no sentido da racionalização do mundo, livrando os homens do terror dos antigos mitos. O paradoxo é que, para isso, foi preciso forjar o conceito de inconsciente, que não elimina o lado mais obscuro da existência, mas o transfere para o interior do homem. A ambigüidade estrutural do fantástico não é assim negada, mas deslocada. O que, no entanto, faz toda diferença, pois agora é o próprio homem o ser fantástico.

É nesse sentido que Todorov afirma que a psicanálise substitui a literatura fantástica. O que era sobrenatural passa agora a ter uma explicação natural, ou humana, perdendo-se assim uma de suas características essenciais, sua relação com o sobrenatural, ou o reino do desconhecido. No entanto podemos discordar ligeiramente acrescentando que o que deixou de existir foi uma determinada concepção de fantástico, e não o gênero como um todo. O fantástico de que fala Todorov pertence a um momento histórico anterior ao surgimento desse homem psicanalítico, esse ser que questiona o desconhecido no interior de si, e que entra em cena na literatura a partir das histórias de Poe e Hoffman. Ambos os autores, portanto, estão tratando de diferentes momentos na história do gênero. Todorov, de seus momentos iniciais, a que ele chama fantástico puro (talvez por ter sido sua origem). Freud, de um momento posterior.

Em um estudo muito interessante, a psicanalista brasileira Noemi Kon faz um paralelo entre a conceituação freudiana do estranho e as narrativas do gênero fantástico que tomavam forma na mesma época<sup>6</sup>. A hipótese, muito pertinente, é que tanto o psicanalista quanto autores como Poe, Hoffman e Stevenson estavam no fundo tratando de um mesmo problema, cujo sentido último deita raízes na história. Complementando sua argumentação, podemos dizer que esse momento marca uma transição com o anterior, de onde veio aquele tipo original de fantástico, próximo ainda da temática gótica. A crítica afirma que o surgimento da narrativa fantástica enquanto gênero data do final do século XIX. Suas origens estariam ligadas a certos questionamentos quanto às certezas da racionalidade, especialmente pela presença de crenças e elementos que contrariavam o pleno

---

<sup>5</sup> FREUD, S. (1969). O Estranho. In: S. FREUD, *Obras completas de Sigmund Freud. XVII*. São Paulo: Imago.

<sup>6</sup> KON, Noemi Moritz (2001). *A viagem: da literatura à psicanálise*. Tese de doutoramento. São Paulo.

desenvolvimento da ordem burguesa, representante da racionalidade<sup>7</sup>. A narrativa fantástica é filha do racionalismo do século XIX, só surgindo após o triunfo da concepção científica do mundo, quando já não se logra mais acreditar em milagres. O que era maravilhoso passa agora a causar medo, porque a ciência banuiu de vez o outro mundo, e os sujeitos sabem que aquilo é inadmissível. O fantástico seria assim a percepção de que existem coisas inexplicáveis, mas que não podem mais ser consideradas como milagres. Trata-se de uma indefinição própria a uma época que acompanhava a consolidação de um novo tipo de organização social que pretendia derrubar antigos valores, mas sem ter forças ainda para ocupar todas as esferas da vida.

Já as narrativas de Edgar Allan Poe exibem um novo tipo de atitude fantástica, captado por Freud em seu texto, e que não a toa irá influenciar mais de um nome fundamental na revolução pela qual as artes passariam no fim do século XIX. Seus contos irão privilegiar temas como a loucura, o medo, o desespero, a maldade, fazendo uma investigação dos estados de alma do homem em sua faceta mais obscura. O irracional é agora mais próximo e ameaçador, ao mesmo tempo que pode finalmente ser explicado, desde que se compreenda o homem. Nesse sentido trata-se de um passo além no racionalismo, que consegue assim introduzir as muitas formas de irracionalidade no interior de seu conceito. Ao mesmo tempo representa um golpe fatal na crença do racionalismo, porque insere uma dimensão de obscuridade dentro do próprio homem, que no fantástico anterior permanecia íntegro frente aos ataques externos. Ao atingir de frente as várias formas de mitologia, esse fantástico (assim como na mesma época, a filosofia e a psicanálise) acaba se deparando com o maior mito de todos, a própria consciência humana, limite do conhecimento. Por inserir uma dimensão de opacidade no próprio homem, na medida em que o transforma ainda mais no senhor do universo, o fantástico desses autores representa uma postura mais moderna. Ainda assim, tanto Poe quanto Hoffman conservam certo encantamento com formas do sobrenatural e

---

<sup>7</sup>“Mergulhado no passado feudal e aristocrático, tratando de temas como a tirania, a opressão e a superstição, lidando com as incertezas inerentes a seu tempo, o romance gótico estabeleceu sobretudo um diálogo tenso e ambivalente com seu próprio presente, com uma Inglaterra finisecular às voltas com mudanças substanciais na ordem política, social e econômica” (Vasconcelos, 2002). O romance gótico é uma espécie de antecessor direto da literatura fantástica, que toma plena forma logo na seqüência. Muito de seus temas e questionamentos foram assim transpostos para a forma nova.

do desconhecido, mantendo, por exemplo, alguns temas do fantástico tradicional, como o gato preto, a casa mal assombrada e o duplo – tomados ainda no mesmo sentido de encantamento. O mundo continua a ser espantoso, e só irá perder definitivamente essa dimensão com o aparecimento do absurdo kafkiano, quando o homem enfim deixa de se assombrar ante o insólito, por perceber que a ausência de sentido é a própria razão de ser da existência. Com isso passamos para um terceiro momento do fantástico, cujo significado será discutido por Sartre em um ensaio clássico sobre o tema.

Em *Aminadab*<sup>8</sup>, a partir de uma análise de um livro de Blanchot, Sartre define aquilo que chama de fantástico contemporâneo, cujo grande representante seria Kafka, em oposição ao fantástico tradicional, característico do século XIX. A interpretação mais materialista do autor, ao contrário das anteriores, insere a discussão diretamente no campo da história. Por isso, ele não vai se preocupar em definir o que é mais genuinamente fantástico, se a ambigüidade ou a sensação de estranhamento, antes procurando entender o que está por detrás da mudança de forma que se processou no fantástico a partir do século XX. O fantástico teria se transformado no momento em que abdicou de tratar do transcendente, quando parou de vez de acreditar em outra ordem de coisas que não a humana. Entretanto, como bem descreve Foucault, a razão cartesiana não apazigua as angustias próprias de um período anterior. Da ausência do sagrado não fica a constatação da inexistência de Deus, mas antes um vazio que não pode ser preenchido. Além disso, a racionalidade – que não cumpriu a função de substituir o lugar vago deixado pela morte do transcendente - começa a ser posta em dúvida pelo direcionamento que seus projetos iam tomando, e que culminaram nos campos de concentração.

Esse novo fantástico, também denominado *absurdo*, foi uma das muitas maneiras de formalização estética desse limbo que se constitui no século XX – e de certa forma, uma intensificação do paradoxo expresso por Freud. O homem preso em um mundo em que a transcendência foi expulsa pela racionalidade, e onde essa

---

<sup>8</sup> SARTRE, J.-P. (1972). “Aminadab, ou do fantástico como máscara”. In: J.-P. SARTRE, *Situações II*. Lisboa: Europa-America.

acabou se revelando também como uma nova forma de mitificação. “Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a se afastar do mito, voltando a cair sob seu influxo, levado pela mesma dominação” (Adorno, 1985). O desenvolvimento da razão humana acabou conduzindo a seu exato oposto. *Unheimlich*, a raiz do absurdo kafkiano. Novamente temos a ambigüidade do fantástico, só que agora em um nível ainda mais radical de fusão. De início (Todorov), a contradição estava colocada entre a lógica do mundo real e um elemento externo que a contrariava. Depois (Freud), deslocou-se o núcleo do dilema para o interior do homem, que entrava assim em contradição consigo mesmo. Agora o foco volta a recair sobre o mundo, com o próprio real adquirindo uma dimensão fantástica, cuja origem está na separação radical entre os sujeitos e o mundo, gerando um espaço absurdo em que os meios – os instrumentos criados pelo homem para controlar o mundo - se tornam os próprios fins. Assim, aquilo que a princípio deveria servir ao homem e auxiliá-lo em seus propósitos termina por se voltar contra ele, adquirindo consistência própria. O sistema funciona segundo suas próprias regras, tornando o indivíduo mero coadjuvante no espaço que ele próprio criou.

O mais espantoso no fantástico kafkiano é que as personagens não se espantam nunca. Diante dos fatos mais desconcertantes, reagem descontraidamente, como se estivessem diante do mais normal dos fatos. Ao ver Gregor Samsa transformado em um inseto, a reação inicial dos familiares é de nojo. Imediatamente depois querem saber como é que ele poderá trabalhar naquelas condições. O mesmo se passa com o sujeito da transformação, cuja maior preocupação é descobrir como fazer para ficar de pé, agora que tem dezenas de patinhas, e não com o próprio dado da transformação em si. As grandes indagações do fantástico tradicional quanto ao sentido que a consciência deve dar ao mundo passam longe de suas preocupações. O mistério não aparece nas reflexões da personagem, que tem sua consciência absolutamente colada ao presente mais imediato, por mais que as leis de seu mundo sejam incompreensíveis e desprovidas de todo sentido. “Esse antinaturalismo do tom, o não-anúncio do incomum, confere ao incomum, até mesmo ao pavoroso, um bem-estar pequeno-burguês característico” (Anders, 1969). . Tudo foi enfim racionalizado, mas a própria razão terminou por se tornar estranha a si própria. A incapacidade de se espantar, a



aceitação do mais assombroso como natural, sem considerar a possibilidade de existir outra lógica, torna impossível a existência do fantástico. O absurdo é o reino das certezas, com personagens a tal ponto soterradas pelas inúmeras determinações que perdem até mesmo a capacidade de hesitação. Cada indivíduo cumpre uma função bem específica, cujo sentido está nela mesma, e não em sua finalidade, que pode ser a mais atroz e atuar inclusive contra o sujeito. Se o fantástico anterior marca a fratura da racionalidade, mostrando que esta não é suficiente para dar conta da totalidade, o absurdo marca uma separação ainda mais fundamental, pois são as ações do próprio homem e o mundo em que ele vive que perdem o sentido. De fato, a partir de Kafka o fantástico tal como Todorov o concebia deixa de existir, porque a base histórica que lhe determinava a forma desapareceu.

## **2. O modo caseiro de fabricação do absurdo.**

O fantástico de Murilo Rubião é um desdobramento desse de que nos fala Sartre. Seu domínio é também o absurdo. Suas personagens vivem como se sua existência não lhes pertencesse, cercadas por determinações sobre as quais não têm nenhum controle, apesar de na ausência de qualquer transcendência, não existirem outros seres responsáveis por elas. O engenheiro João Gaspar é o principal responsável pela construção de um edifício com número ilimitado de andares. Ao saber da morte dos membros da Comissão que definia os rumos da construção, percebe o sem sentido de todo aquele esforço, pois não foi deixado nenhum tipo de instrução sobre o que fazer, ou quando interromper os serviços. Decide então terminar os trabalhos, alegando o absurdo do empreendimento, mas seus subordinados não lhe dão ouvidos e continuam com maior afinco. No contexto da construção o engenheiro foi aceito enquanto chefe, e sua função é manter o bom desenvolvimento da obra. Todos os seus discursos e ações, por mais que sejam contrários aos eventos, serão compreendidos a partir dessa função. Sua existência se confunde com seu cargo, ao mesmo tempo em que o absurdo sobre o qual não tem controle é de sua inteira responsabilidade. O fantástico muriliano também trata dessa época em que os meios se converteram em seus próprios fins. Entretanto, ainda que em um mesmo tempo, o lugar de onde ele fala é outro, e esse deslocamento espacial coloca em jogo elementos novos que não se esclarecem

completamente pelos pressupostos da análise sartriana, exigindo que se encontrem outras mediações. As relações estabelecidas pelo filósofo entre o universo claustrofóbico e sem sentido de Kafka e as relações interpessoais reificadas no capitalismo, embora se apliquem também ao fantástico muriliano, ficam como que precisando de complementação, pela existência de certos elementos formais que não se enquadram diretamente nessa relação. O fantástico que se constitui aqui retira sua ambigüidade também de outras bases que não as mesmas das contradições levantadas por Sartre.

Pode-se dizer que o universo insólito de Murilo Rubião surge como um ponto de intersecção entre o fantástico “puro” de Todorov e o absurdo de Sartre. Formalmente, isso se deve ao modo peculiar como o mito<sup>9</sup> é introduzido em sua obra, mantendo por assim dizer uma **dupla orientação**, apontando simultaneamente para um passado que insiste em permanecer no presente, e para um presente que novamente se converte em mitológico. Essa dualidade constitutiva está presente em toda a sua obra, sendo um dos elementos centrais de seu fantástico. Vejamos como ela se apresenta no *Ex-Mágico da Taberna Minhota*. A história conta as desventuras de um mágico “enfasiado do ofício” que quer se livrar de seus dons, pois estes só o conduzem ao tédio. Sua vida vai seguindo em desespero crescente a medida que não consegue se livrar dos poderes, até que finalmente perde seus dons mágicos ao entrar para a vida burocrática. A magia se vai, mas o tédio permanece, só restando à personagem lamentar-se. O conto é dividido em dois momentos-chave, de proporções desiguais, sendo que no primeiro o principal drama da personagem é que suas capacidades mágicas só fazem aumentar o tédio e a rotina de sua existência. Ora, esse é o grande tema da literatura moderna, a condição existencial por excelência desses tempos, expressão do processo que os frankfurtianos, via Weber, descreveram como instrumentalização das relações. A magia, com sua capacidade de resignificar o mundo, vinda de outra era, a princípio deveria se contrapor a tais condições. Entretanto o que ocorre em Murilo é que seu poder criador (o mesmo da arte) é já burocratizado, partindo dos mesmos pressupostos alienados do mundo, de forma que só é capaz de reproduzi-los. A magia presente no conto é aquela que perdeu

---

<sup>9</sup> O mito é entendido aqui no como aquele elemento que participa de uma lógica anterior ao processo de racionalização, possuindo dessa forma sentido similar a magia.

seu dom de encantamento, e a figura do mágico desencantado com sua arte, a representação do próprio artista. Se “a mágica é compulsiva, o insólito se transforma, aos olhos do artista, no banal... A sua rotina é tão absurda quanto o sem sentido da outra, simbolizada na petrificação da burocracia. Movendo-se sempre no círculo fechado do extraordinário, sem conseguir criar de fato todo um mundo mágico, esse mágico desencantado perdeu exatamente a capacidade para sentir o que deveria criar: o espanto” (Arrigucci, 1999).

De fato, estamos em pleno reino do absurdo. Seguindo em frente, porém, o conto irá trazer novas problematizações que forcem o olhar em outra direção. Para conseguir se livrar de seus talentos de mágico\artista que o atormentam cada vez mais, a personagem adentra o serviço público com intenção de “suicidar-se aos poucos”. A princípio tem sucesso pois suas habilidades desaparecem. Entretanto, o tédio e a banalização de sua existência permanecem ainda mais intensificados, agora que não conta com a possibilidade de encantar o mundo, ainda que ilusoriamente e de forma insuficiente. Nesse instante a história marca uma diferença de momentos, trazendo para primeiro plano um presente dessacralizado distinto da magia degradada em fantástico contra a qual a personagem lutava até então. E apesar de ambos serem expressão do absurdo do mundo moderno, a entrada da personagem no sistema burocrático dessacralizado revela o quanto suas habilidades mágicas guardam um vínculo com o passado. Essa dimensão regressiva será explorada a exaustão por Murilo ao longo de suas histórias, inserindo uma série de elementos arcaicos (degradados) para constituir o absurdo no presente, tais como a Bíblia, certa moralidade católica, causos, patriarcalismo, relações de dependência, preconceitos de toda ordem. Tal conjunção provoca um deslocamento temporal que gera a tensão a partir da qual o fantástico se constitui. Seu pressuposto é uma **conciliação conflituosa de temporalidades**, cujo sentido último é de ordem social.

A ambigüidade do fantástico muriliano deriva, pois, de um sobreposição de temporalidades opostas que se tensionam a todo o momento. Um universo mítico, arcaico, religioso, em contraposição ao reino da racionalidade, contemporâneo e secularizado que, apesar de opostos, não se excluem. Seu caráter antitético, incontestavelmente presente, é relativizado pela existência simultânea dos pares divergentes em um mesmo espaço. Dissonantes, mas que coabitam o espaço do

conto. As personagens se encontram vagando no interior de um universo racional desprovido de deuses, mas onde subsiste a lógica sobrenatural de um “divino degradado em fantástico”, segundo observado por José Paulo Paes. Esse eterno conflito, sem ponto de resolução, aparece de múltiplas formas ao longo de suas histórias. Há tensão temporal na relação entre os “causos”, anedotas mineiras que parecem ser a fonte de onde surge o fantástico do autor, e as fábulas de modernidade atroz que esses mesmos contos representam,<sup>10</sup> assim como é conflitante no interior dos contos a relação mito\modernidade – como no caso de *Teleco*, que é a recriação do mito de Proteu, agora como signo da condição do homem na sociedade atual. Pererico é um personagem de outro tempo\espaço, assim como o irmão de Alfredo ou o Pirotécnico Zacarias; Teleco e os Dragões que chegam à cidade são do tempo em que os animais falavam. As narrativas estão repletas de personagens a procura do passado, mortos que retornam, convidados atuais vestidos com trajes arcaicos, sendo mesmo representado explicitamente o choque entre civilizações distintas que expressam duas concepções temporais, como em *A Diáspora*. Poderíamos assim aderir totalmente à lógica do universo muriliano e repetir *ad infinitum* outros exemplos. A ambigüidade fantástica tem sua matriz nesse conflito.

Esse dado estético tenciona a interpretação de Murilo pelo viés sartriano, pois este corresponde à representação de um absurdo que dá conta de formas modernas de existência, enquanto que a presença de elementos por assim dizer arcaicos em Murilo Rubião tenciona a modernidade de seu fantástico em sentido contrário. Continua-se a tratar do absurdo das relações modernas, construídas, porém, sob outras bases. Acreditamos que tal constituição formal tem seu sentido último na forma de estruturação da nossa especificidade nacional enquanto país de periferia, que tem como um de seus aspectos centrais o conflito entre uma dupla

---

<sup>10</sup> Essa fonte de absurdo é sugerida por Davi Arrigucci Jr. “Essa fábula atroz, cuja potencialidade de alegoria moderna logo se percebe, pelo oco de qualquer transcendência e o completo desencantamento, parece nascer no entanto de uma matriz simples, que é a anedota mineira, desdobrada em diversas direções, uma das quais é o grotesco, seja pelo lado sério e terrível, seja pelo cômico... A habilidade para *deformar* historietas tradicionais, como meio de inventar a forma nova, está no centro da técnica ficcional de Murilo, desde o manejo da linguagem até a construção do enredo”. “O seqüestro da surpresa”. In: *Outros Achados e Perdidos*. ed. cit., pp. 304-312.

orientação voltada simultaneamente para o progresso e para o passado<sup>11</sup>. Os países dito “jovens” surgem para o mundo com o processo colonial, assumindo para si os principais valores de seus colonizadores. Não sem conflito, evidentemente, mas no fim das contas o direcionamento produtivo e ideológico desses países acaba se pautando pelos valores de acumulação e desenvolvimento das metrópoles, tornando-se uma espécie de braço, ou posto avançado dessas no processo de expansão colonial. Desse modo, as formas incipientes de articulação sócio-política que vão aos poucos se constituindo procuram se pautar pelos interesses dos países centrais, muitas vezes sem obedecer às suas próprias leis internas de desenvolvimento, adotando-se seus princípios e ideais indiscriminadamente. Acontece que tais países não eram espaços vazios onde seria possível reerguer uma nova Europa livre das impurezas da primeira - numa espécie de segunda chance, tal como concedida a Robson Crusóe - mesmo porque o projeto das metrópoles não era criar um duplo, e sim um imenso depósito de alimentos e fornecedor de matéria-prima. Ao chegar aqui os valores da civilização européia se deparavam com uma realidade que muitas vezes ia completamente de encontro à suas aspirações, criando um conflito a princípio insolúvel entre um modo de produção típico do centro capitalista e formas arcaicas de reprodução social. Entretanto, o que aconteceu na prática foi que os dois sistemas de valores – o moderno e o arcaico – sofreram alguns ajustes e passaram a coexistir, criando um todo “esdrúxulo” (de uma perspectiva coerente com alguns dos dois princípios), onde o liberalismo é consagrado via escravismo, e a igreja apóia o tráfico de africanos. Mais do que isso, os dois sistemas entraram em uma relação de complementaridade, passando a se determinar e influenciar mutuamente.

O processo de desenvolvimento nos países de periferia se dá a partir dessa sobreposição de um modo de produção moderno a formas arcaicas que o contradizem e complementam. Os elementos arcaicos que constituem nossa realidade não são, portanto, resíduos de um passado a ser superado quando o país estiver plenamente modernizado – como quiseram fazer acreditar todas as ideologias desenvolvimentistas da América latina ao longo da história – mas a forma mesmo de integração da periferia, a quem coube ficar com os restos no

---

<sup>11</sup> Nosso argumento se baseia nas colocações de Roberto Schwarz em seu ensaio “As idéias fora de lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Editora 34, 2003.

processo. “A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz ao invés de se extinguir” (Schwarz, 1978). A realidade se constitui a partir dessa contradição de princípios que não forma síntese, a tensão insolúvel entre duas temporalidades de sentido oposto que, por sua incongruência, impedem o acesso pleno do país às maravilhas do mundo moderno. Voltamos assim, ao cerne da fantasia muriliana. Em suas anedotas modernas, Murilo expressa o conflito entre um mundo em processo de desaparecimento (recalcamento), e o mundo moderno em expansão, irreconciliáveis em sua tensão, mas sem poder eliminar um ao outro, o que garante o tom absurdo das histórias. Como Kafka, Murilo narra o absurdo do mundo moderno, com suas instituições sem sentido e as angustias do indivíduo reificado. Mas o nosso absurdo deriva de outra matriz, do choque entre valores forjados em uma realidade outra, e processos arcaicos que insistem em permanecer atuantes. Em outros termos, deriva diretamente de nossa posição de país periférico.

Em uma das primeiras críticas feitas à obra de Murilo, Álvaro Lins já falava do caráter incompleto da magia muriliana, apontado como uma falha de construção a ser corrigida por um autor ainda jovem. Anos mais tarde Arrigucci re-interpreta essa passagem, mostrando como esse é um dado constitutivo da própria forma do texto, cujo tema principal é justamente a impossibilidade de se criar “todo um mundo mágico”, revelando um autor plenamente consciente dos limites e incompletude de sua arte. Podemos dizer que em seus contos não se realiza por completo nem a transformação do mundo em um território anterior ao desencantamento, povoado por fadas e seres maravilhosos, nem a racionalização completa que conduz ao absurdo da burocratização. A ambigüidade fantástica se dá no meio termo entre essas duas ordens antagônicas. Nesse sentido temos em Murilo uma espécie de retorno à concepção de fantástico tradicional de Todorov, pois em ambos os casos a ambigüidade é gerada por duas ordens que se contradizem, uma moderna e outra arcaica, ao passo que no absurdo temos uma só

lógica levada através de si às suas últimas conseqüências. Entretanto, no fantástico muriliano desaparece a hesitação, pois a conjunção das duas ordens é o modo da lógica moderna se constituir nesse contexto. O ex-mágico e o funcionário público são um só; duas facetas de uma mesma realidade sem sentido. Da contradição entre Sartre e Todorov brota o fantástico da periferia.

\*\*\*\*\*

Tendo sempre como ponto de partida essa perspectiva – de que o fantástico de Murilo Rubião coloca problemas específicos que precisam ser considerados a partir do contexto em que se inserem – iremos nos concentrar na análise de alguns poucos contos, que de alguma forma trazem elementos que aparecem disseminados ao longo de toda sua obra. Para isso, acabamos por retomar em muitos momentos alguns dos pontos principais da fortuna crítica muriliana, em especial aqueles levantados por Davi Arrigucci, Jorge Schwartz e Hermenegildo Bastos (a nosso ver os críticos que definiram de forma mais precisa as principais características do autor, servindo até hoje de base para a maioria das análises que se tem feito, ao menos até onde pudemos verificar), sendo que algumas dessas categorias principais deram nome às seções que enformam os capítulos subseqüentes. No entanto, dada a natureza de nossa perspectiva, tais pontos muitas vezes foram ressignificados pela presença de certos elementos que os tencionam em outra direção e que, longe de invalidá-los, ampliam-lhes o significado. Veja-se, por exemplo, o caso da presença do mito, um dos aspectos mais relevantes desse fantástico, e que geralmente é definido pela crítica como uma formalização do absurdo das modernas relações alienadas, que no limite fazem com que o controle do mundo escape às mão dos sujeitos, acabando por dominá-los. Sem dúvida é disso que se trata, mas vimos que o mesmo mito surge também como expressão de forças que a princípio contrariam às modernas formas de vida. E para complicar ainda mais, essas duas dimensões ora se negam, ora se complementam, numa mistura que por sua vez também possui significado histórico.

Em outros momentos ainda, essa perspectiva permitiu encontrar alguns temas que, até onde sabemos, não receberam uma consideração mais cuidadosa por parte da crítica. Uma exceção é a obra de Hermenegildo, que tem muito a ver com nosso trabalho, apesar de algumas divergências naturais. Em especial quanto ao

estilo de apresentação, em que ele opta por tratar de muitos contos que demonstrem determinados aspectos temáticos, ao passo que nós nos concentramos em poucos, procurando seguir suas contradições e tensões. Mas em termos de objetivos gerais, podemos fazer nossas as suas palavras: “Trata-se de demonstrar duas coisas: 1º que a matéria brasileira está presente e, mais do que isso, enforma a ficção fantástica de Murilo Rubião; 2º que, considerando a evolução da ficção brasileira dos anos 30 e 40, a ficção muriliana deve ser considerada como ruptura, sim, mas também como continuidade, e que, sendo assim, a leitura do conto fantástico de Murilo Rubião pode contribuir para o entendimento das mudanças por que passa o realismo na literatura brasileira das décadas citadas”.<sup>12</sup>

Começaremos com a análise de *Teleco, o coelhinho*, em que será destacado como esse tipo de sociabilidade baseada em um conflito insolúvel de temporalidades gera um modo de relação social sustentado em laços de dependência, em que os sujeitos se constituem não no limite imposto pelo outro, mas na sua negação. Em última instância, veremos ser esse o motor das metamorfoses de Teleco, e o diferencial do realismo fantástico muriliano para o absurdo moderno.

No capítulo seguinte, a partir da análise de *Ofélia, meu cachimbo e o mar*, veremos como essa mesma questão de base - as relações de favor no lugar da igualdade formal - é a razão profunda do questionamento muriliano do fazer literário, abrindo perspectivas para introduzir sua obra no cerne dos debates sobre literatura nacional e sobre o gênero fantástico próprio da periferia, denominado pela crítica de realismo fantástico ou maravilhoso. Dessa forma - via história - podemos repensar a originalidade de Murilo como fortemente ancorada em questões colocadas pela tradição literária nacional, além de lançar algumas hipóteses sobre os entraves para a constituição de uma tradição fantástica brasileira.

Por fim veremos como no conto *A fila*, presente na última coletânea de textos inéditos do autor, opera-se uma mudança no registro desse fantástico que marca uma passagem para outro momento, em que o conflito temporal está

---

<sup>12</sup> BASTOS, Hermenegildo José. (2001). *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, Plano Editora, Oficina Editorial do Instituto de Letras- UnB.



organizado de forma ainda mais orgânica. Entendemos que nesse momento Murilo salta de um realismo-fantástico em que ainda havia espaço para a manifestação de um mítico enfraquecido, para o absurdo, em que esse universo se encontra ainda mais cerrado. Mas ainda aqui são os mecanismos de favor que em grande medida determinam o desenvolvimento da história.

# ***Metamorfose***

*“Não me iludo  
Tudo permanecerá do jeito que tem sido  
Transcorrendo, transformado”  
(Gilberto Gil)*

*"A função principal do escritor é não ser alienado. Essa função serve tanto para o escritor de qualquer país quanto para o brasileiro. O que pode levar o escritor a erro é uma participação demasiada na política, uma participação dentro de linhas partidárias. Por outro lado, ele não pode fugir da realidade do momento histórico e social em que vive. Ele tem que participar e isso é uma obrigação.[...] Sendo um país subdesenvolvido, ou em desenvolvimento, como querem outros, a obrigação do escritor brasileiro é muito maior do que a do escritor europeu. Estamos numa sociedade em formação, governada por regimes de transição, que em geral são ditaduras. Não havendo pluralidade de partidos, um governo é uma ditadura, seja comunista, seja pretensamente democrática como é o caso do México. São países onde os sindicatos não têm liberdade, onde o povo só pode se manifestar votando dentro do partido oficial. Daí essa responsabilidade não só do escritor brasileiro, como do escritor sul-americano, de lutar com as suas armas, através da palavra, através de sua literatura".*

*(Murilo Rubião)*

## Teleco, o coelho

### *Metamorfose como estratégia de sobrevivência*

#### 1 – O absurdo claramente racionalizado

De todos os contos de Murilo Rubião a história do meigo coelho que se metamorfoseava em outros animais para ajudar o próximo é uma das preferidas do público e da crítica, tanto pela força de seu conteúdo lírico, que comove, quanto pela estruturação bastante feliz realizada pelo autor. Como em outros contos, uma estrutura complexa, cheia de detalhes significativos e caminhos tortuosos é amarrada de forma bastante sutil, de tal maneira que ao final parece que acabamos de ouvir um caso displicentemente contado à tardinha em um boteco qualquer de um vilarejo em Minas, sem que o espanto em nós causado pelo conteúdo maravilhoso da estória dure tempo suficiente para que a dose de Salinas seja esvaziada do copo. Esse despojamento formal é em si mesmo significativo e exige interpretação, sendo um dos mecanismos básicos de composição do universo ficcional do autor, e um dos que primeiro chamaram atenção da crítica.<sup>13</sup>

Nessas histórias, o elemento insólito é incorporado pela narrativa e participa dela sem surpresas, seja por parte dos personagens que não se espantam com os eventos sucedidos em estrutura ‘ilógica’, seja ao nível da composição, em que o irreal é cooptado pelo despojamento da linguagem. Tal procedimento está longe de ser característica exclusiva de Murilo, sendo antes um elemento presente em praticamente todo o fantástico moderno, muito diferente do que ocorre no fantástico mais tradicional, em que o elemento estranho invade o real *a partir de fora*, com o foco da narrativa concentrando-se justamente nesse elemento estranho que se contrapõe à ordem estabelecida - a concepção de “realidade” nesse caso é

---

<sup>13</sup> Como se vê nessa carta de Mario de Andrade para Murilo, quando da publicação de seu primeiro livro: “É estranho como, passado o primeiro momento fatal em que a gente verifica que está lendo um caso impossível de suceder e às vezes se preocupa uns dois minutos com um possível símbolo, uma alegoria escondida no reconto (e é perigo a evitar cuidadosamente no seu caso): o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real, sem nenhuma reação mais”. (MORAES, 1995)

mantida intacta, contraposta aos dados externos ameaçadores. Nesse tipo de narrativa do absurdo, cujo precursor e mestre maior é Kafka, é o próprio conceito de real que está em questão – posto que o insólito que a princípio o nega está a ele incorporado. O sentido de irrealidade não é exterior, mas advém do próprio sistema de organização do real. O próprio mundo é tornado absurdo<sup>14</sup>.

Para funcionar artisticamente, uma narrativa desse tipo - que pretende fundar o irracional no cerne da racionalidade - precisa absorver elementos contraditórios (o real e sua negação), e os apresentar regidos por uma mesma lógica, sem com isso os fazer participar de uma conciliação final ao estilo ‘felizes para sempre’. Ao contrário, muito da força dessas histórias está em trazer a tona a negatividade inerente à essa contradição, encontrando no interior das coisas o que até então era visto como seu oposto. Por exemplo, o leitor deve ser capaz de reconhecer seu próprio mundo em histórias em que algumas das formas básicas com as quais os sujeitos apreendem a realidade (tempo, espaço, causalidade...) são invertidas ou simplesmente ignoradas; por assim dizer, sentir-se em casa onde o conceito de habitação não existe. Para atingir esse alvo, o autor tem de armar uma estrutura formal complexa que precisa ao mesmo tempo obedecer a um nexo próprio e todo seu e ser nossa própria realidade. Processo complicado que Murilo levava a cabo com maestria (o talento aludido por Mário de Andrade, de impor com naturalidade o insólito), obedecendo a um princípio quase *obsessivo* de escritura.

É lendário o lento processo de composição muriliano, sendo famosa, por exemplo, a história do conto *O Convidado*, que levou mais de 30 anos para ser concluído. Seus contos aparecem originalmente de um jeito, reaparecem com alterações em jornais, surgem outra vez modificados em livros novos.<sup>15</sup> Segundo o autor, o que está em jogo nesse processo de reescritura é uma ‘busca desesperada

---

<sup>14</sup> Nesse sentido se trata de um desdobramento problematizado do realismo ou, como diriam alguns, o tipo de realismo possível em um contexto em que a base de sustentação da estrutura romanesca - a subjetividade – encontra-se deslegitimada pela história. O fantástico deixou de causar espanto porque a razão não mais questiona aquilo que entende por realidade, limitando-se a se interrogar sobre os meios a serem mobilizados para atingir fins que são apenas outros meios, e assim por diante, numa reprodução absurda de si mesmo. Ver (SARTRE, J.P, 1972; ADORNO, T.W, 1985).

<sup>15</sup> A interpretação da relação entre multiplicidade e reprodução estéril (a que voltaremos mais tarde, por se tratar de um tema central em *Teleco*) e suas implicações sociais podem ser encontradas no ensaio de Davi Arrigucci Jr. sobre o autor. (Jr. ARRIGUCCI, 1987)

da *clareza*', ou seja, uma forma de expressão onde todas as coisas sejam transparentes, fazendo sentido no interior da nova estrutura lógica ordenada racionalmente. É na linguagem clara, pouco afeita ao rebuscado e ao obscuro, que convivem absurdo e real, contaminando-se um do outro e se resignificando a partir de então. Esse princípio estrutural da clareza se apresenta também em outros aspectos, como no desdobramento lógico do pensamento a partir de um dado ilógico. Como nessa passagem em que um Zacarias já morto lança argumentos para que seus matadores não o atirem para o fundo de um precipício: “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 dos 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”. A ilogicidade do tema – o que fazer com um morto que está vivo - bloqueia o sentido e desconstrói a coerência da argumentação, que apesar disso continua valendo, pois as resoluções são cumpridas, amplificando o absurdo inicial em um processo cumulativo. De novo, a paralisação da surpresa. O fantástico claramente configurado (no sentido de uma ordenação racional deste) tem assim seu caráter absurdo acentuado, e toda organização racional do texto é contaminado por seu irracionalismo de base.

Para levar a cabo esse processo de racionalização (ou burocratização) do absurdo, cada conto segue uma rigorosa armação que a principio deixa escapar seu real nível de complexidade, pois o segredo está exatamente em não fazer alarde de si, em ser uma linguagem clara e simples como num caso<sup>16</sup>, em que com habilidade o prosador nos leva a aceitar sua irracionalidade constitutiva. Só assim a magia se completa em encantamento textual.

---

<sup>16</sup> “Pela visão muriliana, estamos aferrados e condenados a uma imanência sem sentido, em rodopio sobre si mesma. Essa fábula atroz, cuja potencialidade de alegoria moderna logo se percebe, pelo oco de qualquer transcendência e o completo desencantamento, parece nascer no entanto de uma matriz simples, que é a anedota mineira, desdobrada em diversas direções, uma das quais é o grotesco, seja pelo lado sério e terrível, seja pelo cômico” (Arrigucci, 1999)

É necessário, portanto, que nos aproximemos lenta e gradualmente do conto *Teleco, o coelhinho*, pois no interior dessa meiga história ocultam-se cuidadosamente outros níveis de significação.

## **2. As razões da Uroboro**

A história começa com o encontro do narrador – que não é nomeado - com o que ele pensa ser um moleque impertinente, que acaba por irritá-lo. Quando por fim decide enxotá-lo de vez, descobre que se trata na verdade de um meigo coelhinho cinzento. Os dois ficam amigos e o narrador, apiedado pelo fato de Teleco não ter onde ficar, o leva para morar em sua casa. O coelho revela possuir a habilidade fantástica de se transformar em vários animais, e a usa como forma de satisfazer seu ‘desejo de agradar ao próximo’<sup>17</sup>. Tudo caminha bem até Teleco aparecer na forma de um ‘mofino’ canguru, acompanhado de uma mulher chamada Teresa. Diz se chamar Barbosa e que a partir de então seria só homem. O agora ex-coelho se torna malicioso, folgado e vil. A situação vai se tornando cada vez mais insustentável, com Barbosa se aproveitando da atração que o narrador sente por Teresa para se tornar ainda mais audacioso. Ao ter seu pedido de casamento rejeitado pela moça, o narrador expulsa Barbosa de casa, que passa então a trabalhar em um circo, como mágico. O conto termina com o retorno de Teleco, agora sem Teresa e sem controle sobre seus poderes, transformando-se continuamente em diversos animais. Por fim morre, assumindo a forma humana que tanto almejava, como uma criança encardida e sem dentes.

Tal como apresentada, a história segue a linha argumentativa do narrador e apresenta temas recorrentes na obra muriliana, como a questão da metamorfose, o circo como espaço de reificação da magia - símbolo do processo de racionalização do fantástico - a epígrafe bíblica, presente em todos os 32 contos publicados, a relação com a mitologia e com a tragédia. Uma interpretação que opte por se concentrar nessas recorrências, como por exemplo nos elementos míticos presentes no conto, encontrará terreno fértil na comparação da história com o mito de Proteu

---

<sup>17</sup> RUBIÃO, Murilo. “Teleco, o coelhinho”. In. *Murilo Rubião: Contos Reunidos*. (1999). São Paulo, Editora Ática.

– justificada pelo próprio autor – personagem mitológica que adotava a forma de animais para fugir dos homens, e lhes esconder a verdade. Em Teleco teríamos a apresentação deste mito às avessas, pois as metamorfoses de Proteu ocupam posição opostas às do coelhinho, que se transforma para melhor se aproximar dos homens. E ainda outra leitura que desentranhe do conto figuras da tragédia grega, sem dúvida levantará interessantes observações acerca da *hybris* de Teleco, punido por insistir em ser a única coisa que lhe estava vedada desde o princípio, e seu erro trágico, cuja conseqüência é a *peripécia* final, a revelação da criança morta.

Entretanto, ao colocar na reposição de temas mitológicos o sentido final do texto, a crítica deixa de lado a pergunta mais essencial sobre as razões presentes desta reposição. *Porque re-invocar Proteu no interior de um vilarejo mineiro?* Ainda que se tratando de uma escolha completamente arbitrária, a opção pelo tema já teria implicado ao menos em razões de ordem subjetiva que escapariam do âmbito puramente literário (se é que isso existe), e conduziriam tanto a questões de ordem pessoal e intransferíveis quanto às condições de possibilidade históricas, sociológicas, culturais, etc., dessas mesmas questões. Alternado o foco de observação e passando para o chão concreto da história recente, notamos que a recorrência, que permanece como tema e estrutura, muda de sentido, ao mesmo tempo em que levanta novos aspectos que antes permaneciam latentes.

Um passo além nesse sentido é dado pelas observações de Davi Arrigucci. Desde seu primeiro ensaio, (ARRIGUCCI Jr., 1988) o crítico chama a atenção para o rigor formal da narrativa muriliana, em sua busca por dar veracidade àquele mundo absurdo. Tamanho é o grau de preocupação com a forma literária que muitos dos contos acabam se transformando em uma reflexão sobre seus próprios limites, seu processo de composição, característica que não só é peculiaridade do autor, mas tendência geral da arte moderna, da qual participa. Atento a essa forma rigorosa buscada compulsivamente em processos de reescritura, o crítico nota que mais interessante do que verificar todas as mudanças textuais que ocorrem nas muitas versões de um mesmo texto, é o próprio ato de *modificar* que aparece como uma figura chave para se entender a poética muriliana, tanto em termos de processo de composição, quanto como tema. “De certa forma, Murilo continua refazendo-se como se, para ele, escrever fosse fundamentalmente reescrever. As variantes estilísticas desse vaivém invariável poderiam interessar de imediato, se



não fosse aqui mais importante o próprio ato de modificar, com que nele se identifica a operação de dar forma” (Arrigucci, 1999). Edifícios que se multiplicam infinitamente sem nenhuma razão de ser para além de seu próprio crescimento, filas que aumentam a distância do objeto a medida em que nelas se avança, filhos que nascem em escala industrial, coelhos que se transformam descontroladamente em outros animais, são apenas variações de um mesmo processo de reprodução estéril, numa *assombrosa multiplicação dos meios*. Formas e movimentos que acabam por correr em falso, levando ao tédio e à paralisia. Temas mitológicos são reatualizados no presente: o eterno retorno, o mito de Sísifo – condenado a eternamente carregar encosta acima uma pedra que eternamente torna a descer encosta abaixo – e da Uroboro, serpente mítica que morde sua própria cauda. Mas, se há reposição, ela é direcionada: longe de uma recuperação nostálgica de temas do passado, o que Murilo faz é trazer criticamente esses elementos para dar forma à sua visão do presente.

É colocada em cena uma concepção circular do tempo, nos remetendo ao terreno da indiferenciação mítica, porque na estrutura social moderna, assim como naquela em que prevalecia a explicação pelo mito, não há um desdobramento linear no tempo responsável pela transformação dos indivíduos. Entretanto, a coincidência formal que expressa semelhanças tem origem em princípios opostos de posicionamento frente ao real. No mito cada momento é pleno de significado, reproduzindo a totalidade em si. Não existe passado nem futuro porque todos os eventos são enquadrados em uma narrativa repleta de sentido, na qual cada momento é também o todo, não existindo, a rigor, particularidades. Enquanto que o tempo no capital (modernidade) é circular por estar irremediavelmente separado do todo, apresentando-se como uma sucessão de eventos vazios. As ações individuais se objetivam e não retornam aos sujeitos – o movimento clássico da consciência reflexiva - como que adquirindo autonomia ao se alienar no mundo. É o caso das personagens murilianas que perdem o controle sobre suas capacidades mágicas e que acabam por reproduzir o tédio existencial ao qual o fantástico buscava se contrapor. Ao invés da incorporação mítica de sentidos, a reposição estéril de um único sentido. Não está em questão nessas histórias a nostalgia por formas pré-modernas de integralidade do ser, mas a transformação do histórico em mitológico por força da alienação. O valor maior da crítica de Davi está em ter reconhecido

esse dado formal chave – a metamorfose como reposição estéril - a partir do qual se estrutura toda a obra muriliana, e compreender como esse elemento dá conta criticamente da realidade histórica, tirando daí seu valor estético. Agora, convém acompanharmos o conto mais de perto, pois acreditamos que a presença da história aí se insinua ainda mais radicalmente e a partir de mediações mais ‘próximas’, não consideradas até aqui.

### 3 – A violência como mediação social

A despeito do título, que antecipa eventos fantásticos posteriores e segue a perspectiva de quem narra a história, o conto começa como uma narrativa realista, até pouco menos da metade da primeira parte. *De início, nos colocamos diante de um problema social, que irá mais tarde mudar de significação.* Logo de cara uma voz sem especificação pede um cigarro. A cena não causa espanto – afinal, estamos no Brasil – nem comove, mas incomoda o narrador posicionado defronte o mar, ‘absorvido por ridículas lembranças’.<sup>18</sup> A presença do pedinte atrapalha a harmonia do conjunto e o narrador faz questão de expressar seu desagrado pelo inconveniente, com qualificações depreciativas e atitude hostil. Ante sua recusa bem enérgica, ameaçando chamar a polícia para levar preso o que ele acredita ser uma criança, a personagem desiste de pedir um cigarro e adota uma atitude incomum em alguém que depende da caridade alheia para sobreviver. Ela exige, com um misto de humildade respeitosa e auto-confiança, (“Está bem moço. *Não se zangue. E, por favor, saia da frente,* que eu também gosto de ver o mar”- grifo nosso) compartilhar dos mesmos direitos do narrador, causando, aí sim, espanto e revolta. Exigência tímida e quase envergonhada, mas ainda assim reivindicatória. O pedinte não é comum, ou não confirma o que normalmente se espera de um. Não pede algo ‘essencial’, como comida, mas cigarros, que por mais essencial que possa ser para quem fuma, não mata ninguém - a idéia de que um indigente queira satisfazer, às nossas custas, necessidades para além das mais elementares, é

---

<sup>18</sup> Frequentemente em Murilo o mar surge como símbolo, no geral associado à memória e à ausência do objeto a que se busca. Vários contos tematizam uma busca inútil por algum objeto que não se pode recuperar, mas que é o significado da vida das personagens. Sua existência move-se então no vazio, e a própria busca se converte em um fim sem sentido. Notadamente para um mineiro espremido entre as montanhas, vivendo em um país onde as belas praias são motivo de orgulho nacional, o mar como símbolo da presença fantasmagórica da ausência é uma escolha bastante apropriada.

ofensiva. Além disso, ele pretende compartilhar do mesmo lugar do narrador defronte o mar (mais tarde, veremos que a afirmação é literal), no que evidentemente está em seu direito, mas a reivindicação de direitos iguais em um contexto em que a esfera legal é de caráter privado constitui outra afronta.

Até aqui, as relações estabelecidas são bastante comuns e nada têm de fantásticas. A indiferença dos cidadãos frente à extrema miséria, a questão social tratada como caso de polícia, são temas presentes diariamente no nosso cotidiano, facilmente observáveis no nosso comportamento diário, nas atitudes de amigos e familiares, e nos telejornais. O conto segue uma linguagem realista, e por enquanto nada de coelhinhos simpáticos ou metamorfoses lúdicas - o tom é cinzento, e o tema é a *violência social*, representada no conflito de *um homem com um moleque de rua*.

“Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho, a me interpelar delicadamente:

\_Você não dá é porque não tem, não é, moço?”

Como quem não quer nada, em um parágrafo curto, o conto sofre uma metamorfose completa. O ‘moleque’ muda de forma, e também seu jeito de agir. A atitude do narrador também se abranda, e o pedinte deixa de ser caso de polícia. No primeiro período, subsiste ainda a lógica do ‘você sabe com quem está falando’, e o narrador sai de seu imobilismo ao ter alguém de condição social inferior tentando timidamente se impor perante ele. A violência da resposta – disparar um pontapé contra uma criança - é autorizada pela posição que ocupa no contexto. Mas o ato não se completa, porque o narrador olha para o objeto de sua raiva e dá de cara com o inesperado, que lhe agrada. A mudança de tom na linguagem de Teleco, da exigência tímida para a adulação, é o corolário de sua mudança de forma, a passagem do incômodo para o aprazível. O momento de maior violência em que acontece a mudança de foco da narrativa, juntamente com a indicação do narrador de que foi *desarmado*, dão uma pista precisa para o sentido da passagem. A metamorfose aparece aqui como *estratégia de defesa* de Teleco, com a qual consegue tanto evitar a violência do narrador, contra a qual estava desprotegido, quanto alcançar seus objetivos iniciais, só que agora indiretamente, como que renunciando a sua posição de direito e angariando a simpatia do outro.

Nessa interpretação, a visão do narrador de que Teleco é um coelhinho – expressa desde o título – se não é desautorizada completamente (não sabemos que forma ele tinha antes do narrador olhá-lo pela primeira vez), pelo menos é encarada com certo distanciamento crítico, pois agora não mais aparece como uma condição inata da personagem, mas fruto de uma estratégia conscientemente adotada por este para manipular o narrador e alcançar suas pretensões. Teleco é um coelhinho que se transforma ou é alguma outra coisa que tomou a forma de um coelho para assim poder fugir ao confronto com alguém contra o qual não pode medir forças diretamente? Seja como for, com seu novo jeito de dizer as coisas e na forma de coelhinho, consegue tanto o cigarro como o lugar ao lado do narrador. Não mais expressa diretamente seus desejos e vontades, mas deixa que essas apareçam como desejo do outro. Desde o início, há cálculo e manipulação por parte do meigo coelhinho, que por fim consegue inclusive fazer com que o narrador lhe ofereça um lugar para morar em sua casa, grande o suficiente para mais de dois, deixando de ser morador de rua.

Fica ressaltada a habilidade de Murilo em fazer dois tons discursivos distintos serem resignificados, dando continuidade absurda a eventos ‘realistas’ de forma natural, sem que as duas linguagens entrem em choque. De tal maneira que os eventos fantásticos fazem a crítica social partindo de dentro de sua ilogicidade. Note-se de passagem que essa foi uma conquista gradual de Murilo Rubião, e que em sua primeira obra ainda existem contos que não conseguem realizar com perfeição essa passagem (o caso de *Mariazinha*, por exemplo, em que fantasia e crítica social caminham paralelamente), criando uma dissonância entre o tom maravilhoso e a notação realista, responsável por uma aparência de mal acabamento dessas histórias – que o crítico Álvaro Lins identificou como uma incapacidade para criar ‘todo um mundo mágico’. Em contrapartida, em seus últimos contos já não será mais possível separar os dois momentos – como ainda ocorre rapidamente no início do Teleco.

#### **4- Momentos de paz**

A partir dessa metamorfose inicial o conto deixa o terreno da crítica social e se concentra na vivência em conjunto das duas personagens, transformadas em grandes companheiros: “mas já então conversávamos como velhos amigos”. Uma atmosfera de harmonia e amizade se estabelece, com ênfase no ambiente positivo que os dons mágicos de Teleco são capazes de criar. O espaço criado pelos poderes por Teleco – direcionados por sua aparente inclinação natural para o bem, que o leva a se metamorfosear pelo simples desejo de agradar ao próximo – torna a vida do narrador algo bastante prazeroso, sustentado por uma visão infantil do mundo, que o torna um lugar melhor.

Os poderes do coelho se inserem no terreno do mito, que tomam nesse contexto uma acepção positiva, como forma mais humana (e pré-moderna) de se relacionar com a realidade e com o próximo. Teleco é capaz de contar histórias maravilhosas, acontecimentos extraordinários, como se fosse detentor de uma sabedoria milenar, ou se guardasse segredos só revelados pelos deuses. Possui uma sabedoria de outra época, o dom perdido dos narradores que conseguem transmitir experiências plenas de significado. Aparenta ter mais idade do que realmente possui, como um sábio que descobriu o segredo da juventude eterna, pois o tempo no mito possui outras propriedades não compreensíveis pelo homem ocidental moderno, que o chama de maravilhoso. As histórias míticas têm o dom de encantar o ouvinte e transportá-lo para outro mundo onde narrador e ouvinte compartilham da mesma experiência, tornando presente a história que é contada. O coelho também possui uma natural inclinação para o bem que o leva a ajudar os necessitados e desvalidos (crianças, velhos e inválidos) e a pregar peças – nunca causando mal mais sério – em figuras notadamente más ou exploradoras, como os agiotas. Cria-se assim um ambiente extremamente lírico de solidariedade para com o próximo baseado em uma visão dicotômica do bem e do mal, ao mesmo tempo infantil e mítica. Além do poder redentor de sua magia, a sabedoria de Teleco é capaz de criar formas de vida que não existem, ou que existiram em outra época. De qualquer modo, fora da experiência humana. Não por acaso esse é a última magia do coelho que é descrita antes dele relegá-la pelo desejo de ser homem. O poder da criação o aproxima da esfera divina, domínio por excelência do mito, o que o torna um ser poderosíssimo, muito mais do que qualquer homem. Mas a

fonte de seu incrível poder está mesmo em sua inocência, em sua visão infantil do mundo que impede que seu dom seja direcionado para cumprir fins egoístas e perversos - como a dominação do outro. Aliás, é justamente a entrada em cena do desejo que fará com que a personagem perca o controle sobre seus poderes mais à frente. Mito e inocência estão do mesmo lado nesse momento, contribuindo para criar uma representação positiva da relação narrador/coelho.

Em conflito com o que afirmamos de início com relação à apropriação que Murilo faz do mito para tratar do absurdo da modernidade, nesse caso a magia é mobilizada para recriar uma lógica anterior ao processo de desencantamento do mundo. Os poderes mágicos do coelho conseguem escapar à lógica de reprodução estéril da rotina e criar algo efetivamente novo. Uma realidade transfigurada em que solidariedade e inocência conseguem vencer a desumanização das leis e as relações mecânicas entre os homens. Caso quiséssemos extrair daqui uma lição moral, esta poderia ser: lance um olhar desarmado para o lugar em que você normalmente só consegue ver mais um incômodo pedinte e ele se revelará um encantador coelho que transformará seu mundo com magia e inocência. Mas o conto não termina aí, e a presença desse ambiente de conto de fadas em sentido diverso do que apontamos é por sua vez revelador de um aspecto regressivo da modernidade que será discutido mais à frente.

Universo infantil e possibilidade de transformação mítica do mundo são colocados como complementares pelo conto. A epígrafe a esse respeito é incisiva: “Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade”. Temos retratado o processo de desenvolvimento de uma criança rumo ao mundo adulto, simbolizado pela entrada de Teleco no ‘mundo dos negócios’, no caso, o circo. Mas o processo tem desdobramento trágico, indicativo de que o desenvolvimento do sujeito é, por alguma razão que necessita esclarecer, abortado. É certo, porém, que a condição do sucesso da conversão do mundo em magia é o olhar infantil que a personagem possui, e que será perdido posteriormente.

Convém agora observarmos por outro ângulo essa situação inicial, observando com maior cuidado o caminho percorrido pelo mito. O que faz de Teleco um ser especial, que possibilita a ele modificar as relações humanas

reificadas a partir de sua visão de mundo, é sua capacidade de se transformar em outros animais. É por meio desse dom que consegue ajudar as pessoas, pregar peças, fazer brincadeiras e criar o novo. A metamorfose é assim uma espécie de dado ontológico, um aspecto primário que é a condição de possibilidade do mundo idílico criado. Tanto que sua recusa em utilizar-se desse dom conduz à ruína da situação mítica que culmina no desfecho trágico da história. Como vimos, o primeiro movimento do conto é dar a determinação social desse dado mágico, mostrando como este surge de uma necessidade concreta de se defender da violência do outro. Para conseguir fazer valer os seus direitos (ver o mar), satisfazer seus desejos (conseguir um cigarro) e mesmo adquirir uma existência social (ser efetivamente visto pelo narrador, ao invés de ser imaginado como um moleque de rua) a personagem tem de tomar a forma de uma figura que agrade e sensibilize. Apesar do desejo sincero que Teleco tem de agradar o próximo com sua capacidade mágica, essa é antes de tudo uma ‘maldição’ imposta por sua posição inferiorizada na escala social. Como se ele estivesse condenado a fazer o bem e a tornar o mundo melhor (mais humano), apesar de ser este ou não o seu desejo.

Ao ser convidado pelo narrador a morar com ele, a personagem desconfia e se transforma em girafa, advertindo que pode ainda vir a ser outros animais. A metamorfose é mobilizada aqui para fugir ao perigo de se tornar uma futura refeição. O mesmo dom que serve a um propósito mais lúdico no trato com o narrador serve para escapar das autoridades, contrapondo a doçura à rigidez sem alma das leis. O dom da metamorfose, condição de possibilidade de um mundo melhor, é também uma *necessidade* social advinda da condição de desamparo da personagem frente à violência. As condições de miséria se convertem magicamente em dado ontológico, instaurando na própria essência da personagem (sua capacidade de ser o outro) sua carência e desamparo. A condição necessária para o momento de paz mítica retratada é o depauperamento e a violência a que a personagem é submetida, contra as quais a metamorfose se apresenta como estratégia defensiva. Murilo Rubião relativiza o poder transformador do mito ao subordinar sua capacidade de criar outra lógica às desigualdades produzidas pelo mundo dessacralizado em que o mito não faz sentido.

## 5 – Fim da inocência: Teresa

Passado um ano de convivência harmoniosa, têm início os primeiros atritos envolvendo o narrador e seu novo amigo. As desavenças irão coincidir com o desejo de Teleco de interromper as metamorfoses e se fixar em uma identidade humana, entrando de vez no mundo adulto. Possibilidade tornada possível pela presença de um terceiro elemento na relação, Teresa, que irá lhe garantir reconhecimento enquanto subjetividade autônoma frente o narrador. Antes da cena fatídica que impulsiona a desavença, temos uma rápida apresentação da família do narrador, com a qual este aparece discutindo negócios. O núcleo familiar aparece aqui só em sua dimensão comercial, em relação inversa ao que acontece com Teleco, que de dado social se converte em laços de carinho; a família perde sua dimensão afetiva e surge tão somente como concorrência, reforçando o caráter de desumanização sem sentido que cerca o narrador.

Voltando para casa, o narrador encontra uma jovem mulher sentada no sofá com um mofino canguru, trajado com roupas mal talhadas e óculos de metal ordinário – a ênfase na pobreza dos trajes da personagem reforça o quadro de negação de sua humanidade, mostrando mais uma vez que dado social e identidade fantástica caminham juntos. Teresa faz parte da grande galeria de personagens femininas de Murilo que participam da esfera do demoníaco, portanto em si um grande mal que ameaça os sujeitos (masculinos) de dissolução. No geral, essas personagens aparecem como portadoras de alguma maldição da qual não se pode escapar, conduzindo inevitavelmente – mediante seu poder de sedução - os homens à ruína. Em muitos casos, essa negatividade tem conotação sexual explícita. Pode ser a mulher que rejeita o amante, tornando o homem prisioneiro do desejo (*O Ex-mágico, Teleco*), ou conduzindo-o a uma situação sem sentido (*O Convidado*). Em outros casos toma formas mais abstratas, como a personagem que desaparece e dá início a uma jornada sem sentido (*Noiva da casa azul, Epidólia*), ou aquilo em torno do que gira a existência da personagem, e que não existe, ou não pode ser alcançado (*Elisa, Marina*). Por vezes a negatividade caminha em sentido oposto, com as mulheres representando o pólo do pragmatismo que impede o encantamento do mundo, outras ainda, simplesmente figuram a condenação (*Viegas, de A Cidade*). Convém notar que não são apenas as mulheres que cumprem esse papel demoníaco, podendo também assumir nas histórias uma forma



não humana, como o mar, ou o circo, símbolos negativos. Mas é certo que essas criaturas míticas – abstratas ou concretas – ocupam um papel privilegiado nesse sentido. A mulher e a sexualidade - quase um complemento natural desta - são o absurdo por excelência nesse universo de conservadorismo religioso dessacralizado tematizado por Murilo Rubião, em que o universo de significação bíblico perdeu o sentido, mas as proibições e tabus daí advindos continuam introjetados nos sujeitos, como pura forma.

O grande mal portado por Teresa é o *desejo* que ela implementa nas personagens. Tanto Teleco quanto o narrador a querem para si, o que introduz uma desavença radical que só irá terminar com a morte de um dos concorrentes. Em Murilo, as personagens mais humanizadas são aquelas mais humildes, que vivem em seu canto sem querer nada para si nem o mal de ninguém. O desejo, por ser mediado por uma estrutura social alienadora, está quase sempre associado a um olhar reificador que transforma o outro em coisa, desumanizando as relações e conduzindo ao absurdo. Ou então visa a um significado transcendente para a existência que não pode ser atingido, condenando as personagens a passar a vida em uma busca sem sentido. De qualquer modo, o desejo é o modo pelo qual personagens já reificadas se relacionam com o mundo à sua volta. Teleco passa a desejar algo que agrade a si mesmo em primeiro lugar, e não aos outros. Ele retoma a atitude que tinha logo no início do conto, e que foi abandonada dada a violência da reação que prometia. Exige um reconhecimento como igual – o direito de também ver o mar, de fumar o mesmo cigarro – negando o seu dom de metamorfose (forma ontológica da dissimulação), que no entanto não desaparece. Quer agora ser reconhecido como gente, deixando de ser um bicho fantástico. Como uma nova Eva no mito da expulsão do paraíso, Teresa coloca no coração de Teleco o desejo de ser reconhecido como sujeito autônomo, separado da natureza (o paraíso nesse caso é a situação harmoniosa vivida até então). A partir de então o agora ex-coelho quer ter um estatuto igual ao do narrador, mesmo porque – como adivinha seu rival – como animal ele não poderia ficar com a moça. A chegada da personagem marca o fim da inocência de Teleco - manifestado também na evidente conotação sexual de sua relação – e conseqüentemente da harmonia familiar anterior.

O primeiro passo em direção à subjetivação é possuir um nome, condição do ser (daí o conjunto muriliano de personagens anônimos a procura de seu lugar no mundo – a não nomeação atesta o fracasso dessa busca). Teleco (o nome de bicho indica sua subordinação a alguém) é agora Antonio Barbosa, um homem. Entretanto, não acontece com a personagem o mesmo que se dá com o ex-mágico, que ao entrar para o funcionalismo público perde efetivamente suas capacidades mágicas e se inscreve no reino dos homens ordinários. Barbosa continua com seus poderes, que tem suas origens exatamente na inocência que o afasta da esfera humana\adulta. Apenas decide não usá-los mais. A personagem assume a forma de um canguru, um modo de se representar um meio termo híbrido entre o humano e o animal (por seu caráter bípede). Daí a importância da convicção de Teresa ao afirmar a humanidade de Barbosa – que a princípio não resiste ao teste de realidade - fornecendo um contraponto ao olhar do narrador e servindo de nova mediação entre Barbosa e o mundo. “Se afirmava ser tolice Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante: Ele se chama Barbosa, e é um homem”. Para o narrador, Teleco querer apresentar-se como Antonio Barbosa, sujeito livre com desejos e vontades, é cretinice e motivo para escárnio e irritação, mesmo porque, efetivamente, Teleco só adquiriu existência social a partir do momento em que este o recolheu e lhe designou uma função – a de ser coelhinho fantástico. Fora disso, Antonio é ou um morador de rua, ou uma criança morta, duas formas de não ser. O que Teresa reforça com sua insistência – para o narrador, contra todas as evidências – é que essa personagem fantástica participa a sua maneira do humano. Suas qualidades mágicas, que o afastam da normalidade, têm origem social, na necessidade de dissimulação por parte dos que não tem assegurado o direito de ser, mas existem mesmo assim.

O narrador por sua vez também se vê tomado pelo desejo por Teresa – muito mais explicitamente reificado enquanto vontade de possuir – e a partir daí vai fazer de tudo para negar o que há de humanidade em Barbosa, para poder ficar com ela, ou separar os dois. *O drama de Teleco, como vimos, não é ser uma criatura mítica perdida no reino dos homens, mas estar em um meio termo entre humano e mítico.* Mas aceitar a faceta histórica de Teleco significaria para o narrador perder toda esperança de possuir Teresa e interditar o retorno à situação

harmoniosa vivida anteriormente, que depende exatamente da participação do coelho na esfera do mito. Aceitar Barbosa é recusar ao mito que deu um novo sentido à sua existência, e negar um possível ‘amor’ futuro, daí a agressividade da recusa da humanidade do outro, chegando a extremos de violência e desprezo.

Mas se por um lado é certo que Teresa cumpre sua função demoníaca ao colocar o desejo entre as duas personagens que viviam uma para a outra, separando-os, por outro ela tem também um papel de esclarecimento, pois sua presença traz a tona de forma intensificada a violência que fundamenta a relação entre os dois amigos desde o início, e que foi contornada pelas habilidades mágicas de Teleco. O ciúme deflagrado por Teresa é o estopim para que a violência implícita na relação entre as personagens (mesmo nos momentos de harmonia) venha à tona sem freios, ou melhor, com um único freio: o próprio desejo do narrador. Sua presença explicita que a aceitação de Teleco esteve desde sempre subordinada à recusa de sua participação na esfera humana – negação primária que o condiciona à sua forma híbrida. A presença de Teresa revela a opressão real inerente à positividade do mito, independente dela ser ou não bem intencionada. Ao contrário do que relata o narrador, Teleco não é um meigo coelhinho que se torna um canguru desprezível. Lembremos que a forma coelho da personagem é já resultado de um processo de metamorfose condicionado pela marginalização que obriga este a adotar uma postura doce e cordial - em conflito com a reivindicação pura de direitos ou regalias – para alcançar seus objetivos. Portanto, aquilo que o narrador vê como negativo em Barbosa já era atributo de Teleco - seu lado ‘desprezível’ já estava posto desde o primeiro encontro. Só que a partir do momento em que a personagem passa a reivindicar uma condição de igualdade – participação na esfera humana - essas características irão trocar de sinal. Os bons modos do coelhinho são agora tidos como pura bajulação, reveladoras de uma torpeza de caráter, enquanto que o desejo de agradar o próximo é tratado como subserviência asquerosa. “A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios à minha pessoa”. O desamparo social se inscreve fisicamente na pele da personagem. Ao abandonar sua capacidade mágica de transformação para tentar ser aceito como gente – apesar de não o ser integralmente – o que se sobressai é o caráter dissimulado da personagem. E o que

se esconde – ao se apresentar tal característica como mudança de caráter negativa – é seu aspecto de necessidade imposta pelo próprio modo com que o narrador lida com a personagem. O caráter oblíquo de Teleco/Barbosa é em grande medida responsabilidade do narrador (considerado evidentemente no interior de relações sociais que o determinam), ‘forçando’ a personagem a levar uma vida em que o bem estar do próximo deve vir em primeiro lugar, o que não significa que ele esteja consciente dessa sua responsabilidade. Por sua vez o coelho nada tem do que reclamar, pois frente às condições de miséria e violência anteriores, sua nova vida é efetivamente um paraíso. A perspectiva do narrador, portanto, oculta a determinação social conflituosa que obrigou a personagem a se apresentar como um animal fantástico. Barbosa é visto pela personagem como sendo por essência um coelho com a capacidade mágica de se transformar em outros animais, e desse modo pode negar a determinação histórica do início do conto, responsável por inserir o mito em um processo social específico.

O centro pois dessa estratégia defensiva de Teleco/Barbosa, expressa magicamente pela metamorfose, é a *dissimulação*, pelo que entendemos não uma falsidade da personagem, uma falha de caráter, mas um modo de comportamento social, uma forma historicamente determinada de se relacionar com o outro. O conto trata de uma criança, mas não é de início uma história familiar, pois a personagem surge sem família e sem nenhuma espécie e proteção legal, podendo o narrador tratá-lo com violência desnecessária e como caso de polícia sem maiores preocupações. Somente depois que Teleco aparece na forma de um coelho, que sensibiliza, é que as personagens passam a viver em família. Em outras palavras, é quando seus desejos aparecem como vontade do outro, que determina a relação e garante a existência da alteridade no interior de si, que o coelhinho adquire existência narrativa (e conseqüentemente, pela nossa leitura, social). Não por acaso a história não é narrada por Teleco: sua existência depende do olhar do outro que está fora da esfera do mito. Acreditamos que esse andamento das relações sociais dado no conto não é comum a qualquer época ou lugar, sendo representação de um modo de produção específico cuja observação mais atenta pode ajudar a esclarecer alguns desdobramentos que a história irá seguir. Sua origem data do período colonial, mas seus desdobramentos podem ser vistos em atuação até os dias atuais (uma rápida olhada para nosso cenário político confirma o fato). Suas raízes estão

nas relações de favor que operam no país no lugar da igualdade formal, sendo o processo através do qual aqui se estabelece o contato entre classes. Rapidamente, sabe-se que aqui conviviam dois processos produtivos antagônicos funcionando em uma mesma lógica, o capitalismo e a escravidão, um a exigir enquanto o outro nega a autonomia do sujeito. O trabalho, fundamento do capitalismo e da ideologia burguesa, era aqui realizado por escravos, que estão fora da esfera humana (pela ótica burguesa). Aos homens pobres – nem escravos, nem senhores – estava negado, portanto, a possibilidade de mobilidade social pelo trabalho, confinando-os em um limbo social, um meio termo incômodo e insuperável entre o nada absoluto da escravidão e a liberdade plena da propriedade. Não sendo uma sociedade totalmente estratificada, mas onde não se formou um espaço público que possibilitasse o embate entre indivíduos formalmente iguais, os dependentes ocupam uma posição extremamente fragilizada, pois que as relações sociais todas se dão no âmbito privado e, sem direitos de nenhuma espécie assegurados pela lei – que também se submete ao plano privado – só podem contar com sua capacidade de dissimulação, evitando o confronto direto – do qual sairiam esmagados, pois o poder se encontra do outro lado – para lutar por uma melhor posição. “Nem proprietários nem proletários, seu acesso [dos dependentes] à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande” (Schwarz, 2003). A dissimulação é pois o modo como se configuram as relações sociais em uma sociedade aonde o espaço público não se formou, funcionando a lei diretamente como instrumento de opressão, por se subordinar a interesses individuais de proprietários de toda a sorte. As metamorfoses de Teleco são a representação fantástica desse modo de ser que funciona pela negação de si, e que é a base ideológica de nossa tragédia social.

## **6 – Certo modo brasileiro de subjetivação**

Independente da motivação, o que se sobressai na reação do narrador é o grau de violência que esta atinge (socialmente garantida pela fragilidade da posição dependente de Barbosa), e que tem motivações para além do orgulho de macho ferido. Aproveitando-se do desejo que o narrador nutre por sua companheira, Barbosa consegue algum espaço para afirmar sua subjetividade antes de ser expulso de casa. Mas ao invés de utilizar esse reconhecimento forçado para

se colocar em pé de igualdade com seu rival, passa a atacá-lo e a tentar ocupar o seu lugar. A proposta que se apresenta não é por um novo estado de coisas, mas a afirmação do mesmo com inversão de papéis. Aquele que era sujeito absoluto vai ser colocado, ainda que brevemente, na posição de objeto. “O canguru percebeu o meu interesse pela sua companheira e, confundindo a minha tolerância como possível fraqueza, tornou-se atrevido e zombava de mim quando o recriminava por vestir minhas roupas, fumar dos meus cigarros ou subtrair dinheiro do meu bolso”. Teleco não é inocente, e o temor do narrador que o leva a uma postura extremista tem fundamento, porque caso deixado por conta, o primeiro passo da personagem será torná-lo dependente.

Não está dado pelo conto a possibilidade das duas personagens ocuparem a mesma categoria social, o que implicaria que ambas tivessem uma representação socialmente constituída como sujeitos (formalmente iguais). Antes subsiste a divisão entre os *indivíduos* submetidos ao rigor da lei, nivelados na condição de não-sujeitos, e *peessoas* que podem apelar para o velho ‘você sabe com quem está falando’ e se posicionar para além da esfera legal (Da Matta, 1981). A subjetividade de um se realiza na negação e subordinação do outro. Ao indivíduo que ocupa a posição de alteridade resta buscar de alguma maneira tornar-se pessoa, ou quando não é possível – a maioria dos casos – fazer-se existir no interior de uma subetividade já posta, na qualidade de dependente, como no caso dos empregados que se orgulham de servir ao ‘doutor fulano de tal’. Esse processo constitui a base da realidade dissimulada e hierarquizada a que já aludimos, em que o ser (social) não se confunde com o existir (estar no mundo). Inserido em tal sistema, assim como todas as outras personagens de Murilo, Teleco não se revolta contra a estrutura que o envolve, mas protesta contra a posição hierárquica que ocupa, tentando com alguma malandragem trocar de lugar. Aliás, a figura do coelhinho que se faz meigo para agradar ao próximo, quando lhe interessa, mantém nesse momento do conto (em que procura suprimir o outro) alguns pontos de contato com essa figura de nosso imaginário coletivo – assim como, de forma mais contundente, com a figura do agregado, que tem na personagem machadiana José Dias o seu retrato mais bem realizado, e que por sua vez também usa de malandragem, ainda que mais passiva - sendo interessante insistir um pouco mais na comparação.

Como Teleco/Barbosa/coelho, o malandro é definido por ser essencialmente inconsistente, adaptando-se a situações as mais contraditórias para, a partir daí, conquistar seus objetivos. Ele nunca parte para o confronto direto com a lei e a ordem— daí não ser uma personagem revolucionária – mas, sabendo ser impossível aqui o aparecimento de um verdadeiro *self-made man*, que obtêm sucesso compreendendo e aplicando em seu benefício às regras do jogo, beneficia-se delas em seus intervalos e falhas. Faz-se de interessante para uma classe que não a sua, conseguindo espaço de circulação entre ambas, sem confrontar os fundamentos da divisão social. Consegue mobilidade em uma sociedade estática e hierárquica, mediante um jogo de aparências, dissimulações e manipulação constantes, convertendo o que a princípio é contra a seu favor. É uma personagem móvel, inconsistente, pois suas ações são na verdade reações frente situações que exigem que ponha em prática sua sagacidade. Guarda portanto uma afinidade profunda com a inconsistência fundamental de Teleco/Barbosa, transformando-se para sobreviver.

De passagem, note-se que o conto se contrapõe a uma visão mais romantizada dessa figura (muito comum no período em que Murilo escreveu a história, e com certa vigência até hoje), que via a malandragem, o carnaval e a miscigenação com bons olhos – por trazer uma feição simpática de borramento dos rígidos limites de classe e raça em uma ordem mais maleável, em que as diferentes esferas da sociedade se uniriam ao redor de um ideal comum de progresso do país, bom para todo mundo. O retrato muriliano revela a violência que está por detrás da ética da malandragem, que longe de se contrapor a truculência da rigidez do capital, a realiza sem nenhuma maquiagem ideológica. O malandro é o não sujeito incorporado a uma lógica em que só os sujeitos são gente, relegado ao limbo social da negação da identidade. Existe harmonia na malandragem, mas não entre alteridades efetivamente consideradas, e sim entre um sujeito todo poderoso e objetos expostos a seu redor para o seu deleite. Sem querer criar termos de comparação éticos, sempre discutíveis, é interessante observar que, se a lógica da impessoalidade do sujeito conduziu sistematicamente a humanidade à barbárie dos campos de concentração, não é menos verdade que a dominação cordial conduz ao extermínio radical do processo colonial e a seus efeitos persistentes no presente e que, entre outras coisas, possibilita um tipo de barbárie que tem a vantagem de não

pesar na consciência, pois a rigor ninguém age por mal ou por não suportar o outro, e se as coisas assim estão não é por vontade ou culpa de alguém em específico. Aqui todos se adoram, desde que a injustiça essencial permaneça inalterada.

Uma identidade assim formada é, portanto, em tudo oposta à integralidade do sujeito (cartesianamente igual a si em todos os momentos) - base ideológica da modernidade<sup>19</sup> - posto ser fluída e adaptável a cada novo contexto e a cada nova subjetividade com que se depara. Barbosa pode nesse caso, afirmar: “Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala”, como se cada momento instaurasse uma nova realidade. Pessoas não têm consciência histórica – mal Teresa parte, o narrador esquece o seu grande amor – e os indivíduos que normalmente seriam a contraparte do sujeito vivem esperando a oportunidade de se pessoalizar, tomando o lugar do outro. As conseqüências dessa disposição social afetam a todos, cabendo evidentemente à parte mais fraca a maior carga de violência. Nessa estrutura de dependência – onde o público aparece como privado, movimento que não por acaso o conto repõe estruturalmente – só há lugar para uma subjetividade. Só um pode ser homem (pessoa) integralmente, porque o humano se realiza na negação e subordinação da alteridade.

## **7 – A desumanização pela hipérbole.**

A situação vai ficando insustentável para o narrador, que decide então, contra todas as expectativas, pedir Teresa em casamento, para que a ambigüidade da situação fosse desfeita mediante uma aceitação ou recusa definitiva. Frente à negativa da garota, este assume de vez uma postura agressiva, agora sem freios de nenhuma espécie, que vai culminar com a expulsão do casal de sua casa. Teleco conseguiu provisoriamente dar as cartas na relação enquanto estava posta a ambigüidade para o narrador, na medida em que este ainda tinha alguma esperança, mesmo que sem convicção alguma. Desfeita a ambigüidade, a brutalidade e a

---

<sup>19</sup> “O sujeito deve constituir-se como fundamento para que o mundo da modernidade se torne habitável e, principalmente, administrável, controlável, previsível. Para que possa assumir este pesado encargo é preciso exigir de si mesmo uma total auto-transparência e auto-determinação, ou seja, uma completa autonomia. Apenas um sujeito plenamente reflexivo, em termos de uma perfeita auto-consciência e de um total domínio da própria vontade seria capaz de ocupar esta posição fundante que a Idade moderna exige de cada um” (Figueiredo, 1995).



violência aparecem sem máscaras. A inversão de papéis não se completa e, mesmo quando por cima, era Teleco quem aparecia como objeto, o que se confirma além do mais na manutenção da voz narrativa, que não se altera. Teleco estará sempre condenado à manipulação, sem jamais poder confrontar-se diretamente ou tomar o lugar do outro, a menos, é claro, que de alguma forma conseguisse a escritura da casa, alternativa que não está dada nem pelo conto, nem pela situação do país. A transformação de Teleco (coelho) em Antonio Barbosa (homem) é ilusória, pois a condição necessária da humanidade (a concordância de si consigo) é a propriedade, o que por sua vez desumaniza também esse conceito, reificando-o.

Tereza não aceita a proposta do narrador, e como a história é contada da perspectiva deste, jamais saberemos ao certo se sua a decisão foi movida por amor, ou por interesse especial nas possivelmente lucrativas habilidades de Teleco. É certo que as mulheres murilianas possuem o estatuto negativo que já comentamos, o que reforça a segunda interpretação. Mas não é menos correto que o quadro em que o autor insere suas personagens é um ambiente completamente masculino, em que ainda impera certo catolicismo difuso que trata a mulher como pecadora. Uma ética que já perdeu sua validade no mundo moderno, mas que continua atuante nesses espaços, como instrumento de dominação. Muito do caráter demoníaco dessas personagens se deve ao clima geral de pecado e masculinizado. Teresa pode muito bem estar querendo tirar proveito de Teleco, assim como não é improvável que o tenha abandonado ao perceber que ele não se adaptaria ao circo e, portanto, não seria lucrativo. Mas ao mesmo tempo ela cumpre um papel de fundamental importância na vida da personagem ao afirmar sua dimensão humana, a despeito da perspectiva do narrador. E se essa afirmação conduz a personagem a morte mais a frente, é muito mais por culpa da intransigência daquele que se recusa a enxergar em Barbosa um igual. Ou antes, de uma sociedade em que as condições para a realização dessa igualdade não estão dadas.

O ápice da violência se dá quando o narrador retorna do trabalho e encontra os dois dançando um ‘samba indecente’, evidentemente que com o grau de sensualidade do ritmo potencializado pelo ódio acumulado. Por mais uma vez tenta fazer com que Teleco enxergue sua verdadeira forma, no que é frustrado novamente por Teresa. Nesse ponto, o narrador por instantes escorrega em sua coerência argumentativa. “Por mais absurdo que *me* parecesse, havia uma trágica

*sinceridade* na voz deles. Eu me *decidira*, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca”. Pela primeira vez ele reconhece que existe algo de verdadeiro na insistência com que o casal afirma a humanidade de Barbosa e que, mesmo em se tratando de uma ilusão, esta é sincera (e trágica). Mas apesar de ter identificado tal grau de verdade, ainda que em estado de latência, um germen humano que poderá porventura vir a ser desenvolvido, ele já tomou sua decisão, que aqui se relaciona tanto com a resolução de expulsar os dois de casa quanto com a escolha pela desumanização do outro. O relevante aqui é que o que até então era tratado como fato (‘Teleco é um coelho’) se transforma em escolha deliberada (‘pode até não ser bem assim, mas não importa’), uma opção consciente pela forma animalesca do outro. O narrador chega a identificar uma possível faceta humana em Teleco, mas aceitá-lo seria em última instância recusar sua própria humanidade – em um contexto em que só pode existir uma. O relato explicita assim o seu direcionamento ideológico.

A última frase proferida por Teresa no conto confirma o desejo do casal em afirmar Barbosa como *pessoa*. Mais do que *sujeito*, um homem *importante*, que é a única forma de se conseguir poder suficiente para negar o outro. Assim, Barbosa e Teresa saem do contexto de apadrinhamento para enfrentar o mundo por si sós, como indivíduos ‘autônomos’ e adultos. O narrador rapidamente então se desinteressa de seu grande amor e de seu ex-amigo, voltando a realizar suas atividades normalmente. A paixão por Teresa é substituída pelo hábito de colecionar selos, e a equivalência estabelecida pela frase entre os dois ‘hábitos’ - a coleção e o amor - é reveladora. De fato, em ambos os casos está colocado em primeiro plano o desejo do narrador de possuir objetos, não passando o mundo e as pessoas que dele fazem parte de um conjunto de coisas destinadas a satisfazer seu desejo<sup>20</sup>. Certo dia ouve por acaso a notícia de um mágico de nome Barbosa a fazer sucesso na cidade, mas não recebe maiores informações e se desinteressa. O fato só irá se confirmar com o retorno de Teleco, quando o leitor fica ciente de que em sua relação direta com o mundo as coisas saem ainda pior do que no seu enfrentamento com o narrador. Isso porque Barbosa, como vimos, não é nem

---

<sup>20</sup> Daí sua relação de violência com a alteridade que não se apresenta imediatamente como objeto para sua satisfação, representado não só no tratamento dispensado à Barbosa, mas também no trato com a família e em seu relacionamento com o mundo em geral.

sujeito e nem pessoa, mas mero indivíduo dentro de uma sociedade sem sujeitos, e como tal, sem condições de impor-se frente outras subjetividades na condição de igual.

O lugar destinado a figuras como ele no mundo é o circo, como atração bizarra, excêntrica, onde seus poderes mágicos – que o distinguem do restante da sociedade secularizada – são incorporados enquanto mercadoria e tornados espetáculo<sup>21</sup>. Ao ser incorporado ao sistema a magia deixa de encantar e passa a reproduzir a mesma lógica sem sentido do mundo. Mesmo que Teleco continue a criar pássaros inexistentes de todas as cores, essa novidade terá fundo falso, pois seu objetivo último é a reprodução do sistema. E como este se movimenta na negação do valor de uso dos objetos e dos seres, a magia aliena-se de seu produtor e o reifica. Sair de casa e fugir ao esquema de apadrinhamento não faz com que Barbosa se torne sujeito, ao contrário, ele é incorporado ao mundo das trocas de equivalentes na condição de não sujeito, para ser sugado até a metamorfose final. Cair no mundo na condição de sujeito mal-formado<sup>22</sup> conduz a reafirmação hiperbolizada dessa condição original, daí o sentimento de inevitabilidade trágica que transpassa o conto, e que está longe de ter exclusivamente raízes míticas. É como se Teleco retornasse ao ponto inicial do primeiro encontro/embate com o narrador, na rua, encorajado pelas palavras de Teresa e com o relativo ‘sucesso’ alcançado em âmbito mais caseiro, e descobrisse que nada mudou; a superioridade relativa que alcançou deveu-se justamente a seus dons metamórficos, como vimos, a capacidade de aparecer como objeto de desejo do outro. Agora sim retornamos à mitologia muriliana tal como proposto por Davi Arrigucci, enquanto figuração do absurdo moderno.

Retornando a seu antigo ‘lar’, Teleco é inicialmente recebido com descaso pelo narrador, mais interessado em ter notícias de Teresa. Mas a experiência direta

---

<sup>21</sup> “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo”. (DEBORD, 1997)

<sup>22</sup> Ao invés de sujeito em formação, o que poderia sugerir que Teleco ainda estaria caminhando em direção a um desenvolvimento pleno. É certo que a história trata de um jovem em formação, mas esta se passa em um contexto em que o circuito está condenado a não se completar nunca. Para ver as implicações dessa *formação supressiva* do sujeito nacional na literatura brasileira, ver PASTA, Jr., José Antonio. (1999) “O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”. In. *Novos Estudos CEBRAP*, (São Paulo), n. 55, p 61-70.

com a mercantilização radicalizou o mecanismo de metamorfose, que agora revela explicitamente sua verdadeira face<sup>23</sup>. As transformações se intensificam ainda mais, contra a sua vontade, deixando de ser instrumento estratégico para aproximar as pessoas e se convertendo em deficiência que impossibilita o contato humano – tornando evidente o processo de marginalização que o afastava da esfera humana e o impelia a usar desse poder. A transformação desenfreada que impede o afeto do narrador e conduz Teleco à morte é também reflexo da falta de afeto que movia o relacionamento anteriormente. O mesmo com a aludida impotência deste frente à desestabilização de Teleco, que não é apenas uma condição momentânea a partir desse problema específico, mas um dado de sua constituição. A vivacidade da história se deve toda a Teleco, pois o narrador é um individualista solitário que não possui lembranças consideráveis e passa o tempo a colecionar selos. Uma personagem sem profundidade e sem nenhum diferencial além de ser proprietário, causa profunda de sua planificação. A desumanização intensificada de Teleco (mediante o artifício literário da *hipérbole*) nessa parte final reflete a desumanidade do narrador, ainda que em outro nível, e com conseqüências bem piores para o menino. Apesar de Barbosa conseguir adentrar uma esfera que escapa da zona de influência patriarcal do narrador – onde ele pode oferecer seus dons diretamente como força de trabalho – o ‘mundo’ não está em oposição, mas é complementar à ordem da casa. A história muda, mas o sentido permanece o mesmo. Como vimos, o lugar social que Teleco ocupa nessa ordem é o de mágico circense, ou seja, na reafirmação de seu papel excêntrico de não sujeito. Nesse mundo representado, a secularização não se faz contrária à magia, mas transforma esta em produto com valor social agregado. Por outro lado, o universo do narrador realiza esse tipo de sociedade, que podemos chamar moderna, a partir de um contexto relacional arcaico de dependência. Os problemas do homem moderno como a reificação, o desamparo existencial, a incomunicabilidade, a solidão, a violência como mediação social, são colocados pelo conto (não à toa José Paulo Paes insere Murilo Rubião no rol dos escritores existencialistas do pós-guerra),

---

<sup>23</sup> Essa é, aliás, uma estratégia comum em Murilo Rubião - intensificar um determinado processo em tamanho grau que este, inicialmente positivo, se converte em horror e maldição. Como os nascimentos em série dos filhos de *Aglaiá*, o processo descomensurado de engorda de *Bárbara*, o nascimento perpétuo de flores em *Petúnia*, o prolongamento infinito da *Fila*, e da festa em *O Convidado*. O exagero deixa entrever o que sempre esteve lá, embora oculto por vernizes ideológicos de toda a linha.

assim como o fundo monetário que dá sentido ao processo, mas todas essas questões aparecem em um contexto de dependência e negação da alteridade. É como se o problema existencial da personagem fosse o não existir, o drama subjetivo fosse não ser sujeito. Conjunção literária que era também histórica e, aliás, coerente com o processo de ‘descoberta’ da complexidade das determinações entre centro e periferia que ocorriam no país nessa época, e que já fora esmiuçado por grandes autores.<sup>24</sup>

Ainda outra revelação tornada possível pela desestabilização hiperbolizada das capacidades miméticas de Teleco se dá no plano da linguagem, pois agora as transformações corporais impelem a outras tantas metamorfoses lingüísticas, que impedem a capacidade de comunicação, trazendo a instabilidade constitutiva da personagem à tona. “Muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... o uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem”. A dissolução no circo revela a fragilidade de sua posição, e seu discurso aparece como fragmento, pedaços esparsos de fala, donde algum sentido só pode ser intuído. Destaca-se o mundo colorido do circo em contraste com a rigidez branca do uniforme, ou talvez a realização dessa rigidez no interior desse reino das cores, e a persistência de seu desejo por reconhecimento como homem. Também é feita uma alusão passageira à Teresa, que desaparece (ou foge) junto com a capacidade de Teleco de manter uma identidade, afinal, era o olhar da moça que garantia sua condição humana. Mas o que se sobressai é o significado dado pela própria forma fragmentada de seu

---

<sup>24</sup> “Nascido na conjunção de mercado interno e industrialização, o ciclo desenvolvimentista adquiriu certo alento de epopéia patriótica a partir da construção de Brasília; o seu ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados. É um fato que nas próprias elites existia a convicção de que essa trajetória incluiria momentos de fricção como os interesses norte-americanos. Ocorre, entretanto, que no início dos anos 60 se foi firmando mais outra convicção, esta explosiva, segundo a qual a firmeza do anti-imperialismo dependia de uma modificação na correlação de forças entre as classes sociais dentro do próprio país. O nacionalismo só alcançaria os seus objetivos impulsionado pelo acirramento da luta de classes. Começava a radicalização social que seria cortada em 64 pelo golpe militar. *Noutras palavras, surgia a consciência de que a exploração de classe no plano interno e as grandes desigualdades na ordem internacional se alimentavam reciprocamente e que era necessário enxergar as duas em conjunto*”. (SCHWARZ, Fim de século, 1999) Nesse período surgem a Estética da fome de Glauber, o movimento Tropicalista, a Teoria da Dependência de Celso Furtado, todos trazendo em comum essa compreensão, agora evidente, da relação dialética entre atraso local e modernidade cosmopolita, e suas determinações recíprocas. Pode-se colocar nessa lista os grandes escritores ativos no período, como Murilo Rubião, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Apesar dessa intuição aparecer na cultura brasileira como um todo, ela nunca se fez presente de forma tão acentuada e programática.

discurso. A essência dividida da personagem se impõe quando não é mais possível ocultá-la por meio de um discurso coerente, o que ainda era viável dentro do contexto mais informal, fazendo-se uma escolha por um dos termos da divisão homem/animal de acordo com o propósito de cada um.

O conto se aproxima de seu momento mais lírico, em que se completa o circuito fechado de reposição do mesmo, e sua lógica de negação do outro tem seu desdobramento coerente na morte do menino. No momento de desamparo deste, e com o desaparecimento de Teresa, o narrador torna a ficar-lhe afetivamente próximo e prestativo como no início, lamentando a aproximação da morte daquela personagem que por algum tempo tornou seu mundo melhor, e que agora não mais quer afirmar uma forma humana absurda, mas ser um simples e dócil carneirinho. O desamparo e a fragilidade de Teleco o tornam novamente submisso, e o amor (que nesse sentido se torna um mecanismo de dominação) pode voltar a reinar. “Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava. Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta”. O lirismo da passagem oculta a mudança de tom que a linguagem sofre nas últimas três sentenças. O relato até então carinhoso se transforma em uma constatação ríspida e violenta, quase naturalista, com a percepção forçada da humanidade de Barbosa, só revelada no momento de sua morte. Uma *coisa*, não mais Teleco, se transforma em seus braços. “Encardida, sem dentes, morta”. A morte desfaz violentamente a fantasia das relações sociais e obriga o narrador a contemplar a face verdadeira do inominado a partir do qual sua história se constituiu - a criança feia e socialmente desamparada que prontamente seria chutada na rua, caso não aparecesse na forma de um meigo coelho. Será o sonho de Teleco que se realizou com trágica ironia, ou terá sido sempre esta sua face real, e que por sua inconsistência só pôde fixar-se na morte? Acreditamos nas duas coisas, pois ser uma criança desamparada nessas condições sociais é ser incapaz de fixar identidade, e essa incapacidade levada ao limite é a figuração da morte.

Por fim, a meiga história do coelho cinzento que tinha como maior prazer mudar de forma para agradar ao próximo demonstrou ser, entre outras coisas, uma fábula trágica que revela o lado cruel da ideologia do favor.

# ***Metalinguagem***

*"Eu tenho tanto  
pra lhe falar  
mas com palavras  
não sei dizer"  
(Roberto Carlos)*



*“Se em lugar das influências literárias, que de fato estão como que à escolha, pensarmos na linguagem que usamos, comprometida – sob pena de pasteurização – com o tecido social da experiência, veremos que a mobilidade globalizada do ficcionista pode ser ilusória. A nova ordem mundial produz as suas cisões próprias, que se articulam com as antigas e se depositam na linguagem. De modo mudado, esta continua local, e até segunda ordem qualifica as aspirações dos intelectuais que gostariam de escrever como se não fossem daqui – restando naturalmente descobrir o que seja, agora, ser daqui”. (SCHWARZ, 1999)*

## Ofélia, meu cachimbo e o mar

*A narrativa rebaixada ou o mito enfraquecido*

### 1 - Metalinguagem e paralisia: a insustentabilidade da narrativa.

O conto *Ofélia, meu cachimbo e o mar*, é enganador sob diversos aspectos. A princípio temos uma história bastante simples, mas que por fim acaba revelando uma intrincada armação estrutural onde mito e história se anulam reciprocamente, na medida em que acabam se confundindo. Além do que, o logro é seu tema principal, e este assume no decorrer da narrativa formas diversas, que no conjunto acabam por desmoronar as estruturas principais do texto. Sequer a identificação com o papel do ouvinte é deixada intacta e ao final fica-se com a sensação de um vazio incômodo e sem garantias, em que nada se sustenta. Diferentemente de outros textos, o trabalho do intérprete aqui não é buscar aquilo que se oculta no interior da armação estrutural. A revelação da farsa é o próprio tema da história, uma mentira em construção que, ao se expor enquanto tal, desmorona. A pergunta no caso não é “pelo que” se oculta, mas “por que”. O leitor deve se aproximar dela como quem se aproxima de um sonho, em que muitas vezes o real se transforma no mais fantasioso, e os fatos são materializações dos desejos. Trata-se de um conto sobre uma história impraticável, uma história que relata sua própria impossibilidade de construção, ou melhor, a dificuldade quase insuperável de se contar qualquer história nas presentes condições de vida, tema comum à arte moderna em geral e à de Murilo Rubião em particular.

Inicialmente é apresentada uma situação casual, onde nos é informado pelo narrador o seu hábito de conversar com Ofélia defronte o oceano, após o jantar. Este sempre conta velhas histórias que versam sobre o mar e sobre sua família, assunto que não atrai muito sua interlocutora “*que só se interessa por histórias de caçadas*”<sup>25</sup>, e logo de cara deixa de prestar atenção no relato. O narrador então começa um movimento de interiorização cada vez maior que o leva de considerações diversas sobre o mar até a apresentação da história de sua vida. Passa-se rapidamente por sua infância - onde sua vocação para os assuntos

---

<sup>25</sup> “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. In: *Murilo Rubião: Contos Reunidos*. São Paulo, Editora Ática, 1999, Pg. 113. Todas as citações do conto serão extraídas dessa edição.

relacionados com o mar já aparece - até sua mudança para o litoral após a morte do pai, lugar onde sofrerá um acidente que o deixará inutilizado para os trabalhos marítimos. Sua vida segue assim em certo imobilismo até que seu dinheiro acaba. Nesse momento o relato sofre um corte e regride temporalmente para a consideração dos feitos de seus antepassados, começando com a história de seu bisavô, José Henrique Ruivães, antigo capitão de navio negreiro que com a abolição da escravatura termina seus dias em uma fazenda em Minas, onde vive entre a amargura do presente e as recordações das glórias do passado. Tem lugar rápidas considerações sobre a vida de seu avô e de seu pai, sempre enfatizando a relação frustrante destes com o mar, para em seguida retornar a história de vida do próprio narrador no momento em que esta havia sido interrompida. Ele consegue escapar da pobreza se casando com uma viúva rica que morre após um ano de casados. Há então um retorno à situação apresentada no início do conto, e novamente tem lugar a “conversa” com Ofélia, com sua verdadeira identidade finalmente desvendada para o leitor- trata-se de um cachorro – quando também é explicitada a falsidade do relato sobre o bisavô marinheiro. A história termina com essa constatação negativa.

Desde o parágrafo inicial, quando é construído todo um clima propício à narração de causos e histórias (bater papo sentado defronte o mar, ao cair da noite), o conto já coloca em cena a ambigüidade que acompanhará todo seu desenvolvimento. O narrador, cachimbo entre os dentes, afirma gostar de contar histórias sobre o mar e sua família para Ofélia (“Gosto de *conversar* com Ofélia na varanda após o jantar, *cachimbo* entre os dentes, e o *oceano* enegrecido... *Conto-lhe* episódios da crônica de minha família ou do mar...” grifo nosso). E o conto que o leitor tem em mãos é uma crônica familiar e marítima, portanto, uma narração daquele tipo. Até mesmo o título da história, ao retomar metonimicamente o primeiro parágrafo (Ofélia, cachimbo, mar), como uma espécie de resumo daquele, reforça o clima de narração de caso. Entretanto, como sabemos, a história não está sendo efetivamente contada para Ofélia - esta deixa de prestar atenção ao que está sendo dito logo na primeira parte, isso sem falar na revelação final mais radical de que ela é um cão - sendo antes a exposição de um devaneio subjetivo. Quando ele se prepara enfim para iniciar sua exposição, ao final do conto (que já foi portanto apresentado ao leitor, mas enquanto relato subjetivo), é impedido pelo

silêncio de Ofélia, denunciando a história ainda não contada como falsidade. O que o leitor acompanhou foi, portanto, o relato de uma história em certo sentido impossibilitada, que não se exterioriza de fato enquanto narração. Ou em outras palavras, um conto sobre a própria impossibilidade da narrativa.

No conto, o principal aspecto dessa impossibilidade está expresso pela interiorização da narrativa, ocasionada pela ausência de interlocutores. O único ouvinte presente é um cachorro, ou melhor, (como não poderia deixar de ser no universo muriliano de personagens femininas demonizadas) uma cadela. A alteridade não está posta, obrigando o conto a voltar-se para o interior da consciência individual. Entretanto, uma narração, enquanto forma de intercambiar experiências, demanda a inclusão da alteridade. O grau de seu sucesso depende do quanto a vida de quem narra consegue incluir-se na do outro. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994). Sem ouvinte, não há troca, e sem essa por sua vez não há narração. O relato é aprisionado na subjetividade do narrador, e não consegue configurar-se enquanto narrativa. O individualismo perverso do mundo moderno, que confina o narrador em sua solidão, torna impossíveis formas primárias de comunicação.

O tema não é obviamente uma descoberta original de Rubião. Ao contrário, é uma das características mais marcantes da literatura moderna. As razões dessa crise da narrativa já foram amplamente debatidas em contextos diversos, e sob várias perspectivas: “contar significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (Adorno, 2003). Em termos gerais, a falência da narrativa é expressão de uma mudança radical na percepção do que era até então considerado *humano*, uma categoria genérica que permitia a indivíduos distintos compartilharem experiências em comum. O marco desse processo que se inicia no final do século XIX é a negação radical desse conceito nos campos de concentração nazista, em nome da mesma racionalidade (agora instrumentalizada) que o havia engendrado nos tempos do Iluminismo. No geral a obra muriliana se constrói a partir desse auto-questionamento caro à literatura moderna, ao qual, entretanto, acrescenta questões específicas que iremos acompanhar.

O movimento de subjetivação do conto é, portanto, uma das principais marcas de sua fragilidade<sup>26</sup>, assinalando a fratura do sujeito com o mundo de tal modo que ao final temos um esvaziamento da história em todos os sentidos. “Não, Ofélia. Você poderia ser mais tolerante com meus inofensivos devaneios”. O simples latido de um cão é suficiente para desconstruir toda história arquitetada pelo narrador. Por se afastar completamente do mundo objetivo, esta não “cola” enquanto relato subjetivo (é desmascarado enquanto delírio ou invencionice) e tampouco se realiza enquanto narração, o que demandaria exteriorização. Estamos, portanto, diante de uma história *paralisada*, que não consegue objetivar-se, expressão formal da paralisia que vai ocupar o centro da vida do narrador (em sua busca inútil pelo mar), e da história. Uma vida paralisada que gera uma narrativa paralisada. Internamente, pela ausência de um eixo que lhe preencha de significado; externamente, por ser um relato sem interlocutores, e que por isso não se completa. Duas facetas de um mesmo processo de afastamento do real, simbolizando a fratura entre o eu e o mundo, que no limite conduz à perda absoluta do controle dos mecanismos que regem a vida.

Esse estado de congelamento é para Murilo a própria condição humana. Seus personagens são sempre variações desse homem fragilizado. “Por assim dizer [a personagem] vai de arrasto, como vítima de um destino que a leva a indignar-se ou esbravejar apenas numa esfera reduzida, onde todo ato se prova inócuo e cada gesto só desenha a mesma impotência” (Arrigucci Jr., 1987). João Gaspar, protagonista de *O Edifício* é o único responsável pelo crescimento de um edifício sobre o qual não tem poder algum. Seus funcionários o advertem: “Acatamos o senhor como chefe, mas as ordens que recebemos partiram de autoridades superiores e não foram revogadas”. Aporia. Seja nos esforços inúteis do ex-mágico, na procura desesperada por uma saída em *O Convidado*, no congelamento radical de *A Armadilha* ou n’*Os Comensais*, as personagens murilianas são sempre

---

<sup>26</sup> “Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um “mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência”. (Rosenfeld, 1996)

homens paralisados e entediados, sendo o tédio nada além do que o estado de espírito próprio desse mundo congelado, em que os objetivos não se realizam e a narrativa (ou a arte em geral) quando muito consegue reproduzir.

A negatividade que se apresenta em *Ofélia* é, portanto, bastante forte, pois os eventos que o narrador afirma terem sido determinantes para explicar seu estado atual de paralisia, além de serem denunciados como falsos ao final do conto, sequer chegaram a ser narrados. O trágico é que esse tênue resquício do sonho de uma história é resultado do esforço da personagem em dar significado a sua vida - ainda que negativo - com resultados cômicos. *Ofélia* é um conto sobre uma falsa história não contada, narrada em tom de conversa de pescador. Como se vê, um conto explicitamente metalingüístico, como ainda outros do autor, e que tem por base a impossibilidade moderna de se narrar, obrigando a história a se voltar sobre seus próprios mecanismos<sup>27</sup>.

## **2. Do individual ao mitológico, sem mediação.**

O conto segue em tom irônico, que será no geral mantido até seu fim, com algumas modulações. Convém reparar por enquanto no quanto há de cálculo e artifício nas considerações sobre Ofélia descender “de nobre estirpe de caçadores”, ou na tentativa de culpá-la pelo insucesso da conversa. Parte do efeito cômico da passagem se deve a certo artil do narrador que dessa forma se esquiva da responsabilidade, culpando o ouvinte, que ainda por cima é um cão.

Após constatar a indiferença de Ofélia, o narrador se concentra no oceano que se estende a sua frente, abandonando momentaneamente o registro cínico\irônico para se voltar para considerações de ordem subjetiva, em tom mais lírico. É de se notar que nas narrativas murilianas, em especial as do início, são

---

<sup>27</sup> Outro exemplo bastante citado de metalinguagem em Murilo é o conto *Marina, a intangível* que nos apresenta o escritor José Ambrósio também paralisado, com a bíblia à sua frente (numa possível alusão às epígrafes bíblicas de Murilo), e que tenta vencer a esterilidade criando versos para Marina, figuração do próprio ato de escrever. Acreditamos que aqui também, apesar do aspecto mais transcendental dessa personagem – o substrato principal do conto é certa religiosidade decaída – trata-se de representar uma narrativa impossibilitada (feita “de pétalas rasgadas e de sons estúpidos”) pela separação entre mundo e sentido. E mesmo quando este sentido é rapidamente vislumbrado - ainda nesses primeiros contos de Murilo é possível ao menos imaginar o transcendente – ele se apresenta como um desfile grotesco, tão opressor e sem sentido como a própria realidade estéril.

freqüentes essas mudanças tonais, essas quebras de andamento e de ritmo das histórias, que alternam registros simbólicos (como na descrição da morte do *Pirotécnico Zacarias*), surrealistas, expressionistas (*Casa do Girassol Vermelho*), líricos (O final do *Ex-mágico*), realistas, etc. Este é um procedimento formal básico do autor, que sob o verniz de certa uniformidade de temas, personagens e forma, mobiliza uma variedade considerável de técnicas, reveladoras de um artista com pleno domínio de seu instrumental.<sup>28</sup>

Os sons do mar lembram para o narrador “gemidos de homens que se perderam em águas distantes”. O mar, símbolo mais importante da história, é o negativo por excelência no imaginário muriliano (ao lado, como vimos, das mulheres), e seu significado se estende a outros contos, sempre como uma instância ao mesmo tempo inatingível e determinante. Por isso não se estranha que os ruídos marítimos que cortam a noite tragam à memória do narrador a dor e a morte. No entanto, ele mesmo admite que tudo pode não passar de impressão individual. “Os sons emitidos pelas naves, procurando ou se afastando do porto, podem simbolizar para outros, coisa bem diferente”. A constatação realçada nessa passagem é a do *caráter subjetivo dessa negatividade marítima*, e que será desenvolvida nas passagens seguintes. Para o marujo Pedro, por exemplo, o mar lembra tabernas. Para o dono do botequim, mulheres, no que será contestado pelo narrador, para quem são as mulheres que lembram o mar (novamente o feminino colocado no campo da negatividade). Quem pode saber ao certo? O caso é que não é possível determinar o que significa o mar para cada um dos sujeitos (“não sei de onde tirou tão estranha ligação, pois nunca toma o trabalho de explicá-la”), estando confinados seus múltiplos sentidos aos limites da consciência individual.

---

<sup>28</sup> Em especial chama a atenção a alternância sempre muito cuidadosa e complexa entre realidade e devaneio, procedimento indispensável ao fantástico muriliano, que impede sua prosa de recair no onirismo puro, impregnando o real de irrealidade e vice-versa. Essa alternância de registros sempre forma um conjunto harmonioso, e nunca se apresenta como contraposição agressiva (como em alguns exemplos de realismo-fantástico), devido ao estilo sutil das fantasias murilianas, que não fazem alarde de si. Já seus contos finais limitam mais essa variedade, adquirindo maior homogeneidade de tons, evidentemente que mantendo a ambigüidade real/fantasia, sem a qual o fantástico não existe. Já então vemos poucos momentos de maior lirismo – como no final de o *Ex-mágico* ou da *Noiva da Casa Azul* – ou tentativas mais radicais de experimentação de novas formas de narrar (como nos contos publicados em 1953, especialmente *A Lua e Dom José Não Era*). O absurdo se radicaliza, tornando-se mais uniforme e sombrio. Para ver mais sobre a multiplicidade de registros em Murilo, ver LUCAS, Fábio. “A arte do conto de Murilo Rubião”, In: Mineiranças. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1991: pp. 207-217.

Ainda nessa linha, e radicalizando um pouco mais, convém lembrar que ao final da história – em verdade um retorno ao começo, instaurando assim uma circularidade que reproduz formalmente o tema da jornada sem sentido - o narrador revela estar confortavelmente assentado em sua cadeira de balanço, num vilarejo espremido entre as montanhas de Minas Gerais. Ou seja, ele não poderia ter ouvido nenhum ruído proveniente do oceano, pois a presença deste é fruto de um devaneio – assim como possivelmente as personagens com quem andou conversando, Ofélia, e o próprio relato que acompanhamos. De fato, se o mar sequer tem existência concreta, sua negatividade está totalmente contida na subjetividade do narrador, o que em todo caso é reconhecido (em parte, pois é omitida a inexistência do mar) pelo sujeito nesse primeiro momento.

Mediante esse mergulho reflexivo, o narrador nos revela que não existem pontos de interesse em comum entre os sujeitos para que a subjetividade se torne uma narrativa. Não se coloca um sentido comum subjacente a todos os demais, e dessa forma voltamos ao início da análise. A significação das lembranças individuais fica restrita aos sujeitos que não as transmitem, e o narrador por sua vez não possui um repertório em comum com estes, que lhe permita identificar o sentido dos símbolos. Mesmo quando se trata de um único símbolo (o mar), seu significado não é compartilhado por um repertório comum, e os sujeitos interpretam cada um a seu modo. Cada indivíduo tem interesses distintos irreduzíveis que não podem ser transmitidos, tratando-se, portanto, da descrição de um espaço de individualismo e incomunicabilidade, causa profunda da fratura da narrativa. Novamente fica a pergunta: dada essas condições, como narrar, no sentido benjaminiano do termo?

Caso o conto insistisse em trilhar por aí, teríamos apenas uma insistente descrição dos movimentos da consciência ao redor de si, ou reflexões em torno do mar tomado como objeto de contemplação. Tal forma de se contar uma história, que atesta a separação entre sujeito e mundo, focando ora um, ora outro, é uma dentre as várias alternativas buscadas pelos artistas para conseguir escapar à paralisia representada pela falência da subjetividade no mundo contemporâneo (as narrativas sem enredo de Clarice Lispector, as fábulas negativas de Kafka, o absurdo de Beckett). Esse é o momento em que o conto mais destoa do restante da história, realizando uma livre reflexão ao redor da significação do mar e da



irredutibilidade das consciências. Mas ao invés de continuar descrevendo os jogos desta no presente, representando *ad infinitum* seus impasses, o narrador opta por construir uma narrativa, tomando sua própria vida como tema e fazendo com que a negatividade do mar, até então considerada como uma atribuição de significado individual, converta-se em atributo essencial. Em outras palavras, o que era até então subjetivo se torna mítico.

“Seja qual for a razão, o meu amor pelas mulheres veio do mar”

“Nas minhas veias, porém, corre o melhor sangue de uma geração de valentes marujos”

A passagem, apesar de realizada sem alarde (como todos os movimentos em Murilo, radicais ou não), é brusca, e deixa no ar um inequívoco sabor de artificialismo. A mudança de direcionamento é tão evidente que o momento anterior fica deslocado no conjunto. E o principal motivo para esse aspecto final de má-realização é que a transformação mágica não consegue resolver o impasse inicial de onde brotou. A história apresentada continua sendo sobre o próprio narrador, contada para ele mesmo no silêncio do outro, ou seja, completamente auto centrada e fragilmente ligada ao mundo objetivo. O produto final é o mais individualizado possível e o dado moderno da incomunicabilidade, retratado no início, continua problematizando o narrado. A transfiguração mítica do mundo não se completa.

O apelo à biografia vai, portanto, permitir que o relato escape ao impasse apresentado pela consciência no presente e consiga organizar “os episódios da crônica de sua família e do mar”, além de esclarecer e justificar seu atual fracasso a partir da determinação negativa do mar. Mas mesmo depois desse *tour de force*, a passagem de um presente estagnado em que a personagem finge para si mesma conversar com um cão, para um passado em que se perscrutem as origens do mito que dão origem ao presente, o conto não escapa de sua delicada posição. Uma história de fato aparece aí, mas, como vimos, presa à condição de devaneio subjetivo, condenada ao silêncio. Ou seja, Murilo não constrói um mito que resolva tranquilamente as contradições da modernidade, como se fosse possível repor a totalidade passada no presente. O retorno ao mito, no caso, expõe toda sua

fragilidade de truque barato. A magia só consegue repor a paralisia em outros termos.

\*\*\*\*\*

Tendo sido considerado em seu aspecto negativo, na inutilidade de seus esforços para vencer a esterilidade, convém agora tornar a olhar esse mito fragilizado em sua dimensão positiva, pois de fato, apesar do fracasso, a conversão do subjetivo em mitológico permite ao sujeito fazer com que sua história progrida, ainda que na condição de delírio. Tendo sido reconhecida a inutilidade da metamorfose (reprodução do mesmo), é necessário compreender que sua simples possibilidade é por si significativa, e de fato, permite mudar os rumos da história, ainda que inutilmente. Esse movimento, aliás, da passagem abrupta de um estágio para outro sem mediação, é recorrente em outros contos e pode nos ajudar a entender o processo.

Diante de uma dada situação que conduz a certo limite, opera-se em muitas das fábulas murilianas uma verdadeira peripécia (no sentido grego, de alteração radical de direcionamento) que permite a sua continuidade. Como se alguns impasses só pudessem ser resolvidos mediante “mágica”. No *Ex-mágico* é a entrada da personagem no funcionalismo público, em *A Cidade*, é a presença de Viegas, na *Fila*, a de Galimene, no *Edifício*, a chegada do 800º pavimento. Em *Teleco*, vê-se a conversão de um espaço público fragilizado e violento em lócus privado amoroso. Em *Ofélia*, a dissolução do sujeito e da narrativa resolve-se com a falsa reconstituição de um passado heróico e mítico. Soluções quixotescas, frágeis, apesar de impressionantes, porque se aparentam muito mais com truques de mágica que com magia verdadeira.

O que todos esses exemplos apresentam em comum é a configuração de um impasse que se resolve de forma imediata, abrupta. O elemento que realizaria a mediação entre os dois momentos não se apresenta, forçando a mágica. No caso de *Teleco*, vimos que o dado ausente que obriga a história a tal conversão é um espaço em que a consciência da personagem encontre representação. Não havendo esse espaço, desaparece a separação entre público e privado, forçando a passagem radical de um pólo a outro. A metamorfose da personagem é no caso uma resposta aos ataques diretos de uma subjetividade mais forte, aos quais não é possível

revidar. Já no caso de *Ofélia*, o que desaparece são os canais de comunicação entre o sujeito e o mundo, causando a já aludida situação de paralisia. Ocorre então uma metamorfose de outra espécie, e o sujeito realiza a passagem de um pólo a outro (sem o que não haveria história) fazendo com que o individual se converta em totalidade. Não a totalidade moderna, feita da inter-relação das subjetividades, mas a elevação de um único sentido individual à categoria de mitologia. Não se trata de mero artifício retórico de Murilo para escapar ao impasse, mesmo porque o problema não se resolve. Já vimos esse movimento quanto tratamos da especificidade das relações intersubjetivas em um contexto de dependência, em que o indivíduo só pode se afirmar enquanto sujeito ao negar a subjetividade do outro. Da mesma forma aqui, o indivíduo só consegue narrar ao reafirmar continuamente o próprio ego, a tal ponto que este acabe por encobrir o mundo objetivo, espaço da alteridade. O delírio subjetivo se sustenta na reafirmação constante de que ele é a própria realidade. As relações dessa narrativa com nosso padrão de sociabilidade ficarão mais claras ao entrar em cena outros elementos. Mas mesmo aqui já se percebe que nesse contexto em que o outro não se apresenta, a história irá se constituir a partir dessa fratura, contornando suas próprias limitações. O relato fantástico se constrói a partir da própria dificuldade de inventar.

### **3. Mito negativo, tragédia burlesca.**

Segue-se a partir de então um relato da vida do narrador desde sua infância, com ênfase na presença fantasmagórica do mar, motor secreto que determina suas ações e frustra seus projetos, conferindo um tom melancólico ao conjunto. “Seja qual for a razão, o meu amor pelas mulheres veio do mar. *Não que eu seja ou tenha sido marinheiro. Nem ao menos nasci numa cidade litorânea. Sou de um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira. Nas minhas veias, porém, corre o melhor sangue de uma geração de valentes marujos*”. Objetivamente, o narrador não tem contato algum com o mar, separado deste desde o nascimento. Mas ainda assim, segundo conta, muito da sua personalidade atual foi determinada por ele – seu amor pelas mulheres, assim como o rumo de sua vida, sempre orientando-se em busca do sonho de ser marinheiro. Essa determinação, portanto, não se dá diretamente, por meio de relações objetivamente travadas, e sim por uma ligação

em plano menos material, relativo à sua genealogia, o que confere ao mar um caráter transcendente, hereditário e mítico. A retrospectiva que se segue terá como principal objetivo mostrar que as ações fundamentais do sujeito, assim como os principais acontecimentos de sua vida estão diretamente relacionados com o mar, embora esta relação nunca se dê objetivamente (o menino brinca na banheira, o pai morre engasgado com espinha de peixe, o narrador quebra a perna e não pode se tornar marujo). Aqui o mar já expõe algo da sua ambigüidade, sendo ao mesmo tempo onipresente – será o grande tema da narrativa e fio condutor de todos os eventos – e ausente, posto que em momento algum sua presença será efetiva. O tema principal do conto será esse vazio onipresente.

Grande centro de determinação da vida do narrador, o mar é a causa não objetiva de sua atual paralisia, símbolo maior dessa mitologia negativa. As origens dessa determinação tentarão ser encontradas pelo narrador em sua própria genealogia, pois embora o sujeito nunca tivesse tido um contato efetivo com o mar, algo da nobreza dos antigos marinheiros (mais especificamente, de seu bisavô) lhe teria sido transmitida hereditariamente, direcionando sua vida para uma busca pelo que lhe foi “roubado”. O problema é que essa grandeza contida no mar - que daria sentido à existência do sujeito caso este pudesse recuperá-la se tornando marinheiro - traz consigo uma negatividade que será transmitida junto com o impulso irresistível em sua direção. É nesse sentido que falamos em *determinação negativa*, proveniente de sua ambigüidade fundamental de possuir uma grandiosidade passada que o sujeito tenta recuperar em termos concretos no presente, e ao mesmo tempo só aparecer indiretamente, enquanto morte e frustração. Essa negatividade tem sua origem explícita na história do bisavô, ex-capitão de navio negreiro que “perdeu” o mar com o fim da escravidão. E foi transmitida de geração a geração até preencher toda a vida do narrador, tornando-se o centro da retrospectiva que acompanhamos. A perda do mar, a princípio um evento de caráter histórico que diz respeito a seu bisavô (novamente a conjunção de história e mito), torna-se traço ontológico hereditário, de tal forma que toda busca converte-se necessariamente em fracasso, porque a ausência é sua característica imanente.

Note-se que essa mitologia negativa criada por Murilo em muito difere do mito em sua acepção clássica (que remete a uma totalidade que integra a

humanidade em uma narrativa plena de sentido – aspiração comum a todo mito). Estamos diante de uma mitologia particular, problematizada pela história, que determina e individualiza – pense-se na mitologia do ex-mágico, em sua capacidade de fazer mágicas que é maldição e o afasta dos homens, e em todos os outros contos em que a magia é um dom tão inevitável quanto indesejado. Uma mitologia do mundo moderno, negativa, que retira o sentido da vida do sujeito ao invés de preenchê-lo, e advém, grosso modo, da incapacidade do homem em reconhecer os mecanismos que regem seu mundo, e atuar sobre eles, adquirindo estes a partir daí conotações fantásticas.

O conto segue na trajetória de vida do narrador. Desde sua infância, enquanto os outros meninos “subiam nas árvores, ou caçavam passarinhos”, ele se divertia “fazendo navegar pequenos barcos de papel”. O interesse do menino pelo mar assinala seu distanciamento, tornando-o desde cedo um solitário. Além do que, seu passatempo tem caráter mais estático e contemplativo, enquanto os outros se interessam por atividades de ordem mais prática e ativa. A paralisia atual do sujeito já se configura nesse princípio de vida em que ele também sonha com o mar, sem o ter efetivamente. Com idade o suficiente, após a morte do pai, ele decide partir para o litoral. A descrição dessa morte, em tom irônico, causa a princípio certo estranhamento. Além de servir a um rebaixamento mais “realista” do significado da morte e das relações familiares (procedimento comum no fantástico muriliano), ela faz desconfiar da força da negatividade do mar aplicado a esse caso. “Esperei que meu pai fizesse sua última viagem que, aliás, por pouco não foi marítima – morreu engasgado com uma espinha de peixe – para ir morar no litoral”. Apenas forçando um pouco a nota pode-se considerar essa morte como sendo marítima, e o próprio narrador é o primeiro a reconhecer (“por pouco não foi...”). Mas a menção despropositada já revela certo caráter tendencioso da história que mais tarde terá seu alcance ampliado.

A parte três se concentra nas desventuras vividas pelo sujeito no porto, desde sua chegada até o momento em que o dinheiro termina, colocando um problema. Logo ao chegar, a personagem sofre um acidente que a inutiliza para os trabalhos marítimos. É interessante observar que o abandono do lar em Murilo nunca é bem sucedido, porque os fantasmas do passado sempre retornarão para o tormento das personagens, seja como uma jovem esposa que deverá ser morta

inúmeras vezes, ou na forma de filhos diariamente desenterrados. Nesse caso não acontece diferente e invariavelmente atua a quizila do mar contra os planos do narrador. A proximidade física deste paradoxalmente aumenta ainda mais sua distância. Característica do fantástico moderno<sup>29</sup>, as personagens murilianas são homens do quase: o narrador do *Teleco* começa a história parado defronte o mar, Cariba para na antepenúltima estação, tanto Elisa quanto José Alferes não podem ficar nem sair definitivamente. O narrador luta solitário uma batalha que não é capaz de vencer, pois ter o mar é ter sua ausência. A história assume dimensões trágicas.

Audemaro Goulart, em estudo sobre Murilo Rubião (Goulart, 1995), concentra-se em alguns temas e procedimentos do autor que se repõem ao longo de sua obra – seguindo na mesma linha da dissertação de Jorge Schwartz (Schwartz, 1981). Dentre eles, debate a presença de elementos da tragédia clássica nos contos, usados para construir um universo fechado e opressor contra o qual a personagem se revolta em vão. De fato, todos os esforços das personagens murilianas para escapar à pressão de um mundo sem sentido que os oprime, paralisa e aliena, são inúteis, servindo tão somente para afundá-las cada vez mais. E assim como eles, o herói trágico “aponta a própria natureza humana, em cuja essência está justamente o defrontar-se com a magnitude de forças que lhe são superiores e que procuram mostrar a vulnerabilidade do homem no universo”.<sup>30</sup> O homem fragilizado a viver em um mundo que se coloca contra ele, eis a personagem arquetípica de Murilo.

Mas o herói trágico se torna grandioso na medida em que se contrapõe a seu destino. A tragédia propriamente dita está nos esforços desesperados do herói para vencer o destino inevitável, tornando-se imponente ao enfrentar sua sina em nome da liberdade individual, que é de todos nós. Para Camus, em uma leitura já pós-

---

<sup>29</sup> “O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, seja porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta seu fim mediante a violência mesma dessa afirmação, seja porque nos remete a outro meio, este a outro e assim sucessivamente até o infinito sem que jamais possamos descobrir o fim supremo: ou porque alguma interferência dos meios pertencentes a séries independentes não deixe entrever uma imagem completa e embrulhada de fins contraditórios”. SARTRE, Jean – Paul. “Aminadab, o de lo fantástico considerado como um lenguaje”. In: *Escritos sobre Literatura I*. Madrid, Alianza, 1985.

<sup>30</sup> GOULART, Audemaro Taranto. pg. 110

romantismo, isso é suficiente para tornar o homem maior que seu destino<sup>31</sup>. No retrato traçado pelo narrador da nossa história, aparecem essas duas dimensões do termo herói trágico, embora seja dada maior ênfase à vulnerabilidade do sujeito frente à negatividade do mar. Ainda assim, fica no ar essa segunda dimensão, de forma mais discreta e de caráter mais nobre, na luta heróica desta personagem por recuperar a grandiosidade perdida, enfrentado seu destino. Este fator não teria importância decisiva – o esboço de conflito serviria apenas para reforçar ainda mais a inutilidade de qualquer esforço – caso não soubéssemos ao final que o narrador jamais saiu em busca do mar, tendo permanecido em Minas todo o tempo. O aspecto de luta contra o destino é, portanto, totalmente inventado, e sua presença adquire por isso a importância das revelações. Somando-se a outros aspectos, expõe uma dimensão da obra que converte a tragédia em logro e lhe confere uma feição pouco elevada. Assim como acontece com o mitológico, o trágico em Murilo tem de ser visto com muito cuidado e distanciamento, pois não se trata de mera apropriação temática e estilística, e sim de um instrumento a mais para observar criticamente o mundo contemporâneo, forçando-o a significações que escapam a seu sentido original.

\*\*\*

Inutilizado para os trabalhos marítimos, o narrador passa enfim por um período de “denso desespero”, que se resolve em pouco tempo. Não porque tenha se curado e partido para aventuras marítimas efetivas, mas porque ao caminhar pela praia amparado por muletas, encontrando personagens ou observando os navios, começa a imaginar um oceano heróico e cheio de aventuras, povoado por piratas malaios. Um oceano épico e aventureiro, feito de devaneio tão intensos que “pouco faltou para convencer-me de ter sido em outros tempos experimentado marinheiro”. É um período feliz na vida do narrador, que parece não se preocupar com o fato de não estar de posse efetiva do mar. Nesse momento, seu estado de

---

<sup>31</sup> Obviamente, essa é uma leitura já posterior, que não corresponde ao significado original das tragédias, onde as atitudes do herói eram julgadas negativamente pelo coro, representante da polis. “No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heróica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática”. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990. Pg. XXI

paralisia, cujo sentido moderno já foi esclarecido, não o incomoda. Tudo o que lhe importa é que possa seguir com seus devaneios. “Despreocupado, a minha vida escorregava mansamente, sem que o tédio da inatividade me aborrecesse”. Não é esse o drama, que se existe, está em outra parte.

Novamente o mar aparece relacionado à subjetividade, repondo sua ambigüidade central de ser totalidade e ao mesmo tempo individual, constituindo-se em um mito fraco, sem forças, problemático, mas que tampouco cede lugar para a História, seu oposto. Entretanto, aqui entra em questão um dado novo, pois que *a paralisia* – o drama existencial moderno por excelência - *não gera angústia no narrador*. A realidade feita de privações e muletas não é problema, desde que possa se sustentar em um mundo de fantasia e aventuras imaginárias. Como em pequeno, ele gosta da inércia que acompanha o mar. Sente-se atraído por ela, apesar de sua ligação com o absurdo e com a morte. Mesmo a paralisia, portanto, tem de ser relativizada no conto, pelo direcionamento intencional do narrador. Se por um lado ela tem um aspecto negativo evidente (a crise do sujeito), por outro o narrador não se incomoda e até procura voluntariamente – jamais buscou o mar - essa vida de devaneios, de histórias inexistentes e distantes do real (como o próprio conto que acompanhamos). Existe, portanto, um aspecto dessa negatividade que é apreciado pelo sujeito, ao invés de ser encarado como maldição. Não ter o mar é ruim, mas sua ausência permite, por exemplo, que ele seja recriado como bem entender, desde que não tenha nada nem ninguém que o contradiga. Daí a distância do real constituir ao mesmo tempo *força* (o poder de transformar sua imaginação em realidade) e *fraqueza* (por ser puro devaneio, é frágil). Assim como Ofélia precisa existir enquanto falso ouvinte<sup>32</sup>, o mar precisa

---

<sup>32</sup> O narrador, diante do desafio de contar uma história onde não existem interlocutores, omite deliberadamente tratar-se Ofélia de um cão, para poder prosseguir seu relato de feitos marítimos e familiares. Entretanto, e aí o problema, essa falsa Ofélia não é representada como uma interlocutora ideal, atenta e participativa, mas como uma ouvinte frágil, que impede o desenvolvimento da narrativa da mesma forma, obrigando-a a um movimento de interiorização. Assim sendo, qual a diferença? Qual a necessidade de se criar uma interlocutora que não funciona enquanto tal, ao invés de afirmar de uma vez sua inexistência? No primeiro caso, a questão é mais drástica, sendo um real intercâmbio de experiências impossível por não haver a quem contar. No outro, adotado pelo narrador, o dilema é rebaixado a certo descaso do ouvinte. Todo o problema moderno da crise narrativa é justificado com o velho artifício do bode expiatório: não é possível mais narrar simplesmente porque o ouvinte não está interessado. Uma saída canalha bastante conveniente para o problema da dissolução da experiência, não passando tudo de uma questão de má-vontade de alguém, coincidentemente no caso, daquela que não tem como ocupar a posição de narrador.



estar no horizonte, como falso ponto de chegada. Vemos aqui a consequência para a forma literária desse tipo de relação que encontramos no Teleco, em que o sujeito se forma na negação da consciência do outro.

Mais do que ter uma vida heróica (que envolveria caçadas, ação efetiva), o narrador quer que seus devaneios se sustentem. Poder sonhar com uma vida de heroísmo no interior mesmo da negatividade, muito mais do que vencer de fato a esterilidade. *Ofélia, meu cachimbo e o mar* é sim o relato de um homem fragilizado, fraturado – tanto que o narrador não consegue fazer com que sua história, expressão do eu, se sustente – seguindo no rastro das narrativas posteriores às grandes crises do começo do século XX. Mas ao mesmo tempo traz outro elemento. Algo como uma positividade no absurdo que reduz essa crise a dimensões farsescas e aponta para uma força oculta no interior da fragilidade. Um mito frágil e com aspecto de truque barato, mas que apresenta algumas vantagens pela simples possibilidade de sua construção. Mais à frente, já nas partes finais, o quadro se completa com o uso que o narrador faz dessa força, quando poderemos enfim traçar um retrato mais completo dessa personagem que encontra formas de satisfação no vazio. Para isso, devemos entendê-la no âmbito de um contexto mais amplo, em que o sentido está ausente e constitui um nada que oprime, mas onde também existem formas bem malandreadas de se fazer com que esse absurdo gere seus próprios mecanismos de prazer.

#### **4. As origens do mito**

No momento em que a história atinge um impasse – o sujeito precisa encontrar um modo de sair da pobreza que ameaça a ele e ao relato – o conto sofre nova elipse e retrocede de sua biografia para a trajetória da vida de seus antepassados, saindo da esfera exclusivamente pessoal para outra, familiar e histórica, que amplia a mitologia. A fábula do bisavô, que assim como o narrador teve o mar roubado, é o grande mito de origem, portador original tanto do heroísmo e da grandiosidade (quando o avô estava em ação no mar) quanto da frustração e da negatividade (quando ele perde sua função com o fim da escravidão) que serão transmitidos posteriormente à trajetória pessoal do narrador, determinando hereditariamente seus passos e fracassos. A fábula esclarece, pela reposição atual de seu sentido, os infortúnios apresentados no decorrer da história,

e esse misto de relato familiar, conto de aventuras marítimas e crônica histórica irá compor a mitologia negativa que assombra o narrador.

O retrato de José Henrique Ruivães de início é pintado com cores épicas: “Estatura gigantesca, ombros largos... Fisionomia dura, barba negra, a boca sem os dentes da frente”, conferindo-lhe ares de uma personagem diretamente saída de relatos romanescos de aventura. Além do mais, era figura bastante temida por marujos e escravos, aumentando seus atributos hiperbólicos. Sem dúvida, uma personagem excessiva em mais de um aspecto. Mas além dessa grandeza toda, que impressiona, ele possui ainda outra característica importante que o localiza mais precisamente no tempo e no espaço. Era capitão de navio negreiro. “Desde menino navegava em veleiros que buscavam na África escravos para as lavouras do Brasil”. Nesse caso, portanto, o mitológico ocupa posição bem delimitada, não estando suas origens perdidas nos tempos da carochinha. Ele é de origem colonial e veio do mar, lugar que não permite fixação por estar sempre em movimento - ser nascido no mar é como não ter origens, é não poder fixar-se em lugar estável. Pouca coisa indica haver sido ele homem de tratos delicados, mas os heróis muitas vezes têm de ser rudes para triunfar sobre seus desafios. Mais complicado, entretanto, é esclarecer como pode ser heróico um homem que exerce tal função, ou ainda, de qual perspectiva o posto de traficante de homens da África para o Brasil pode ser considerado heróico. Lembrando que o conto procura mostrar como ele era heróico no exercício de seu ofício, e não apesar dele. É tão complicado quanto fazer parecer heróico um membro da KKK – o que já foi feito por Hollywood em seus primórdios gloriosos (veja *O Nascimento de uma Nação*, de Griffith). Além disso, mesmo o relato que mostra a força e coragem do bisavô não é inteiramente positivo, pois se sua principal proeza – arriar sozinho as velas em meio à violenta tempestade, à custa de seus dentes – é sem sombra de dúvidas um feito grandioso, esta revela muito mais amor à propriedade que senso humanitário, lembrando ainda que ele só toma essa atitude após haver mandado seus subordinados, que não dão conta. Grandeza épica e violência se confundem na biografia do bisavô. Estranha conjunção por fim coroada com a maquiavélica inversão de perspectiva que coloca *a abolição da escravatura como um mal*, por ser causa da paralisia do bisavô, forçado desde então a passar os dias estirado numa rede, distante do mar.

Nesse momento o mito de origem revela sua contraparte negativa, com o avô obrigado a se arrastar para o meio da serra da Mantiqueira, só se sentindo feliz quando consegue pateticamente recuperar algo da sua “antiga nobreza” através do comando de naus e subordinados imaginários como, aliás, repete o narrador na história que acompanhamos, também imaginária. Com a diferença fundamental de que no caso do avô, os devaneios servem como um exercício nostálgico de reposição de um passado efetivamente existente, enquanto que para o narrador nada, nem o passado, escapa ao âmbito da imaginação. A sentença inicial “do meu bisavô também roubaram o mar” demonstra um direcionamento ideológico importante, pela equivalência que o advérbio “também” estabelece com a história do bisavô, sendo que o roubo do mar só aconteceu de fato no caso deste. O narrador se esforça por construir um mito, mas se atrapalha a cada passo, porque como vimos, este não tem força suficiente para fixar-se.

A antiga nobreza de que tanto fala o narrador e pela qual mobiliza seus esforços, portanto, pouco tem a ver com um heroísmo romantizado. Na verdade, ela é diretamente derivada da barbárie da escravidão, que dessa perspectiva passa a ser visto como positiva. E não se trata da construção de um símbolo de resistência contra a opressão, como Zumbi dos Palmares, mas da elevação de alguém que se aproveitou da situação para oprimir o próximo e se dar bem. A existência desse regime permitiu a emergência de um “herói” de tipo especial, grandioso não por defender e seguir determinados padrões éticos ou códigos de honra, ou por colocar o interesse dos mais fracos acima de sua própria vida. Pelo contrário, seu heroísmo deriva de conseguir subjugar outros homens, aproveitando-se e subordinando os mais fracos. Nesse caso, o ser *herói é estar em melhores condições para subjugar o outro*. No limite, fazer dos homens escravos ou, se as condições vigentes do modo de produção não o permitem, dependentes. O herói nesse caso é aquele que está por cima, não importa se como assassino, traficante de escravos, bandido, policial ou artista, posições que guardam em comum o destaque que projetam sobre indivíduo que as ocupa. A alegada busca do narrador pela antiga nobreza revela por fim ser nada mais que *desejo de poder*, e o passado aparece como um espaço de violência e opressão, grandioso apenas de uma perspectiva irônica ou má intencionada.

## 5. Notas coloniais: a inviabilidade do realismo maravilhoso brasileiro

Para escapar à paralisia de sentido (do texto e da vida), o narrador realiza um salto para o passado em busca de um significado maior que preencha o presente. Mas vimos desde o início o quanto essa passagem brusca apresenta de artificioso e não se sustenta e como, além disso, a grandiosidade heróica do passado acaba se revelando enquanto espaço de opressão e desejo de poder. O passado é denunciado em si mesmo, como barbárie. Mais a frente, o mito sofrerá ainda novo ataque, quando por fim é revelado ao leitor que a história de José Henrique Ruivães é uma farsa, pois o narrador jamais teve um bisavô marinheiro. O clima geral de fragilidade se amplia quando essa história, ponto central do conto (inclusive formalmente ocupa o capítulo central), também se revela enquanto farsa. O mito é frágil, bárbaro e - o que é ainda mais radical - não existe. O sentido mais imediato da revelação é o da história enquanto devaneio, reveladora não de fatos, mas de desejos. No caso, desejo de poder.

A presença desse mito frágil é recorrente na obra de Murilo, e possui um significado mais amplo que ajuda a definir sua singularidade. O impasse é da ordem da *conciliação conflituosa de temporalidades* que já assinalamos como ponto de partida do fantástico muriliano e que aqui em *Ofélia* é observado mais de perto enquanto mecanismo de construção: o presente que não se desenvolve por estar preso ao passado (mito) que, por sua vez, não tem forças para dar sentido ao presente. Resta o sujeito em sua aporia, no limite entre um presente absurdo e paralisado, e um passado convertido em mitológico pelo desaparecimento de seu sentido histórico. Esse dualismo que não se resolve leva ao estado de paralisia já assinalado. O conjunto que se forma é esdrúxulo e precário, por conta desse laço incontornável com um passado que já não se liga ao presente, e do qual não é possível se libertar. O fantástico muriliano surge então dessa interdependência entre temporalidades que se contradizem sem conseguir se livrar uma da outra.

Nesse ponto, é possível tentar uma aproximação com outros autores latino-americanos, seus contemporâneos, e que também se dedicaram a um gênero novo de literatura fantástica, denominado pela crítica de realismo maravilhoso<sup>33</sup>. A

---

<sup>33</sup> O que se tentará aqui é apenas um breve levantamento de algumas questões, sem a menor pretensão de esgotar o tema, ou mesmo de respondê-las, o que exigiria um grande esforço que acabaria desviando o foco do trabalho. Mas a própria posição excêntrica de Murilo no panorama literário nacional acaba

chamada geração do boom, e que reúne autores de diversos países como Uruguai, Bolívia, Paraguai, México... Apesar de Murilo não ter entrado em contato com essas obras senão tardiamente, a produção desses autores contém, assim como a sua, “*a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configurando uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental*” (Chiampi, 1980). Entretanto a união desses elementos conduz a resultados distintos, que interessa ser observado mais atentamente. Adiantando, pode-se dizer que a *ausência de passado* é a resposta literária de Murilo Rubião aos questionamentos empreendidos pelo realismo maravilhoso, ou melhor dizendo, a criação de uma resposta brasileira ao problema formalizado pelos escritores do *boom* hispano-americano, a respeito das condições de possibilidade de uma literatura na periferia.

Na obra de autores como Garcia Marques, Carlos Fuentes, ou Alejo Carpentier também está presente, só que em chave diversa, a idéia de um passado a ser recuperado. Nesse tipo de narrativa para a qual adotaremos a terminologia proposta por Irleamar Chiampi, *realismo maravilhoso*, a realidade local dos países periféricos é sobreposta ao discurso racionalista ocidental hegemônico, ancorada na força dos mitos e tradições locais (de onde retira boa parte de sua aura mítica). Esse retorno ao passado não é, no entanto, colocado em chave nostálgica, representando antes o reencontro do nativo (agora já homem moderno) consigo mesmo no presente, com o que há de mais autêntico em sua história, anterior à usurpação pela modernidade européia<sup>34</sup>. Daí o posicionamento ambíguo que passado e presente, mito e realidade, assumem nessas obras, propondo novas categorias a partir das quais pensar a realidade periférica, de feições próprias. Sua intenção estética e política, por vezes abertamente declarada, é contrapor ao

---

levando a um questionamento sobre as razões de base desse dado. Essas questões que a princípio avançam, pois, para além do conto, ao final são reveladoras de alguns princípios mais gerais que auxiliam na interpretação.

<sup>34</sup> “A revolução mal tem idéias. É um estouro da realidade: uma revolta e uma comunhão, um remexer de velhas substâncias adormecidas, um vir à tona de muitas ferocidades, muitas ternuras e muitas delicadezas ocultas pelo medo de ser. E com quem comunga o México nesta festa sangrenta? Consigo mesmo, com o seu próprio ser. O México se atreve a ser. A explosão revolucionária é uma festa portentosa em que o mexicano, bêbado de si mesmo, conhece o fim, no abraço mortal, com outro mexicano”. PAZ, Octávio. “Da independência à revolução”. In: *O Labirinto da Solidão e Post-Scriptum*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1985. pg. 134.

discurso hegemônico a realidade dos países em que ideologias vindas do exterior com pretensões de abarcar a totalidade do real expõem suas facetas de imposição totalitária, numa tentativa explícita de elevar o discurso não-oficial - o que significa todo discurso que não os dos países do centro capitalista - à categoria de verdade. “¿que es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”(CARPENTIER, 1981). Com isso, tais autores contrariam a versão oficial da história, a narrativa de sua própria exclusão, e dão a ver a autenticidade daqueles que normalmente são tidos como exóticos, quando não explicitamente primitivos ou inumanos.

Há nessas obras um tom épico de afirmação da especificidade nacional, a tal ponto que em Garcia Marques, a realidade tida comumente como absurda, ou mágica como descreviam os cronistas europeus, ganha validade maior que o discurso hegemônico. O que é também uma maneira de inserção dessa realidade periférica no centro da modernidade que a estigmatizava como arcaico, em consonância com a ideologia do nacional desenvolvimentismo, comum a esses países no período de sua industrialização. Sua orientação geral é criar um discurso mais amplo, conciliatório, transculturador. “A utilização inventiva da linguagem através do resgate de falas e modos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico-racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica – todas essas são operações transculturadoras que, articuladas pelo romancista, resultariam numa síntese nova, superando os impasses dessa cicatriz de origem que é nossa condição de países pós-coloniais” (AGUIAR, 2004). Daí a sobreposição de elementos da realidade com aspectos que contradizem esse mesmo “real”, sem que advenha daí aquela ambigüidade comum ao gênero fantástico tradicional, pois nem o leitor e nem as personagens são colocados diante de um impasse que gera um dilema. As contradições entre as duas instâncias aparecem conciliadas, não causam espanto por participarem cada um ao seu modo da complexidade do real. O tom é de crítica (da visão racionalista e excludente do Ocidente) ao mesmo tempo em que aponta positivamente para um futuro possível.

Na cosmogonia muriliana, ao contrário, o passado não serve para dar sentido, mesmo que negativo, ao presente. Ainda quando a causa profunda da esterilidade do presente seja a permanência fantasmagórica do arcaico que insiste

em não ser superado, impedindo o desenvolvimento do presente rumo ao futuro, o retorno ao passado não oferece respostas. Sua única forma é ser ruína no presente. O narrador de *A noiva da casa azul* volta a Juparassu, a cidadezinha de sua infância, para reencontrar o amor da véspera. Depara-se com séculos de ruínas. As memórias também traem o contabilista Pedro Inácio, para quem o passado se revela em logro e mitificação, sem forças para fazê-lo vencer a alienação em que vive.<sup>35</sup> O retorno ao passado é uma mitificação que nada apresenta de idílico e não oferece respostas. Movimento recorrente na obra muriliana, o passado no geral aparece como logro, pesadelo, ou simplesmente inexistente.

De acordo com *Ofélia* e com o universo social dos contos de Murilo, o passado que registraria nossa identidade é de usurpação e violência, e não traz em si nenhuma positividade. Historicamente, as organizações sociais pré-colombianas que se formaram no Brasil nunca foram respaldadas pela elite para a formação de uma identidade nacional como em certos países hispânicos, tais como México, Peru ou Bolívia. No Brasil, talvez mais do que em qualquer outro país latino americano, imperou o dado “abjeto e impronunciável” da escravidão que, por inúmeras razões – dentre elas a consideração da raça negra como inferior e o caráter excessivamente violento do regime, pouco propenso a idealizações - não fornecia substratos à formação de nossa identidade. Em termos literários, isso foi traduzido em um sistemático processo de exclusão do outro que não se assemelhasse à norma européia, assimilado somente como dado pictórico e cor local.

Desde os primórdios da colonização nunca se considerou que outra civilização comparável à européia tenha existido aqui, como faz, por exemplo, Mariátegui ao defender um retorno à organização comunista indígena existente no Peru pré-colombiano, ou Zapata ao colocar como centro de suas reivindicações a volta da organização comunal indígena existente em Morelos. O retorno ao passado em nosso caso conduz ou a legião de desterrados negros que mal

---

<sup>35</sup> Aliás, tanto essa história quanto *Ofélia* guardam grande proximidade quanto ao enredo, sendo que a maior diferença, a partir da qual as outras se constituem, está na forma que assume a alienação dos narradores. No caso do contabilista, como indica sua profissão, o olhar para o mundo é totalmente mediado pelo monetário, nivelador de coisas e homens em termos de lucro e prejuízo. Já em *Ofélia*, é o desejo de supremacia, a ânsia de aparecer como herói, que distorce o real e aprisiona o sujeito. Ao final, ambos os posicionamentos dão conta de um mesmo estado de coisas, mas os problemas que suscitam apresentam diferenças.

conseguiam se comunicar entre si, pois foram aqui separados do meio de seus povos de origem e misturados às vezes com inimigos, ou ao massacre de um povo primitivo que não servia como parâmetro de comparação à civilização européia. Nosso passado nunca foi considerado grandioso o suficiente para se contrapor à violência da modernização, por isso o mito que o narrador constrói é de violência e usurpação, e nada mais<sup>36</sup>. Ou seja, se é o passado que nos fornece a identidade necessária à nossa afirmação no interior da modernidade, quando este não existe só

---

<sup>36</sup> As razões para essa diferença de inclinação entre esses povos são muitas e precisam de muitas mediações para ser compreendidas, mas algo destas podem ser compreendidas ao nos voltarmos para o período colonial, muitas vezes definidor de desdobramentos futuros. Podemos sugerir algumas hipóteses, com base nos apontamentos de Sérgio Buarque de Holanda. Os espanhóis chegaram às terras americanas trazendo projetos, planos e imagens a partir dos quais pretendiam reproduzir, na medida do possível, sua terra de origem, chegando inclusive a construir Universidades e órgãos de imprensa. Seu projeto tinha um caráter efetivamente colonizador. Devidamente instalado no novo mundo, o espanhol convertia-se em hispânico e tentava fazer de sua nova pátria um lar. Já o aventureiro português seguia uma orientação quase oposta: “Mesmo em seus melhores momentos, a obra realizada no Brasil pelos portugueses teve um caráter mais acentuado de feitorização do que de colonização” (Holanda, 1995). Os primeiros brasileiros encaravam o novo país como um lugar de passagem. Daí o caráter mais *desleixado* dessa ocupação, sem grandes planejamentos ou planos de construção, o que aliado a percepção mais “realista” dos portugueses, imprimiu ao Brasil desde o início o aspecto de coisa precária, passageira.

No momento da separação definitiva, o homem hispânico sente mais facilmente que a América é o seu lar, porque ele veio para cá com esse intuito e lutou para fazer com que isso acontecesse. Além disso, ao romper os laços com o centro (sobretudo simbolicamente) ele reconhece naquilo que fora anteriormente rejeitado em nome da civilização, quando ele ainda se via como cópia imperfeita da Europa, as raízes mais profundas do ser americano. Naquilo que fora anteriormente rejeitado reencontra suas raízes, porque desde o início foi marcada uma diferença entre *nós* e *eles*, operando-se agora uma inversão de sinais. Herdeiro de toda essa movimentação histórica é o realismo-maravilhoso, com seu tom afirmativo de valorização regional.

Já o aventureiro português nunca considerou esse novo território como sua casa, pensando a si próprio como um estrangeiro que estava por aqui de passagem. O homem brasileiro via-se como um português desafortunado, longe de sua verdadeira pátria, querendo tirar a sorte grande para voltar ao lar. O Brasil sempre foi prioritariamente aquilo que seu próprio nome indica: mercadoria a ser explorada. Quando por fim se dá a dolorosa e inevitável separação, com a Independência, ele se sente desterrado, pois aqui nunca foi sua casa, e agora Portugal, cada vez mais distante, também não. Daí a inviabilidade do realismo-maravilhoso brasileiro. *O brasileiro é esse homem sem passado, eternamente condenado a viver num país de passagem*. Conseqüentemente, na hora de afirmar seus próprios valores com a Independência, esse novo homem não pode olhar para a tradição local e considerá-la imagem de si mesmo. Nada de Incas ou Maias, só negros escravos sujos e fantasmas de índios canibais inferiores. Seu passado se confunde com o desejo do colonizador, de quem, no entanto, se separou irremediavelmente. “Fui atirado à vida sem pais, infância, ou juventude”, lamenta o ex-mágico. Seu passado é sempre de empréstimo, e nunca afirmação legítima do eu a ser contraposta ao discurso hegemônico. As forças representativas desse momento historicamente verdadeiro, sejam os negros, os índios, ou algum outro excluído a escolher, não participam dessa concepção de brasilidade sustentada na exclusão e na má-formação da identidade. O alerta de Murilo é para que olhemos com cuidado para a transculturação, pois inserir elementos míticos do passado no centro da modernidade não é necessariamente a proposição de um novo estado de coisas, mas a forma mesmo como se dá nossa inclusão no mundo moderno.



resta ao sujeito a aporia, e a reiteração de sua derrota. Note-se nesse sentido o quanto essa visão problematiza o discurso nacional-desenvolvimentista, porque define o que nós somos pela ausência do mar, ou seja, o que temos oferecer para modernidade já está nela contida como negatividade necessária. A magia em um mundo burocratizado que se presta a eterna reprodução do tédio e da rotina, eis a lição de Murilo Rubião, desde o ex-mágico até sua última coletânea de contos. Ao invés do tom positivo do realismo maravilhoso, a aporia a que chamaremos realismo fantástico<sup>37</sup>.

Ainda no campo da historiografia literária, percebe-se que esse tom mais negativo do realismo fantástico não é exclusivo das narrativas murilianas. Uma diferença do mesmo gênero se expressa ao considerarmos o realismo maravilhoso de países como Bolívia, Guatemala e Colômbia, que possuem o já comentado tom épico afirmativo, e o realismo fantástico praticado na Argentina e no Uruguai, de caráter mais aporético, aproximando-se assim da narrativa muriliana. A crítica por vezes interpreta essa diferença pela presença mais marcante e ativa da cultura popular, com todos os seus mitos, nos países onde se pratica o realismo-maravilhoso. O realismo fantástico seria mais característico dos países em que essa cultura tem uma presença menor, daí o outro aparecer problematizado, sem conseguir firmar-se como alternativa, mas sem deixar de figurar enquanto problema, por ser parte decisiva na formação das sociedades periféricas. Diversamente, em países como a Bolívia - onde ainda nos dias atuais a população formada por indígenas e descendentes chega a oitenta por cento do total do país (há lugares em que grupos indígenas chegaram a formar uma elite local) – e México. Nesses casos a alteridade se apresenta como um elemento ativo no interior da cultura hegemônica, criando as condições necessárias para a emergência do realismo maravilhoso. Isso para não entrar em questões de ordem econômica, pois a primeira vista o realismo maravilhoso parece ser comum aos países que se

---

<sup>37</sup> A questão aqui não é discutir a fundo essa terminologia, mas apenas marcar a diferença entre os dois tipos de narrativa. Apenas para não deixar no ar, nos baseamos na distinção que William Spindler estabelece entre o “realismo mágico metafísico” (quando uma cena familiar é descrita de modo a causar estranhamento, mas sem lidar com o sobrenatural. Preferimos o termo “absurdo”), o “realismo mágico antropológico” (quando uma lógica mágica funciona em conjunto com um ponto de vista racional. É o “realismo-maravilhoso”) e o “realismo mágico ontológico” (quando situações impossíveis e sobrenaturais são descritas de forma realista). Baseamos-nos também na obra de Irlemar Chiampi sobre o realismo-maravilhoso (Chiampi, 1980).

sustentam em modelos mais arcaicos de produção e exportação – aqueles que, segundo a terminologia de Celso Furtado, seguem o modelo de “economia de enclave”. Os países periféricos mais industrializados tendem ao realismo fantástico.

A explicação funciona razoavelmente bem até nos termos sobre o Brasil, onde não se pode dizer que não exista uma força popular fortemente atuante nos níveis mais diversos. Ao contrário, a riqueza da nossa cultura popular é das poucas coisas que podem alimentar alguma espécie de orgulho nacionalista. As razões para a ausência do maravilhoso literário aqui seriam de outra ordem, ou melhor, o maravilhoso literário aqui estaria em outro lugar, expresso mais legitimamente na literatura de cordel, ou apropriado pela literatura esotérica do tipo Paulo Coelho. De qualquer forma, longe da literatura dita séria, órgão cultural de nossas elites, que possui um compromisso realista. A ausência do maravilhoso literário (entendido aqui sociologicamente como a transfiguração em forma literária de elementos culturais das camadas populares) no nosso caso relaciona-se mais com certo padrão excludente da cultura de nossas elites, e revela estruturas profundas do funcionamento de nossa sociedade. O outro sempre pôde ser enquadrado dentro de esquematismos rígidos em nossa literatura, sem ser considerado enquanto problema efetivo (às vezes em que isso ocorreu, a forma narrativa foi problematizada). O que *Ofélia, meu cachimbo e o mar* enfatiza é que nossa fratura social, responsável pela cisão entre vida cultural (das elites) e realidade, produz conseqüências formais incontornáveis para literatura.

No conto, o retorno ao mito se revela como uma volta ao histórico enquanto falsidade e logro. E como tal, sem forças para servir de base narrativa, apresentando um discurso contra-hegemônico como a proposição de um estado de coisas mais justo, ou real. O projeto do realismo maravilhoso se mostra problematizado porque no fim das contas a magia é cooptada pela eterna reprodução do tédio e da rotina, e aquilo que a princípio nos diferencia e afasta dos padrões hegemônicos, é por fim utilizado contra nós mesmos. Não temos um passado que se contraponha à violência da modernização, por isso a grandiosidade que o narrador procura é violência e usurpação, nada mais. Pois se é o passado que fornece a identidade necessária à nossa afirmação no interior da modernidade, quando este não existe só resta ao sujeito a aporia e a reiteração de sua derrota. Por

outro lado, o discurso hegemônico acaba sendo denunciado pelo mito e não consegue seguir seu curso “normal” de desenvolvimento (o dos países do centro). A paralisia é real e não pode ser ignorada. Ao final resta uma fantasmagoria, um sujeito paralisado que não consegue reencontrar-se consigo mesmo e nem estruturar suas experiências em uma narrativa com sentido. Um discurso fragilizado a expressar uma realidade fragilizada, mas que ainda assim irá possuir vantagens o suficiente para que o narrador não queira abrir mão dela de jeito algum.

## **6. Sociedade fraturada, literatura reduzida.**

A parte seguinte da história continua em ordem cronológica seguindo a trajetória dos antepassados do narrador. Ao acompanharmos mais de perto as histórias de seu avô e de seu pai, fica evidente que a determinação negativa do mar aumenta de intensidade a cada geração. O avô nasceu em Minas e, distante do mar desde o nascimento, contentava-se em manter com este uma relação puramente estética de colecionador. Aliás, deixa claro que só se arriscaria no mar caso voltasse o regime escravista. Sabemos também que ele não gostava muito de tomar banhos, acabando por aí as informações a seu respeito. A biografia do pai é ainda mais enxuta e ocupa duas linhas. Como o avô, ele nunca quis ser navegador, e tampouco gostava muito de banhos. Juntando essas informações com o relato inicial de sua morte “quase marítima”, completa-se o retrato da vida de seus antepassados, na verdade muito mais o relato da trajetória da negatividade marítima, uma vez que nada nos é dito acerca da vida dessas personagens fora dessa relação com o mar. De fato, fica-se com a impressão clara de que tais histórias foram apresentadas apenas para mostrar que, ao contrário do narrador que durante toda sua vida lutou por recuperar a grandiosidade do mar, seus antepassados pouco se interessaram pelo assunto. A intenção de rebaixamento é evidente (muito clara na alusão irônica à falta de banhos das personagens), ainda mais quando temos em vista que a história do bisavô é falsa, e a determinação mítica nunca existiu. Nesse momento o mar aparece como instrumento ideológico utilizado para depreciar o próximo e afirmar superioridade, posto ser ele o descendente de José Henrique Ruivães que vai tentar recuperar a antiga grandeza marítima, enquanto que os demais aceitaram passivamente sua negatividade.

Aqui Murilo faz uso de um dos seus principais recursos estilístico, a ironia. Esse tom irônico permite certo distanciamento crítico, gerando um efeito de humor corrosivo. É por meio da ironia que muitas vezes se realiza a passagem da fantasia para a realidade, como quando o morto Zacarias se junta ao grupo que discutia qual fim dar a seu corpo. Ela também serve para retirar a carga de dramaticidade de uma situação trágica, não para trazer alívio aos leitores, mas para deixar aquela personagem ainda mais a mercê da indiferença dos homens. Mas esse instrumento crítico, assim como qualquer outro, pode ser apropriado de forma parcial em favor dos sujeitos, e o narrador de Ofélia não lança sobre si o mesmo olhar irônico com que julga as outras personagens, utilizando-se dela de forma perversa, para rebaixar o mundo a sua volta em favor de si mesmo.

Na seqüência é apresentado o desfecho para o clímax sugerido na parte três, quando o dinheiro acaba e o narrador se vê diante de um impasse. O primeiro parágrafo faz gancho tanto com a genealogia expressa nas partes quatro e cinco quanto com a história que havia sido interrompida na parte três: “Todavia os insucessos navais de minha família não evitaram que eu viesse para este porto e chegasse, um dia, a passar fome”, o que novamente reforça a negatividade da história de sua família e aponta para seu posicionamento diferencial, como aquele que persiste apesar das adversidades. Mas é na descrição de seu relacionamento com a esposa que se revela ainda mais o caráter ideológico da determinação marítima. Sabemos dela somente que ficou rica graças a um casamento de caráter duvidoso, que era feia, viúva, dissimulada (esconde o que sabe da morte do marido), e que teve uma morte patética. Tudo isso em três parágrafos malcriados e pouco agradecidos, dedicados à pessoa que o livrou da miséria. Vejamos mais de perto. “Devo esclarecer que não a pedi em casamento por causa de sua fortuna, e ainda menos pela sua beleza um tanto equívoca”. Ele tenta desfazer a impressão de cálculo presente no parágrafo anterior, em que revela ter desposado Alzira, viúva rica, poucos dias após a conhecer, aproveitando a ocasião para sugerir também que era uma mulher feia, complementando no trecho seguinte: “Tinha a cara de tainha e o odor das lagostas. Foi pelo odor e não pelo rosto que a escolhi para minha mulher”. A cara de peixe reforça o retrato depreciativo quanto às qualidades estéticas de sua companheira, mas esse aspecto é desconsiderado por conta de outro que o compensa, o cheiro de lagosta, um fruto do mar de caráter nobre.

Traduzindo essa linguagem marítima para outra mais próxima, teríamos a descrição de uma mulher feia, mas que cheira bem demais, a dinheiro. Nada mais oportuno para o narrador, que ainda conta com a “sorte” de vê-la morta pouco tempo depois, dispondo de toda fortuna para si. O mar, a todo o momento enfatizado como signo do passado e da morte, surge aqui a serviço da canalhice social.

Se repararmos na autobiografia do narrador sem prestar atenção às suas lamurias e à ausência efetiva do mar, veremos que em certo nível se trata de uma história de sucesso. Um homem determinado a reconquistar a grandiosidade de sua família que parte em busca de seus sonhos, e que apesar de não conseguir se tornar marinheiro tem sorte suficiente para desposar uma viúva rica e não precisar trabalhar pelo resto de sua vida, podendo então viver de devaneios e sonhos de grandeza, como parece ser seu desejo mais profundo. Vitória considerável no interior da tragédia que ganha importância ainda maior quando sabemos ao final que o narrador *jamais saiu de seu vilarejo em Minas*, e que toda essa trajetória não passa de pura invenção. Ele sempre soube que o mito do mar era uma farsa, e jamais se preocupou em recuperar grandeza alguma, como tenta fazer parecer com sua história insistentemente recontada (lembrando que Ofélia sempre “ouve” as mesmas crônicas familiares e navais). Cai por fim o último alicerce da farsa que estrutura o conto, e o que ainda podia aparecer como o retrato trágico do absurdo da existência humana ganha contornos mais mesquinhos, que se não eliminam o absurdo de todo, conferem a ele um tom de final em pizza bem característico.

Todas as questões levantadas pelo conto, como a crise da narrativa, o absurdo da existência, a reapropriação moderna do mitológico, temas que reaparecem por toda a literatura moderna e que procuram dar conta de um tipo de experiência característica dos novos tempos, são aqui rebaixadas a partir da perspectiva de um sujeito em busca de engrandecimento pessoal. Aquela dimensão heróica que ele afirma ter procurado, e que em verdade consiste no desejo de poder e dominação simbolizados no retrato do bisavô, aparecem em sua biografia na forma de auto-apologia à custa do rebaixamento do próximo. Todo seu pretense heroísmo absurdo (o agir sem esperanças de que trata Camus) cai por terra, pois o narrador de fato não age, apesar da impressão contrária que transmite com sua história. Não estamos diante simplesmente da história de um homem fragilizado

num mundo absurdo, mas a de um sujeito bem malandro num mundo absurdo, o que não é absolutamente a mesma coisa, posto que implica uma mudança formal significativa, conforme procuramos demonstrar. Em meio aos escombros de uma narrativa que não se sustenta em nenhum nível, por estar divorciada da realidade (os antepassados são falsos, a biografia é falsa, a história não é narrada), o *tom* irônico empregado pelo narrador, que constrói certa visão de mundo, é um dos poucos dados afirmativos, nesse sentido de ser algo palpável, não desconstruído. Todas as suas invenções, redimensionadas pela ironia, cumprem o objetivo de justificar sua atual paralisia e inflacionar seu ego, tornando-o heróico à sua maneira. Um heroísmo que caminha de braços dados com a derrota (que não se oculta), mas que basta para torná-lo maior que seu pai, seu avô, os caçadores e Ofélia. Aliás, admitir essa derrota (a ausência do mar) não é o problema. O dado realmente inconfessável é o quanto essa ausência lhe interessa, pois dessa forma está livre para criar o tipo de mar que bem entender, sem a interferência do real. Como vimos, o narrador se compraz em viver de devaneios, por mais que estes não se sustentem enquanto narrativa.

A falsidade de seu passado, de sua biografia e de sua busca pelo mar revelam seus momentos de verdade na convergência com sua busca por grandeza e desejo de poder. O tom da narrativa oferece um significado para essa movimentação truncada e ancorada sobre inverdades, pelo que revela de direcionamento ideológico consciente. E o próprio movimento de redução do histórico (ausente) a interesses subjetivos possui um significado que demanda interpretação, relacionado com a já vista questão da inexistência do passado. Esse relato de devaneios que se apresenta completamente afastado do real só é possível porque nenhuma verdade se coloca em seu lugar, e porque o passado só existe enquanto vazio.

\*\*\*\*

O narrador inventa um passado para ocupar esse vazio ao mesmo tempo histórico e subjetivo que constitui o centro da sua existência, e o faz de modo a elevar sua posição (à custa do rebaixamento irônico dos demais e da transformação de sua história em tragédia) e justificar seus insucessos, atribuídos a uma determinação negativa do mar. Tentemos entender esse processo historicamente,

com relação ao que já dissemos. Como vimos, o realismo maravilhoso aqui não se realiza porque o passado local (pré-capitalista) não se apresenta enquanto positividade para nossa elite cultural. Segundo essa leitura o país surge para a vida por conta da expansão do capitalismo, mas seu padrão de desenvolvimento não segue o mesmo dos países desenvolvidos, tido como o normal. Na verdade, em muitos aspectos aparece como seu oposto (como na estranha conjunção liberalismo e escravidão), e por isso a história e os valores das metrópoles não servem à construção da identidade de seus dependentes. Mas tampouco os valores arcaicos pré-capitalistas que, apesar disso, insistem em continuar atuantes. Para as personagens desse mundo, portanto, presas entre o que não querem e o que não podem ter, o passado não existe. Não chegamos aqui a constituir um outro (uma alternativa ao capitalismo), e ao mesmo tempo somos em muitos aspectos a negação da modernidade, ao menos tal qual ela representa a si própria.

Para que as forças “míticas” (aproximadas do mito justamente por conta de sua exclusão ideológica, que as enquadra na categoria de “outro” estranho) do país surjam como inexistentes enquanto representação simbólica – o que lhes garantiria existência social - desenvolveu-se aqui um sistema baseado na dominação pessoal sem mediações (dependência direta), em que todas as categorias simbólicas abstratas que formam o corpo social são diretamente subordinadas aos interesses particulares dos poderosos. É o chamado mecanismo do favor. Daí o caráter ornamental de tudo que no país corresponde ao plano das idéias: leis, democracia, civilidade e alta cultura, aparecem como enfeites destinados à satisfação de poucos. A movimentação da vida social brasileira se dá na separação das esferas prática e ideológica, em favor dos poucos que determinam onde e como elas devem se relacionar, gerando uma situação de carência de espaço público que cria relações sociais baseadas na dependência direta dos desfavorecidos.<sup>38</sup> Por isso a redução de todos os problemas levantados pelo conto - seus questionamentos quanto ao mundo em que vivemos - a uma questão de veleidade pessoal. As representações simbólicas nacionais se constituem a partir dessa redução ao subjetivo, conferindo a tudo um caráter ornamental, feito a partir da exclusão da maioria. A ausência do passado é, portanto, ao mesmo tempo um dado externo,

---

<sup>38</sup> Ver de Roberto Schwarz “As idéias fora de lugar”. In. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Editora 34, 2000.

imposto pelo processo colonial, e buscado pelos sujeitos internamente. Daí a dupla orientação do mito (o mar), seu caráter de maldição lamentada e desejada.

A contradição expressa pelo conto entre o vazio existencial e histórico lamentado pelo sujeito, e o desejo da personagem por esse mesmo vazio coloca a personagem em um meio termo absurdo, compreensível entretanto se considerarmos a configuração social que o literário formaliza. As condições históricas desfavoráveis que relegaram o país à condição incômoda de segundo plano dependente das deliberações do centro, fazem com que os verdadeiros cidadãos brasileiros (os poucos membros da elite) lamentem essas amarras que os impedem de viver sua própria história e concorrer de igual para abocanhar a maior fatia do bolo. Por outro lado, eles defendem com intensa violência esse mesmo sistema que lhes permite ficar com as sobras (que não são poucas), recusando-se a todo custo dividi-las - afinal é justo que fiquem com tudo, uma vez que sua parcela é bem menor que a dos figurões europeus e norte-americanos. Para que o mecanismo funcione, criou-se tal sistema oposto à democracia, baseado na desigualdade, exclusão, e subordinação direta do pobre. Daí o caráter de necessidade que as narrativas têm de se afastar do real – pois é aí que vive a alteridade - mantendo-se nos limites da consciência individual. Para que essa história (que é puro devaneio, construída a partir da separação entre o sujeito e o mundo) se sustente, o narrador precisa inflar seu ego a ponto de conseguir ocultar essa fratura original. O subjetivo tem que aparecer como mito para poder se sustentar. A narrativa se constitui na negação do mundo em nome da subjetividade (a volubilidade de que nos fala Schwarz), o que marca sua fragilidade, desmoronando ao menor indício de questionamento. Mas marca também sua força, pois o sujeito pode narrar o que bem entender, desde que apareça em evidência. Narrar é ter poder para se impor, daí a história contada em *Ofélia* ser um grande esforço de engrandecimento pessoal. A vida cultural com suas instituições é reduzida a uma questão de veleidade pessoal.



## 7. Murilo Rubião e os limites do fazer literário nacional

Já em seu final, a farsa montada pelo narrador desmorona de vez, por conta de seu afastamento do real “Gostaria tanto se aquele bisavô marinheiro tivesse existido”. Ancorada em uma subjetividade dilacerada, a história não se realiza porque não consegue escapar aos limites desta. Cria-se um conto em certo sentido sem enredo, como em *D. José não era*, conto cujo desenvolvimento não se dá a partir de acontecimentos, mas pelas versões conflitantes da história, formando uma cadeia de equívocos que se apresenta no lugar do real, e que conduz a personagem à morte. Ou em *O bom amigo Batista*, onde um quiproquó faz com que o narrador assuma os desejos de seu explorador, fazendo com que a realidade se apresente como expressão desse desejo que incorpora o outro à sua própria forma. Agora podemos dizer que isso se dá não apenas pelo divórcio propriamente moderno entre mundo objetivo e subjetividade, mediante os processos de alienação, em que a consciência é reduzida a impulsos reflexos pelo modo de produção em curso. Mas antes, de modo quase inverso, pela justaposição de subjetivo e objetivo, em que o real é composto por uma versão pessoal que consegue afirmar-se diante de outras enquanto verdade. Ao invés da redução da consciência pela alienação, uma hipertrofia, sendo a fragmentação o resultado comum em ambos os casos.

Não que os devaneios do narrador consigam efetivamente e sem problemas passar por realidade nesse contexto. Ao contrário, a fragilidade da estrutura salta aos olhos, *sendo explícito o divórcio entre vida prática e realidade simbólica*. Por isso a magia em Murilo é incompleta, como afirma Álvaro Lins. Mas justamente essa separação impede que outras versões (outras formas de se contar que não o molde literário tradicional) sejam levadas em consideração enquanto parcelas efetivas da realidade (excluídos e relegados a condição de mito), e tanto o real (sua construção social) quanto à narrativa são constituídas a partir dessa fratura. Ao questionar a possibilidade de realização de uma história dada tais condições - e pode-se dizer sem exageros que praticamente todos os contos de Murilo possuem essa dimensão metalingüística, sendo como é uma obra absolutamente ciente de seus próprios limites - Murilo está fornecendo instrumental para um questionamento da literatura nacional como um todo, que nos permite reinterpretá-la.

A literatura foi uma das principais ferramentas ideológicas empenhadas no processo de formação da identidade nacional. Coube a ela, em um momento muito anterior ao surgimento das universidades e dos estudos sociológicos ou antropológicos, a tentativa de definição de nosso caráter, nossa especificidade. Descobrir o que fazia de nós, brasileiros. Essa necessidade se intensificou no momento da Independência, quando o brasileiro encontrou no culto romântico internacional da individualidade um caminho perfeito para colocar-se enquanto sujeito autônomo no interior da ordem mundial. Entretanto, a tarefa de definir nossa identidade acabaria se revelando problemática pelas razões já discutidas, as mesmas que impediram a solução via realismo maravilhoso. Ao invés de se procurar criar uma forma de representação que incorporasse a grande quantidade de elementos efetivamente existentes na sociedade, que não cabiam nas formas discursivas tradicionais a não ser como figura de exotismo, ou mítica (por possuírem estrutura essencialmente diversa), nossos narradores - os responsáveis por dizer o que afinal de contas nos definia enquanto povo - adotam a forma importada e excluem aqueles que não cabem na fórmula como elementos secundários. Apaga-se o negro, deforma-se o índio e o pobre, para que o mecanismo de exclusão permaneça, criando-se assim uma forma que se sustenta a partir do abismo social: a literatura brasileira. O comprometimento dessa com as formas de dominação das elites, e o quanto esse papel torna sua estrutura fragilizada por ser baseada em um afastamento (via favor) do real é o que se reforça nessa fábula muriliana<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> “O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nosso hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de conseqüências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país?” (Schwarz, 2003) A resposta dada por nossos escritores foi seguir a moda importada, condição para que o sistema literário se configurasse. Mas em seus bons momentos, e a despeito das intenções originais do autor, a forma consegue expor sua contradição imanente resultante dessa dialética entre externo e interno, e que força o dado local (entre eles, as relações de dependência, a massa de excluídos, etc.) ao segundo plano. “Daí o efeito de desproporção, de dualidade formal, que procuramos assinalar e que é o resultado estético desses livros, e também a sua consonância profunda com a vida brasileira. Apagada no primeiro plano da composição, que é determinado pela adoção acrítica do modelo europeu, a nossa diferença nacional retorna pelos fundos, na figura da inviabilidade literária, a que Alencar reconhece no entanto o mérito da semelhança [...] Note-se portanto o problema: onde vimos um defeito de composição, Alencar vê um acerto da imitação. De fato, a fratura formal em que insistimos, e que Alencar insistia em produzir, guiado pelo senso do “tamanho fluminense”, tem extraordinário valor mimético, e nada é mais brasileiro que

Segundo Antonio Candido, os dois gumes da literatura brasileira são o desta à serviço do processo colonizador, servindo violentamente para impor os valores do colonizador e do colono europeizado, e o outro, quando o literário passa a figurar as contradições de nossa ordem social, usado como instrumento de reflexão e descoberta. Mas, como bem observa Hermenegildo José Bastos (Bastos, 2001), a face cruel dessa dupla movimentação é que mesmo o outro gume da literatura continua participando do projeto de dominação das elites. Ao expor a fragilidade da forma literária por conta da ausência de elementos históricos que nos conferem identidade, Murilo estaria pondo em evidência os problemas de constituição do literário em nosso contexto, comprometido com a fratura social a que dá forma.

Interessante que o crítico consegue por esse caminho mostrar como a prosa muriliana continua certa tradição brasileira posterior ao primeiro modernismo, especialmente Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos, cujas obras revelam que a busca da essência ou do substrato nacional já não tem lugar de representação. Curiosamente, o tema dessas obras também será o homem em busca de uma identidade que não se apresenta. “Caetés, para começar, narra a impossibilidade de narrar o Brasil. O passado é irrecuperável. João Valério é mais do que um homem sem identidade, é um homem que não tem aonde ir buscar identidade [...] é a história do escritor brasileiro e do seu trabalho, que é o de procurar dar sentido, por meio do modelo literário, a um referente que pertence, nas palavras de Cornejo Polar, a um universo estranho a esse modelo” (Bastos, 2001). Não que o conceito de uma nação que englobe a todos os brasileiros tenha desaparecido, mas após o país ter passado pelo processo de modernização sem que suas contradições básicas fossem solucionadas, este conceito não é visto com olhos positivos pela parcela mais crítica de nossos escritores. Em Murilo Rubião, a fratura social é uma maldição da qual não podemos escapar, por ser constitutiva. O movimento de voltar ao passado para dali extrair nossa identidade é impedido pelas próprias condições históricas do país, e toda tentativa nesse sentido implica em mitificação (ao menos em se tratando de literatura, pois o movimento na cultura popular

---

*essa literatura mal-resolvida*” (Schwarz, 2003). De fato, acreditamos que o descompasso formal que vimos assinalando em Murilo também se deve a essa formalização da matéria brasileira, mas diferentemente de Alencar agora com resultados positivos, por ser tratada criticamente, ainda que de forma indireta.

apresenta outras determinações). O caráter de novidade formal da obra muriliana é portanto temperado com um senso de realidade que a insere na tradição literária local, e crava sua magia no solo do país.

O conto *Ofélia, meu cachimbo e o mar*, revela em seu final que esse tipo de representação (o próprio fazer literário nacional) baseado na separação das esferas concreta e abstrata não se sustenta, ou melhor, a forma como ele se sustenta é em si mesma insustentável, porque desumaniza. “Ora, no extremo, a dominação absoluta faz com que a cultura nada expresse das condições que lhe dão vida, se excetuarmos o traço de futilidade que resulta disso mesmo e que alguns escritores souberam explorar. Daí “uma literatura e uma política exóticas”, sem ligação com o “fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história”, assim como a ausência de “discrímem” e “critério”, e sobretudo a convicção muito pronunciada de que tudo é só papel.”(Schwarz, 1987). Entretanto não cabe a arte figurar novas formas de relacionamento, pelo menos não como se estas fossem em realidade viáveis. O realismo maravilhoso não cabe no contexto brasileiro, pois nossa vida social é composta por essa fratura que exige superação concreta, não artística. Além disso, a narrativa expõe o impasse desse narrador que sofre e ao mesmo tempo goza de seu estado de paralisia, revelando que a superação desse estado de coisas dificilmente irá partir dele ou da arte que produz. Talvez quando Ofélia deixar de ser um cão. Mas a resposta dada por Murilo é cinzenta, e os animais portadores de outros modos de narrar serão, mais a frente, mortos. E o mundo ficará cada vez mais paralisado e inviável, sem magia ou metamorfoses para criar sequer a ilusão de movimento. A fantasia muriliana é radical.

# ***Burocracia***

*“Agora sei, desfilei sob aplausos da ilusão”  
(Dna.Ivone Lara\Jorge Aragão)*

*“O distanciamento com relação ao mito traz para o primeiro plano o peso da História na obra em estudo. Posta de lado pelo movimento recorrente aí dominante, acaba ressurgindo, como uma aparição fantasmal, na essência do fantástico”*

*(Arrigucci, 1987)*

## A Fila

### *Burocratização do favor*

O conto *A Fila*<sup>40</sup>, integrante da última coletânea publicada em vida por Murilo Rubião, faz parte daquelas peças de seu universo ficcional em que os aspectos sociais da escritura – foco principal de nossa análise – são imediatamente reconhecidos e destacados pela crítica em geral<sup>41</sup>. Aqueles que se detiveram sobre o conto, a despeito de uma ou outra divergência de enfoque, no geral concordam que o tema principal da jornada frustrada de Pererico em busca do gerente da fábrica é a paralisia da vida burocrática e a degradação da existência em um mundo desprovido de sentido. Seguindo nesse ponto uma linha de interpretação entre existencialista e materialista, ressaltam que esse absurdo não se refere à vida humana em geral, antes definindo o viver do homem frente às modernas determinações da existência.

Acreditamos que tal leitura do conto, com base em uma perspectiva crítica de caráter sociológico que defende que a literatura sobre o homem absurdo dê conta da situação do sujeito em um contexto histórico específico não seja gratuita. Isso porque nesse e em todo *Convidado*, o mundo construído por Murilo estará mais próximo do que nunca do pesadelo das fábulas kafkianas<sup>42</sup>, cujas interpretações mais influentes enfatizam o debate do autor com os temas da alienação, reificação, fragmentação, e a relação indissociável destes com o mundo moderno. Sobretudo as leituras dos frankfurtianos marcaram definitivamente o

---

<sup>40</sup> RUBIÃO, Murilo. "A Fila". In. *Murilo Rubião: Contos Reunidos*. (1999). São Paulo, Editora Ática.

<sup>41</sup> "Em *A Fila*, como sempre, o processo de repetições retorna, mas a alegoria, por fim, deixa ver claramente a base histórica real de tanta multiplicação inútil. O fantástico, com sua assombrosa multiplicação dos meios, é rigorosamente aqui uma alucinada máquina burocrática" (Arrigucci, 1987). "O tema da burocracia se formaliza, no conto "A fila", onde a dimensão hiperbólica que esta adquire no transcurso da narrativa é mimetizada pelo próprio ato da narração" (Schwartz, 1981).

<sup>42</sup> Note-se ainda que quando da publicação dessa coletânea, em 1974, Murilo já havia tido contato com a obra do escritor tcheco, podendo, portanto, ter havido influência direta sobre seu estilo – o que acreditamos ser bastante plausível. Mas não iremos nos deter aqui nessa comparação sem dúvida bastante reveladora por dois motivos básicos. Primeiro por uma insuficiência teórica para discutir de modo adequado a obra kafkiana, o que poderia levar a alguns equívocos. Segundo porque acreditamos que as diferenças entre os dois são tão (ou mais) reveladoras que eventuais semelhanças, tendo em vista que a motivação de base de nosso trabalho é a especificidade da narrativa muriliana.

escritor como o cronista por excelência da fratura do homem Ocidental. De fato, algumas afirmações da crítica de Murilo Rubião e de Kafka servem bem tanto a um quanto a outro. “Em *A Fila*, como sempre, o processo de repetições retorna, mas a alegoria, por fim, deixa ver claramente a base histórica real de tanta multiplicação inútil. O fantástico, com sua assombrosa multiplicação dos meios, é rigorosamente aqui uma alucinada máquina burocrática” (Arigucci, 1987). O mesmo se passa no universo kafkiano repleto de corredores e funcionários a desempenhar funções sem sentido. “A vida de quem chega permanentemente sem nunca chegar de verdade é, como a de Cristo, a todo instante uma pré-vida, preparação para a outra, a ‘verdadeira’; visto que essa preparação é inútil, a vida consiste numa repetição permanente e inútil” (Anders, 1969). A reprodução estéril é um dos principais temas murilianos.

Embora os mesmos temas murilianos se reponham ao longo de sua obra, a aproximação feita por Álvaro Lins quando do surgimento do escritor, entre a ficção de Murilo e a de Kafka (com as devidas ressalvas), adquire ainda maior propriedade em suas últimas publicações. O tom geral de *O Convidado* é mais cinzento, e o absurdo aparece por vezes radicalizado, com o clima de pesadelo ficando mais intenso. Desaparecem por completo os animais mitológicos, assim como as personagens mágicas que ainda guardavam alguma aproximação com o paradigma do maravilhoso (apontando assim para um espaço que em certa medida se afastava do reino da utilidade mercadológica). A magia, enfim, que vimos seguir uma dupla orientação a apontar simultaneamente para o presente e para o passado, desaparece. Murilo abandona o terreno da cidadezinha mineira em desenvolvimento para cair em cheio sobre a cidade moderna alienante e opressora, regida por relações impessoais desumanizadoras. Nessa passagem, a aproximação com o absurdo kafkiano da razão instrumental se torna mais estreita.

Entretanto, ao aproximarmos ainda mais o olhar das bases sociais da narrativa, encontramos elementos textuais que tencionam esse absurdo próprio da modernidade. Na verdade, mesmo em Kafka existem elementos suficientes para contradizer essa interpretação, apesar de não termos dúvidas de que o autor é um dos que retratam de forma mais aguda e amarga as condições de existência na sociedade moderna. Já o painel montado por Murilo apresenta especificidades que ora o aproxima, ora o afasta do absurdo tal qual definido por Kafka e seus



intérpretes, e tal tensão por si serve para ressignificar as interpretações correntes. Pode-se, é claro, procurar ver o fantástico muriliano como uma variação do mesmo absurdo, interpretação que não deixa de estar correta, uma vez que o autor trata também do homem de agora. De qualquer modo, os novos elementos que formam essa variação possuem um caráter próprio indicativo de que esse fantástico é construído sobre outras bases.

### **1. Paralisia burocrática**

Pererico chega do interior do país carregado de determinação e objetividade. Sua vontade é cumprir com eficiência sua obrigação o mais brevemente possível, e retornar para casa. Tem tanta certeza de seu sucesso (afinal, a tarefa é simples) que carrega tão somente o dinheiro necessário para permanecer o mínimo possível na cidade e voltar para o interior. Demonstra a confiança de funcionário eficaz, que cumpre sem embaraços com suas obrigações. Chegando à companhia, dirige-se imediatamente à sala da gerência com a convicção daqueles que irão falar diretamente ao superior. Mas logo se interpõe entre seus planos Damião, o porteiro que irá atravessar seu caminho até o fim da história.

De início Pererico acredita que Damião é um simples meio para atingir a um fim, assim como ele próprio é um meio de que se serve seu patrão para atingir ao gerente da Companhia. Sua expectativa é que a máquina burocrática funcione com a eficiência que ele próprio julga possuir. Em suma, que a racionalidade do sistema facilite, ao invés de complicar, esclareça, ao invés de obscurecer. O primeiro diálogo travado com Damião reforça ainda mais o caráter dessa expectativa. “Deseja falar com quem? O gerente. Emprego? Não. Seu nome? Pererico. De que? Não interessa, ele não me conhece”. As frases são curtas e por vezes grosseiras, centrando-se apenas no necessário, dispostas a resguardar o que for de mais pessoal e que não diga respeito a subalternos. Coloca-se assim uma barreira formal que impede o contato afetivo, uma das normas básicas do modo de funcionamento burocrático: “O sistema de relações prescritas [na burocracia] entre os vários cargos envolve um considerável grau de *formalidade e de distâncias sociais* claramente definidas entre os ocupantes dessas posições” (Merton, 1968). Sua intenção é manter exclusivamente com o porteiro relações de trabalho.

Contra suas expectativas, entretanto, recebe uma ficha de metal numerada, uma senha que o joga para o fim de uma fila inesperada. Tem início aqui o processo de *educação* de Pererico, que de funcionário eficiente com assunto importante a ser tratado imediatamente com o gerente, passa a ser um número a mais, sem rosto, em uma fila que pode não acabar nunca. E a transformação da personagem se aprofunda na seqüência, quando Damião esclarece que a partir daquele momento ele deveria evitar a porta da frente, destinada somente aos que vinham ali pela primeira vez. Na verdade, o conto todo representará esse esforço “pedagógico”, uma tentativa de integrá-lo àquele universo sem sentido (uma espécie de anti-conto de formação dessa perspectiva). A protagonista arquetípica muriliana é esse sujeito deslocado, punido por não integrar um mundo absurdo do qual não consegue (não quer) escapar. O drama dessas personagens tem sempre origem nesse deslocamento, que as marginaliza e força o olhar para o absurdo das relações postas no mundo, que é assim revelado também para o leitor. Mas esse processo que força a personagem a uma súbita tomada de consciência não advém de um posicionamento reflexivo crítico frente ao mundo. Ao contrário, as personagens lutam para se enquadrar no absurdo, não para tentar conferir sentido a ele, ou transformá-lo e, se o criticam, é antes por desesperança e certa ponta de inveja. Todos querem fazer como o ex-mágico e se livrar daquilo que os afasta da norma (o dom de fazer mágica)<sup>43</sup>. Os sujeitos não se revoltam contra o absurdo, mas contra o fato de não tomarem parte nele. Daí sua condição aparecer como uma

---

<sup>43</sup>No caso de *A Fila*, os esforços feitos por Damião e Galimene para integrar Pererico também irão fracassar, muito por conta da teimosia da personagem, que tem como uma de suas principais características nunca livrar-se das antigas convicções. Novamente Murilo põe em cena uma personagem tomada pela *hybris*, ou erro trágico, que faz Pererico acreditar que possui condições de negar sua posição marginalizada. A altivez descomedida é um dos pecados que sempre aparece nos contos do autor. As personagens no geral cometem o mesmo erro de se julgarem relevantes ou especiais, atribuindo-se uma importância que de fato não possuem, ou acreditando que têm alguma espécie de poder sobre os acontecimentos que regem suas vidas. Teleco acha que pode ser homem; o ex-mágico que pode se livrar da magia; Jadon que pode vencer a esterilidade dos comensais; João Gaspar que pode parar a construção do edifício. Invariavelmente elas são forçadas a ocupar sua real posição no mundo: meros fantoches de um poder que não compreendem. Todos são desiludidos e obrigados a aceitar seu lugar no mecanismo, geralmente (e aí seus dramas) na condição de excluídos. Um processo maior que aprisiona o indivíduo, e sem que haja no final uma lógica divina, também incompreensível, mas que ao menos obedece a algum critério de justiça.

punição primordial, a expiação de uma culpa original, pois de sua perspectiva o absurdo é a norma, e como tal, está sempre certo.

O mundo que Pererico e Damião compartilham é o universo fechado e bem definido de funcionários com hora marcada, a cumprir cegamente as determinações de seus superiores, muita vezes sem sequer desconfiar de seus propósitos. Nesse mundo não existem propriamente homens, pessoas, mas funcionários que só estabelecem algum tipo de relação em função de seus cargos, pois é próprio desse sistema a impessoalidade das relações, que garante sua eficácia técnica. “A estrutura [burocrática] assim montada aproxima-se da completa eliminação das relações personalizadas e das considerações não racionais (hostilidade, ansiedade, envolvimento afetivo.” (Merton, 1968). A princípio, pois, as expectativas de Pererico são as mesmas do homem comum que espera que a modernidade (a racionalização das relações) cumpra com suas promessas de facilidade e eficiência, tornando o mundo, senão um lugar melhor, ao menos mais simples e preciso. Para isso, espera que os meios aprimorados com o desenvolvimento técnico (no caso, a racionalização e especialização da máquina burocrática) cumpram seus fins. Entretanto, aquilo que a postura de Damião irá forçosamente revelar é que naquele contexto os meios se convertem em finalidades em si mesmas - o que para Sartre é a própria essência do absurdo humano, o modo de ser de um mundo racionalmente administrado por um sujeito automático<sup>44</sup>.

Esse mundo racionalmente organizado escapa, pois, ao controle do indivíduo, com suas mediações multiplicando-se indefinidamente e o número de obstáculos que se interpõem entre o sujeito e os processos que determinam suas ações crescendo a sumir de vista, de forma que o objetivo inicial se perde no meio do caminho, e o tramite burocrático termina por adquirir consistência própria. As normas e regulamentos que a princípio deveriam ser vistos como medidas designadas para certa finalidade específica transformam-se em um valor em si. As regras adquirem caráter simbólico ao invés de serem estritamente utilitárias, e o sistema passa a funcionar de forma autônoma, desvinculado dos objetivos iniciais que o ligava aos interesses humanos. Dessa forma, amplia-se o mecanismo de

---

<sup>44</sup> “É por isso que Damião, embora representasse um meio, através do qual seria possível chegar-se ao fim, que é o gerente, acaba sendo um fim em si mesmo, numa representação perfeita da estratégia que torna possível manter intacta a estrutura do poder que, assim, sobrevive inatingível” (Goulart, 1995).

alienação (que tem origem na separação dos homens dos meios de produção, e se propaga por todos os âmbitos da vida social) e as personagens seguem como títeres a cumprir cegamente determinações sobre as quais não têm nenhum controle. Os homens deixam de ser agentes para se tornar expectadores do processo histórico. Aqui mais do que nunca, Murilo coloca em primeiro plano os impasses e contradições das relações humanas modernas. Ao invés do sujeito avançar na fila, esta marca passo sem sair do lugar, crescendo indefinidamente.

Na segunda parte da história o foco narrativo muda, e por meio do discurso indireto livre passa a figurar a interioridade de Pererico. Todo o conto irá se constituir a partir dessa alternância de registro, confrontando os pensamentos da personagem com o mundo objetivo, revelando por fim que sua subjetividade não serve de contraponto ao absurdo das relações objetivas, complementando sua ausência de sentido ao invés de criticá-la. As outras pessoas presentes na fila, por exemplo, são encaradas por Pererico como meros fornecedores de informação, que servem para auxiliá-lo a cumprir sua missão, ou seja, novamente como meios para se atingir algum fim. Estamos no campo do individualismo extremo, em que os sujeitos vêm a si próprios e aos outros enquanto coisa, em que mesmo conceitos a princípio mais abstratos como felicidade dependem do resultado da entrevista com a gerência. “Verificou também que as pessoas atendidas na gerência retornavam alegres, demonstrando ter solucionado seus problemas ou, pelo menos, sido tratados com deferência”. O processo de racionalização burocrático é interiorizado, passando a regular também setores da vida pessoal, como ficará ainda mais claro ao tratarmos de Galimene.

O artifício literário, o mesmo utilizado por Kafka em suas fábulas, consiste em acirrar a lógica do sistema social em que vivemos, de modo a, no limite, confrontá-lo com suas próprias contradições, criando uma representação perversa do real. Caso funcione, o resultado acaba por revelar, como em um espelho invertido, as determinações ocultas desse mesmo sistema. Em *A Fila* expressa-se a idéia de que o aparelho burocrático não tem por função servir ao homem, senão a si mesmo. Sua orientação é para a auto-reprodução do processo em detrimento do humano, cujo sentido último passa a ser dado pelo sistema por ele criado. A determinação se inverte, e o sujeito passa a ser definido pelo cargo ou função que exerce. Pererico não poderá falar ao gerente porque caso cumpra seu objetivo todo

o mecanismo mobilizado para esse fim perde sua razão de ser. O sistema se autonomiza; sua função não é satisfazer os desejos humanos, mas criar infinitamente novas e originais formas de desejos para reproduzir-se indefinidamente. O que está em jogo no conto é a transformação do homem em coisa, a própria alienação – a fratura do sujeito com o mundo que não mais reconhece – a ganhar forma ficcional.

## **2. Burocratização do Favor: A real substância do segredo**

Estamos, pois, em pleno campo da impessoalidade capitalista, e o conto alia-se aos questionamentos das narrativas existencialistas do pós-guerra<sup>45</sup> a respeito do absurdo da existência em uma sociedade alienada. Pelo que se viu até então, seu tema são as relações humanas reificadas na modernidade, expressas desde o título – A fila - que enfatiza o mecanismo e não o indivíduo. Entretanto, o desdobramento da história acaba revelando elementos que não se explicam completamente a partir de temas como alienação, individualismo moderno, etc. Novamente, um conjunto de fatores de outra ordem insere contradições que demandam esclarecimento por outra via.

No dia seguinte Pererico espertamente chega mais cedo, e bem antes dos portões serem abertos já se encontra na fábrica. Dessa vez é um dos primeiros a chegar, mas, ainda assim, a senha que recebe contém um número ainda mais elevado que o anterior, jogando-o novamente para o final da fila. Está configurada a situação absurda típica, pois independentemente das atitudes e resoluções adotadas, ele jamais conseguirá falar ao gerente. Os meios revelam-se fins em si mesmos. A personagem se irrita, e tem por assim dizer uma primeira revelação de que a arbitrariedade de Damião pode ter um peso decisivo em seu destino, bem maior do que gostaria de admitir. O porteiro trata de justificar sua arbitrariedade mostrando que ela faz parte das regras do jogo, estando plenamente de acordo com as normas da instituição, que privilegia aqueles que “*não fazem segredo* dos assuntos a serem tratados com a administração da empresa”. Porém causa

---

<sup>45</sup> Ver PAES, José Paulo. (1990). “O seqüestro do divino”. In: *A Aventura Literária: Ensaios sobre Ficção e Ficções*. (pp. 117-123). São Paulo, Companhia das Letras.

estranhamento que a própria companhia estabeleça uma norma que faça com que assuntos sigilosos e de extrema importância sejam revelados publicamente para avaliação de subalternos. Além disso, a regra de imparcialidade burocrática é quebrada e substituída por uma relação de proximidade entre os que trocam segredos entre si.

Pererico, no entanto, não parece disposto a estreitar laços de maior proximidade. Ele é portador de uma ética bem rígida e a princípio pouco maleável, na qual honrar o combinado com o patrão (em nome do qual sua própria vida vai se tornando cada vez mais insustentável) ocupa a posição mais elevada. A incumbência que recebeu foi a de falar diretamente ao gerente, portanto no que lhe diz respeito o assunto que lhe foi confiado cabe apenas às instâncias superiores, não sendo da conta de um subalterno qualquer. Ao procurar manter o sigilo, Pererico está se comportando dentro das regras burocráticas que determinam que cada sujeito deve ficar restrito a seu cargo e à sua função, respeitando a hierarquia que organiza o sistema. Nessa lógica, não cabe a um simples porteiro o papel de avaliar um assunto que deve ser tratado diretamente com a administração superior.

Entretanto, logo a personagem saberá que “o poder de Damião ultrapassava o de um mero empregado”, e este não poupará esforços para ensiná-lo qual sua real posição naquele meio, continuando seu processo de educação. A cada passo ficará mais claro que o sucesso ou o fracasso de sua demanda será diretamente determinado pela interferência do porteiro, negando-se dessa forma o princípio de impessoalidade que deveria reger a instituição burocrática<sup>46</sup>. Sua única chance de progresso dentro daquele sistema, e ainda assim sem garantias, é contar com o favorecimento de alguém instalado em seu interior. E como ele ocupa um dos degraus inferiores na escala social, sua chance de acesso passa necessariamente por um funcionário menor, que se torna assim poderosíssimo. É esse movimento que Pererico parece incapaz de compreender, ao manter uma postura arrogante frente alguém que, diante das circunstâncias, tem muito mais poder que ele. Está

---

<sup>46</sup> Diferentemente do que ocorre no fábula kafkiana, “*Diante da Lei*”, aqui existe uma fila com muitas pessoas disputando a entrada, sendo Damião o responsável direto por determinar a posição que o sujeito irá ocupar nessa, pois é ele quem entrega as fichas. O peso de sua decisão pessoal é, portanto, muito maior do que na situação kafkiana, em que o porteiro se confunde ainda mais completamente com a função que ocupa, acabando por se tornar uma figuração perfeita dessa.

em jogo, pois, outra forma de organização social baseada em relações de dependência que contrariam aquela de tipo mais moderno<sup>47</sup>.

Como vimos, o conto coloca em cena conflitos próprios da modernidade, sendo seu tema principal o absurdo burocrático. De forma mais específica, porém, o impasse em que se desenvolve a história é diretamente causado pelo conflito Damião x Pererico, uma disputa de ordem pessoal que acaba por fazer a fila prolongar-se indefinidamente. Todos os problemas de Pererico naquela ordem derivam dele não ter conquistado inicialmente a simpatia do outro, e de não se esforçar por fazê-lo por conta de sua arrogância. Em certo sentido, o conto não existiria se fosse da vontade de Damião que Pererico falasse ao gerente o quanto antes. Assim, se é fato que o crescimento da fila é expressão daquela multiplicação absurda dos meios tornados fins em si mesmos, em sua base estão colocados conflitos de ordem pessoal que contrariam o extremo individualismo de um contexto de alienação por assim dizer mais “puro”. Concentremo-nos nesses aspectos.

Após o incidente com o porteiro, ao fim da tarde Pererico chega a se sentir com sorte porque os integrantes da fila se dispersam “sem motivo aparente” (essa ignorância quanto às motivações da fila é já reveladora do quanto ele está divorciado do mundo que o aprisiona). E no momento em que ele acredita que finalmente irá falar ao gerente, o porteiro o afasta com o braço, “dando passagem a um senhor de roupas antiquadas”. Ante sua revolta, o porteiro se justifica: “Você foi precipitado ontem por não ouvir minhas explicações. O cavaleiro que tomou o seu lugar ontem marcara audiência há vários dias e, além disso, *tratava-se de pessoa da intimidade do gerente*” (grifo nosso). Novamente, e aqui de modo inequívoco, é a proximidade pessoal que regulamenta as relações da fila, no lugar de delimitações mais imparciais como ordem de chegada, ou mérito. Por conhecer o gerente e manter com este um contato pessoal, aquele senhor consegue passar por cima do sistema de organização burocrático, cujo pressuposto funcional é a imparcialidade. Aqui saímos de vez do terreno da racionalidade moderna para o

---

<sup>47</sup> “No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho, etc – contra as prerrogativas do Ancien Régime. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais.” (Schwarz, 2003)

campo das relações de favor, colocando a mesma contradição já expressa em nossas análises anteriores entre duas ordens antagônicas que se complementam ao se negar mutuamente.

E quanto a Pererico, e todos os outros milhões de marginalizados, que estão longe de serem íntimos do gerente, ou de alguma figura relevante dentro do sistema? O que se exige nesses casos? Pode-se dizer que o preço pago pelos dependentes é alto, mais ainda quando estas exigências se colocam entre membros de uma mesma classe. Nesse tipo de sistema em que a norma racionalizada e imparcial é substituída por relações de dependência, a mobilidade social só é possível com o favorecimento pessoal de alguém inserido ou próximo o bastante dos centros de poder. Acontece que já não estamos mais no espaço do sertão, ou das cidadezinhas do interior, em que essas relações se dão mais ou menos diretamente entre patrões e seus dependentes. O contexto agora é o das grandes cidades em que os motores do sistema não se apresentam diretamente, mas na forma de complexos aparelhos de racionalização. Pererico está no mais baixo patamar da escala social, portanto a sua proximidade com os responsáveis pela movimentação desse sistema é nula. A rigor, estaria negada para ele e para os desfavorecidos em geral a mobilidade no interior desse sistema, porque a figura do explorador – responsável por sua dinâmica - nunca se apresenta. Estamos ainda diante de um esquema de relações de favor, mas em um contexto moderno em que os centros de poder aparecem como forças invisíveis que não se pode atingir, gerando assim um paradoxo: a dependência direta da subjetividade em um contexto de impessoalidade e reificação extremas. O abismo social se torna desse modo intransponível, e Pererico deverá permanecer confinado aos estratos inferiores da hierarquia.

Ainda assim, não é porque o esquema não mais garante a possibilidade de trânsito social que ele deixa de funcionar. Ao contrário, é justamente entre as camadas mais inferiores, onde não levam a lugar nenhum, que o arranjo funcionará em sua forma mais cruel. A subjetividade continua a se formar na negação do outro, como vimos em Teleco. Fazer com que aqueles que estão fora da fila dependam de seus favores é a forma de Damião afirmar sua subjetividade no interior desse sistema. A existência de Damião como sujeito (social) é dada pela sua condição no interior daquele sistema, como porteiro. Entretanto, essa condição



não é garantia de nenhum direito (esfera fictícia no mundo do favor), de nenhum espaço genuíno de existência social, daí a necessidade de se afirmar diante daqueles marginalizados que estão excluídos do sistema, e cuja situação é sem dúvida pior. Como ser sujeito (condição garantida pelo seu cargo) no limite não significa nada, pois continua a não ter assegurado um espaço de representação social que só seria garantido pelo favorecimento de algum poderoso, ele só pode ser efetivamente ao negar a existência de outros, em uma afirmação vazia de si mesmo. Ser porteiro só significa algo na medida em que existem milhares de outros que não podem sequer ser isso, mas seu poder de influência real dentro daquele sistema é mínimo, quando muito conseguindo levar alguém para outra fila. Sua subjetividade se forma na afirmação vazia de seu próprio poder frente às outras consciências em pior situação.

No caso da rivalidade Damião x Pererico, o centro da disputa em torno da qual a própria narrativa irá se constituir será a revelação do segredo de Pererico, que o porteiro insiste em saber enquanto o outro teima em não revelar. Tanto a recusa enérgica de um quanto a insistência desabusada do outro, responsável pelo desdobramento absurdo da história, por si já revela que está em jogo algo bem mais importante que um simples capricho, ou curiosidade. É preciso, portanto, desvendar esse segredo; senão seu conteúdo, que permanece um mistério para o leitor, ao menos suas motivações mais profundas.

Pererico é incumbido de tratar do assunto sigiloso diretamente com o gerente, e ele fará disso a determinação mais importante de sua vida, recusando-se a compartilhar seu segredo com quem quer que seja, por mais que isso lhe custe uma série de tormentos e sacrifícios. Aliás, esse é o primeiro dado a chamar atenção, pois esse segredo que é tomado por ele como seu valor moral mais importante, em nome do qual realiza inúmeros sacrifícios pessoais, diz respeito não a si próprio, mas a seu patrão. O sujeito imprime um auto-sacrifício de grandes proporções em nome dos valores de seu dominador, a tal ponto introjetados que estes aparecem como o que há de mais importante para si. Assim, num primeiro momento o segredo aparece simbolizando o próprio estado de alienação em que vive a personagem, a lutar e sacrificar tudo em nome de algo que no fim das contas não lhe diz respeito. Pererico sacrifica sua própria vida e seus valores mais

importantes em nome da sua função, portando-se como um funcionário exemplar no limite de se tornar coisa.

Por outro lado, essa dimensão ilusória do segredo, que revela o caráter ideológico de seus valores éticos, esclarece apenas um de seus aspectos. Pois se é certo que tais valores agregam um momento de falsidade - o que há de mais íntimo no sujeito na verdade lhe é exterior - não é por isso que eles se tornam menos importantes para a personagem. Para Pererico, guardar esse segredo não é uma simples questão de capricho, tendo a ver com seus mais elevados padrões morais, sendo talvez seu dado mais importante. Não declarar o assunto que só diz respeito a seu patrão e ao gerente é o modo que ele encontra de se manter moralmente resguardado dos valores deturpados da cidade, a seu ver excessivamente permissivos e degradados. De sua perspectiva, é sua própria integridade que está em questão, o que há de mais íntimo e importante. “Se ficar mais um mês nessa cidade, acabo dormindo com o homem”, lamenta-se ao se dar conta das concessões que é obrigado a fazer ao porteiro para poder conseguir um avanço ínfimo e inútil na fila, sua única forma de mobilidade. Abrir mão de seu segredo é para ele como abrir mão de si próprio, é estar completamente exposto ao outro numa relação de total subordinação. Seria expor o que há de mais pessoal à avaliação do outro, e ainda ter que esperar que este decida se sua interioridade é ou não válida. Assumir, enfim, a derrota mais absoluta.

Apesar desse segredo profundo ser já expressão degradada da transformação do homem em coisa, por se tratar de assunto de interesse do patrão em nome do qual Pererico desce o mais baixo em seus próprios conceitos, expor o assunto para Damião seria de fato aceitar a derrota incondicional. Aquilo que Damião pede em troca de um favorecimento pessoal, a exposição do conteúdo do tal assunto sigiloso - que efetivamente não irá levar a lugar nenhum dado sua posição inferiorizada na hierarquia (“Há um pouco de exagero na sua confiança com relação ao meu prestígio”, deixa claro o porteiro) - não é, portanto, pouca coisa<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> É próprio das relações de favor que o dominador exija um mundo absolutamente às claras, onde todos os desejos apareçam como que para sua escolha. A resposta dos dependentes, como vimos, é a metamorfose, a dissimulação que faz com que o dominador seja levado na conversa e acredite que aquela vontade seja sua. Pererico se recusa à metamorfose, a malandragem para ele é tida como degradação. Nesse sentido é que aparece inicialmente como uma personagem que se contrapõe ao favor. Mas veremos que seu problema com o esquema é na verdade outro.

Pererico não pode ter segredos, não pode ter nada que indique uma subjetividade própria que preserve sua identidade enquanto sujeito. Suborno e bajulação são necessários, mas não suficientes, pois a entrega ao outro tem de ser total, chegando ao extremo da sua negação enquanto sujeito. O processo de desumanização já ocorreu com a introjeção dos valores do dominador, mas a esses seres degradados é dada uma chance efetiva de recuperar certa humanidade ao subordinar completamente alguém ainda mais inferiorizado. Na verdade, uma outra forma, mais vantajosa, de se desumanizar.

### **3. A moderna dominação pelo amor: Damião e Pererico no centro da tensão temporal.**

A exigência de Damião pode ser vista de uma perspectiva mais positiva. Seu desejo é que entre ele e Pererico se estabeleça certa cumplicidade, como se ambos fossem dois velhos amigos que nada têm a ocultar um do outro. “A permissão de passar a noite no recinto é dada aos que não fazem segredo dos assuntos a serem tratados com a administração da empresa”. Mas a face cruel do processo, a negação da autonomia do outro enquanto sujeito, sobressai como a motivação principal dessa aproximação afetiva. De fato, a exigência não é feita apenas pelo porteiro, mas também pelo secretário da companhia, mostrando que Damião não mente de todo quando afirma que a completa exposição daqueles que adentram a companhia é uma norma institucional. Constitui-se assim um sistema de proximidade forçada, que leva as personagens a oscilarem entre extremos de afetividade paternal e ódio absoluto. Trata-se daquele tipo específico de dominação travestida de aproximação afetiva, típica do favor, a que chamaremos de *dominação pelo amor*, tema central em Murilo e a nosso ver uma das formas encontrada por ele para representar esteticamente nossa chamada cordialidade.

Retornando a alguns exemplos anteriores podemos esclarecer melhor o conteúdo desse conceito. Tomemos para isso o já comentado caso de *Bárbara*. Nessa anedota, o foco principal está na relação fantástica entre a protagonista e seu marido, que vivem uma relação absolutamente desigual, em que ela exige sempre e ele sempre cumpre, sem que haja troca de nenhuma espécie, mas tão somente um anulamento progressivo de um pela vontade do outro. Esta incorporação do outro aos limites da consciência do dominador parece inclusive se materializar

magicamente no corpo de Bárbara, que engorda descomensuradamente a cada pedido realizado. Outro exemplo pertinente é *O Bom Amigo Batista*, que segue na mesma linha, apresentando um narrador que se anula completamente em nome de seu grande amigo. E ao analisarmos o caso de *Teleco* enfatizamos o quanto dessa relação intersubjetiva, que se realiza mediante o apagamento do outro, se deve à figuração de um modo de ser social em uma ordem que não cria espaços simbólicos de representação da subjetividade, obrigando aos indivíduos medirem forças diretamente, sem mediação, para se afirmarem enquanto sujeitos. Para azar do elo mais fraco, que fica desse modo exposto aos caprichos do dominador. Ao mesmo tempo, cria-se um lastro de afetividade nas relações, pois o critério de racionalidade impessoal é substituído por laços de simpatia e compadrio que se tornam a base da vida social.

Voltando o olhar para *A Fila*, no entanto, surgem algumas diferenças significativas no tratamento do tema que, além de auxiliar em sua compreensão, possibilitam a reconstrução de certa trajetória do olhar muriliano sobre o mecanismo de dominação cordial. Nos contos iniciais (casos de *Bárbara* e *Bom Amigo Batista*) o foco da narrativa se fixa sobre o par dominador\dominado para encarar essa relação como absurda, consistindo o elemento fantástico justamente nessa entrega que não se explica (as concessões absurdas e incondicionais do marido e do amigo). O olhar está centrado na figura do dominado e sua entrega é hipostasiada enquanto absurdo. Dessa forma, conscientemente ou não, Murilo estava marcando a seu modo um dos aspectos da especificidade nacional, na figuração do amor (em sentido amplo) como forma de dominação cordial<sup>49</sup>. Já em *Teleco* e *Os Dragões*, um segundo momento de sua obra, o olhar de Murilo se expande. O foco deixa de ser a atitude do dependente encarada como fantástica em si, para se fixar em como o dominador (inserido num determinado tipo de sociabilidade) condiciona a entrega do outro, subordinando-o. A entrega amorosa

---

<sup>49</sup> “Essa dominação implantada por meio da lealdade, do respeito e da veneração estiola no dependente até mesmo a consciência de suas condições mais imediatas de existência social, visto que suas relações com o senhor apresentam-se como um consenso e uma complementaridade, em que a proteção natural do mais forte tem como retribuição honrosa o serviço, e resulta na aceitação voluntária de uma autoridade que, consensualmente, é exercida para o bem. *Em suma, as relações entre senhor e dependente aparecem como inclinação de vontades no mesmo sentido, como harmonia, e não como imposição da vontade do mais forte sobre a do mais fraco, como luta.*” (FRANCO, 1997)

continua sendo absurda, mas é agora inserida dentro de um contexto que expõe suas determinações. O fantástico é agora situado em um contexto maior, que não o esclarece de todo, mas determina.

Finalmente no caso da *Fila*, pertencente à fase final de sua carreira, o olhar se amplia novamente e o foco volta a insistir na figura dos dominados, encarados agora enquanto partes de um sistema que lhes determina. O dominador desaparece de cena, mas os mecanismos por ele regidos permanecem interiorizados nas personagens, condicionando seus comportamentos e atitudes. Pererico e Damião travam uma luta de morte em nome de seus respectivos patrões, que sequer aparecem na história. Nesse caso, é o processo e não o patrão *in loco* quem determina as relações, que são assim mais indiretas e burocraticamente mediadas sem, no entanto, deixarem de ser, ao mesmo tempo, extremamente pessoalizadas. Lógica patriarcal do favor e racionalidade instrumental burocrática surgem aqui ainda mais fortemente amarradas, sempre para benefício dos patrões. Com a diferença fundamental de que esses não mais se apresentam diretamente. Tal mudança de enfoque irá levar a uma série de alterações formais na obra muriliana, sobre as quais nos deteremos mais à frente.

Identificado o esquema, fica claro que essa mesma relação ambígua entre duas ordens a princípio antagônicas está presente em diversas outras camadas do conto. Continuemos com a história. Ao ver seus direitos serem atropelados pelo amigo pessoal do gerente, Pererico perde o controle emocional e parte para cima de Damião, empurrando-o contra a parede e ameaçando quebrar seu pescoço. Quando volta na manhã do dia seguinte, para sua surpresa, o porteiro o aborda gentilmente, explicando (ainda que o esclarecimento soe pouco razoável) as razões para seu procedimento do dia anterior, e advertindo de forma leve, porém contundente, para que ele não concretize suas ameaças de agressão. Pererico então “mediu o adversário e se convenceu de que a represália *jamais se concretizaria pelo desforço físico, e isso era mau*”. Além da surpresa, pois, o desapontamento frente à reação do porteiro. Esperava que esse respondesse suas agressões nos mesmos termos, resolvendo a questão de forma direta, na base da força. Suas expectativas vão de encontro às regras de civilidade, em que as pendências individuais são resolvidas por instituições e leis de caráter abstrato que representam os interesses da humanidade no geral, às quais as individualidades se

subordinam. Já Damião justifica todas as suas atitudes a partir do plano institucional, como se os acontecimentos nunca tivessem que ver com seus próprios interesses.

Nesse momento invertem-se os parâmetros percebidos no início da análise. Vimos que Pererico cobrava certo distanciamento individual (não quer manter nenhum tipo de relação de maior proximidade, nem com o porteiro nem com os demais integrantes da fila, atendo-se somente aos assuntos da empresa), o que a princípio contraria a norma da pessoalidade que ali impera. Dessa perspectiva, a personagem aparece como representando a racionalidade burocrática que deveria estar presente na companhia. Mas agora vemos que esse retrato precisa de complementação, pois ele compartilha de valores ainda mais personalistas que os de Damião. Nada da imparcialidade de instituições que garantem o direito de todos perante a lei; para Pererico, vale mais quem é mais forte. A personagem se aproxima muito daquele tipo de homem arcaico, tão bem representado por Guimarães Rosa em suas histórias de jagunços perdidos no sertão mítico. Sua moral é rígida e seus valores são simples, devendo-se respeito aos superiores, e cobrando (violentamente quando necessário) subordinação aos inferiores. O que vale mesmo são os valores de honra e lealdade, além de um tanto de força bruta para encaminhá-los adequadamente. Sua conduta e seus valores éticos são nesse sentido opostos aos da civilidade burocrática, cujo aspecto mais acabado encontraremos em Damião.

Sempre com um sorriso, este nunca deixa transparecer suas motivações pessoais, que acabam desse modo se confundindo com a própria Fila. Mesmo as vinganças pessoais do porteiro são realizadas nos limites do sistema. Seus desejos nunca aparecem enquanto tal, mas sempre inseridos no interior do discurso da impessoalidade burocrática, procedimento que é um dos aspectos da transformação do sujeito moderno em coisa, via alienação. Propositalmente se anula, e nesse apagamento da distinção entre o eu profundo e o mundo que ele representa (sua função) consiste sua maior força. Isso porque tal entrega não é pura submissão, e a personagem parte dela para alcançar seus próprios objetivos, ainda que estes nunca transcendam ou se contraponham ao interesse maior em jogo. Tornando-se voluntariamente coisa, Damião consegue fortalecer seu ego o bastante para subordinar outras subjetividades – única forma de ser sujeito num contexto

personalista. Nesse sentido, cumpre um papel civilizador, cabendo a ele “domesticar” Pererico (*Damião*: em grego domar, domesticar), ensinando-lhe seu devido lugar e lhe impondo as normas que devem ser seguidas naquele contexto. O que é dito do porteiro de *O Convidado* serve bem para descrever a função de Damião, que de fato ultrapassa a de um mero empregado. “O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido”. O drama de Pererico será justamente não conseguir adaptar seus valores ao novo contexto da grande cidade, teimando em não perceber que as relações de favor sofreram alterações consideráveis para se adaptar à ordem burocrática.

Percebe-se que no mundo que estamos descrevendo a contradição entre relações arcaicas e modernas que identificamos como o centro do fantástico muriliano aparece em uma forma ao mesmo tempo mais complexa e mais orgânica. Os aspectos da lógica do favor agora não mais aparecem na forma de figuras arcaicas ou mitológicas, mas como elementos já burocratizados e plenamente integrados ao circuito moderno do absurdo. Damião exige que o outro se exponha completamente para sua avaliação, negando ao mesmo tempo sua autonomia individual e a importância de sua posição, em pleno acordo com o tipo de sociabilidade nas relações de favor. Ao mesmo tempo que oculta completamente sua própria individualidade por detrás das normas da empresa, tornando-se expressão acabada da civilidade burocrática, que na disputa pessoal com seu rival acaba servindo a seu favor. Já Pererico exige que sua autonomia de sujeito (assim como o fez Barbosa\Teleco) seja respeitada, e vai lutar até o fim do conto para que isso aconteça. Entretanto, essa é já relativa em si mesma, por se tratar na verdade da proteção dos interesses do patrão, o que o torna uma figuração do indivíduo moderno alienado. E ao mesmo tempo, essa exigência moderna por autonomia é feita em nome de valores ainda mais arcaicos que as relações de personalidade representadas por Damião, modernizadas. Pererico não se revolta contra a personalidade que existe nas relações ali travadas, por ter vindo justamente de um contexto paternalista em que vigoram relações pessoais ainda mais diretas. Ou antes, sua revolta se manifesta sim contra o favor, mas justamente no ponto em que ele se modernizou (contra a norma que faz com que um negro ocupe posição hierárquica superior, por exemplo). A conciliação conflituosa de temporalidades

alcança aqui um grau extremo, e para torná-lo pouco mais inteligível, convém observarmos um pouco mais atentamente o conteúdo dos valores portados por Pererico.

#### **4. Decifrando o racismo de Pererico: Desejo de supremacia**

Já vimos que Pererico é portador de certa ética muito rígida baseada em valores que vem do passado, cujos aspectos mais importantes são não trair a confiança do patrão, que já comentamos, e não se rebaixar moralmente. Tais valores são por ele arduamente defendidos como o que possui de mais importante, sendo inclusive por não abrir mão deles que acaba passando por muito mais dificuldades ao longo de seu percurso. Vejamos mais atentamente agora no que consiste exatamente esse alegado rebaixamento.

Dado seu caráter violento, Pererico não aceita com tranquilidade que seus direitos sejam violados, e ao ser passado para trás pelo senhor de roupas antiquadas, imediatamente parte para cima do porteiro, agarrando-o pelo pescoço e o chamando “crioulo peçonhento”. Já momentos antes, quando havia recebido uma senha de numeração elevada, tratara Damião por “negro ordinário”, e durante todo o conto ele nunca irá chamá-lo pelo nome. Este será sempre “o negro”, “o crioulo”. A moral da personagem é, portanto, extremamente preconceituosa, e a ética em nome da qual ele age, é por si mesma já degradada. Se o presente é representado pelo absurdo sem sentido de uma fila que cresce continuamente, sua ética arcaica por sua vez não encarna um lugar de positividade ao qual se possa recorrer em busca de alternativas. Ao contrário, é um espaço carregado de preconceitos e valores deturpados. Novamente, o passado em Murilo não serve como um espaço de afirmação e, analisando-se as atitudes de Pererico, por vezes fica-se com desejo de agradecer por aquele sistema de valores ter perdido seu lugar, e lamentar que alguns de seus aspectos ainda permaneçam, mesmo que modificados. Facilmente reconhecível pelo leitor, apesar de não nomeada, a herança desse passado se faz sentir até hoje<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> O apego de Pererico aos valores do passado encontra-se expresso desde a epígrafe que abre o texto. Esta deve ser lida em tom de advertência, a partir da perspectiva de Pererico: “E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras”. Pererico acredita que precisa se precaver contra esses infieis (Damião) que de tudo farão para saber de seus segredos mais profundos. Não fazê-lo é pior do que ater-se a uma simples questão ética: é cair em tentação e mergulhar no pecado. Daí o tom moralizante que tomam



O ponto principal dos ataques racistas de Pererico é o fato dele não se conformar em ver um negro melhor posicionado hierarquicamente, pois de sua perspectiva (que vem de longe) o macho branco tem a supremacia naturalmente garantida. O aspecto de denúncia dessa ética deturpada é evidente, ainda mais se lembrarmos que o país ainda se orgulha em ser uma democracia racial. Mas além dessa crítica ao conteúdo degradado e preconceituoso dos valores morais defendidos por Pererico, e que aponta para uma condenação do passado (as implicações desse olhar negativo sobre o passado já foram vistas quando tratamos de Ofélia), existe ainda outra dimensão importante para entendermos o conteúdo de seu moralismo preconceituoso. Desde o início ficará claro para Pererico que no âmbito da companhia as coisas não funcionam exatamente do jeito que ele está acostumado. Nesse novo contexto, estar fora do sistema é pior do que ser negro – ao menos no caso deste ter alguma colocação naquele mundo. Caso contrário, funcionam ainda as velhas normas, como o comprova sua relação com Galimene. Damião desde o princípio vence a disputa pessoal que trava com Pererico, por já estar assimilado ao sistema. Este, longe de aceitar sua posição fragilizada, só faz aumentar seu desprezo pelo outro, e em todos os momentos em que sua “natural”

---

suas atitudes, sendo todo o conto assombrado por esse moralismo cristão que traz consigo a noção de tentação. Sua ética parece extrair seus valores da época a que se refere a epígrafe do velho testamento, quando a presença de Deus era mais direta e opressora. A diferença é que no universo muriliano Deus não existe senão como fantasma ou vestígio, do qual, no entanto, não se pode escapar. Toda obra muriliana é assombrada por esse catolicismo difuso e opressor, comum a certa tradição mineira que passa por Drummond e Lucio Cardoso. Fica-se apenas com seu conteúdo preconceituoso negativo, sem a presença transcendente justificadora.

Apenas para se aproveitar do aparecimento do assunto, acreditamos que a principal relação estabelecida entre as epígrafes e os contos murilianos, anterior inclusive ao seu conteúdo propriamente dito, é também seu sentido incompleto, o deslocamento entre duas realidades que não se complementam. Tanto o universo das epígrafes (passado) quanto do conto (presente) perderam o sentido, sejam estes considerados em si mesmos ou em relação mútua, sem conseguir se libertar completamente um do outro. Tão importante, pois, quanto a relação de complementaridade de conteúdo entre texto e epígrafe, é sua diferença, uma justaposição de textos distintos a funcionar a partir de lógicas que se contradizem. Essa ambigüidade negativa é a própria raiz do fantástico muriliano. As epígrafes são como materializações desses vestígios passados que impedem que o mundo seja definitivamente dessacralizado - apesar do sagrado não possuir mais função - forjando um espaço no limite entre uma coisa e outra, que gera o fantástico.

Para uma análise do significado das epígrafes a partir de seu conteúdo, que em sentido oposto à nossa vai mostrar o sentido de complementaridade entre estas e os contos, como em um espelho reduzido, ver SCHWARTZ, Jorge. (1981). *Murilo Rubião: a Poética do Uroboro*. São Paulo, Ática.

superioridade for questionada na prática, irá apelar para a dimensão que julga mais evidente e incontestável, por ser marcada na pele. “Crioulo peçonhento”, “negro ordinário”, etc..

Desde o momento em que Pererico coloca os pés na fábrica, até o final quando a fila desaparece, o que está em jogo é uma luta por posições entre ele e o porteiro, em que cada um tenta da melhor maneira possível se colocar em um patamar superior ao outro. No limite, o que faz a Fila aumentar é o conflito entre as duas personagens, travando uma disputa pessoal e direta, típica de regimes paternalistas<sup>51</sup> (ver análise de “*Teleco, o coelhinho*”). O *moderno absurdo burocrático* (aumento da fila) se realiza por meio do mesmo *desejo de supremacia* (picuinha entre os dois) identificado nos contos anteriores, típico da lógica da dependência, em que os direitos do sujeito se subordinam às vontades dos dominadores. Com a diferença que aqui esses não se apresentam, e o mundo aparece como um palco em que se dão pequenos conflitos por demarcação de território. Um mundo ao mesmo tempo mesquinho e violento, em que qualquer pequeno sucesso, como pretensas diferenças raciais ou de gênero, são vistos como vitórias supremas a ser defendidas a todo custo. Ao contrário do que se pensa, o favor favorece o racismo e o preconceito, apesar da aparência contrária (afetuosa) que demonstra ter quando a hierarquia convencional não é alterada.

Essa disposição racista de Pererico, na verdade uma forma de não reconhecer a superioridade hierárquica de Damião, é a principal responsável por sua imobilidade. Para conseguir movimentar-se na fila, a primeira providência de

---

<sup>51</sup> Edu Teruki Otsuka, analisando o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* - seguindo os passos de Antonio Candido que pioneiramente havia identificado como mola central da dinâmica do romance (a dialética entre ordem e desordem) uma interiorização estética de certa dinâmica social – identifica na rixa (relações de rivalidade) o móvel principal do romance. “Encerrando um denominador comum, os comportamentos dominantes na narrativa definem a lógica específica da organização dos materiais no romance, que se configura sobre a base de relações interpessoais de caráter rixento. Trata-se de relações de rivalidade que implicam o rebaixamento dos outros por meio do riso, de tal modo que o ridente pretende colocar-se em posição de superioridade, ainda que imaginária, em relação àquele de quem se ri. A vigência desse padrão associa-se à própria regra das relações de poder no interior de uma sociedade em que a hierarquia se impõe e a afirmação das distinções sociais se torna quase um imperativo. Em outras palavras, a rixa liga-se ao intuito de sublinhar desigualdades no interior do sistema escravista-clientelista, em que a noção de igualdade parece ter pouca efetividade”. (OTSUKA, 2005). O mesmo mecanismo rege as disputas intermináveis entre Damião e Pererico, substituindo o riso por outros mecanismos de humilhação, mais violentos.

Pererico deveria ser conquistar a simpatia do outro, fazendo com que seu desejo aparecesse como vontade do porteiro. Por ser teimoso e julgar-se naturalmente superior, a personagem se indispõe com Damião, selando assim seu destino. E mesmo depois, quando decidir capitular, nunca estará disposto a ultrapassar certo limite. Ele recusa-se a adotar a *metamorfose* como estratégia de sobrevivência, insistindo em afirmar uma individualidade que não possui. O resultado não poderia ser pior. Teleco\Barbosa realiza movimento semelhante, mas nesse caso o posicionamento da personagem ainda aparecia unido a um desejo de reconhecimento da própria humanidade. Pererico o faz em nome da fidelidade ao patrão e a um moralismo de caráter duvidoso, que aos seus olhos o torna superior ao universo de degradação moral (leia-se: negros e prostitutas) imperante na cidade. O lirismo da personagem que queria ter sua humanidade reconhecida desaparece. O drama de Pererico é ser um não sujeito que insiste em afirmar sua autonomia sem que as condições sociais forneçam a base para sustentar tal afirmação. Situação que sem dúvida o destruiria, caso a história não apresentasse uma reviravolta na parte seguinte.

## 5. Galimene

Temos até aqui a exposição do conflito básico da história entre Damião e Pererico, que será a base sobre a qual o conto irá se desenvolver, ou antes, o ponto de onde ele não conseguirá mais sair, reproduzindo-se indefinidamente. Vimos que a chave para entender esse estado de coisas está nas práticas sociais baseadas em relações de dependência, e que estas estão a serviço de uma lógica moderna, representada pela impessoalidade da fila. Acompanhamos os desdobramentos desse embate até a personagem chegar a um impasse, quando o dinheiro acaba, só lhe restando “pouco mais do que o necessário para comprar a passagem de volta”. Nesse caso, ou ele volta para casa sem cumprir com suas obrigações – alternativa que pouco lhe interessa nesse momento, uma vez que realizar o que foi combinado com o patrão está entre suas determinações morais mais importantes - ou passa por cima de suas convicções e aceita paparicar o porteiro de uma vez, para ele uma degradação moral de grandes proporções. Como continuar se recusando a participar da lógica do favor sem abandonar sua missão, ainda inconclusa? A resolução vai ser dada ainda dentro do esquema, no qual a personagem se afunda

cada vez mais, com a entrada em cena de Galimene. A partir desse momento o conto irá alternar constantemente o foco, passando das relações diretas de Pererico com a fila para sua intimidade com Galimene e vice versa, de tal forma que o espaço da afetividade e intimidade amorosa, que a princípio deveria se contrapor ao mundo da exterioridade objetiva, acaba estabelecendo com este uma relação de continuidade. A lógica da fila acaba por transpor seus próprios limites ao abarcar a totalidade da vida do sujeito.

O que inicialmente atrai Galimene em Pererico é seu retraimento, o fato dele não se misturar, não se confundir com aquele universo, assim como ela, “uma prostituta que aparecia, às tardes, no pátio da fábrica, *desinteressada da pessoa do gerente*”. Os dois fazem parte daquele universo da fila, mas diferentemente do que ocorre com Damião, não se confundem com ele, resguardando algo de próprio, que se contrapõe à norma de padronização geral. Entretanto, apesar de ambos serem marginalizados a seu modo, existem algumas diferenças de base que os faz quase opostos. Enquanto Pererico se afasta daquele mundo por conta de sua arrogância, que o leva a recusar as regras do jogo por se julgar acima delas (quer tratar diretamente com o gerente), Galimene distancia-se justamente por uma aceitação humilde de sua condição de marginal. O gerente não lhe importa, e ela só quer viver o melhor possível dentro daquele universo de privações. Suas motivações são opostas às de Pererico, daí a desigualdade de seu relacionamento.

Em suma, Galimene escapa à total desumanização ao conseguir resguardar uma parte de si em contraposição à fila. Ela é como aquele herói absurdo descrito por Camus, que se lança ao mundo sem esperanças, porque sabe que a existência não tem sentido, e a partir desse desencanto que não espera nada em troca, se entrega à vida. “É preciso imaginar Sísifo feliz” (Camus, 1989). Uma mulher que vive o presente, sem se pautar por uma busca por um sentido que não existe, que não alimenta ilusões nem tenta se impor a ninguém. Por isso consegue verdadeiramente amar, no sentido forte da palavra. Entre outros dotes, possui uma prosa versátil, demonstrando um tipo de conhecimento que escapa ao âmbito limitado da Fila, e é discreta, procurando não fazer perguntas sobre o passado de Pererico. Além disso, guarda certa ingenuidade incomum ao meio em que trabalha (prostituição), que revela a preservação de alguma beleza interior, resguardada a despeito do mundo. O conjunto forma uma personagem carregada de lirismo,

representando outra atitude possível no reino da fila, que não é nem a capitulação nem o enfrentamento direto, mas a recusa humilde da supremacia. Aliás, a *aceitação humilde do absurdo* é uma das poucas características retratada positivamente por Murilo (como em *Botão-de-Rosa, A estrela vermelha, Alfredo...*), apesar de inevitavelmente os mansos sofrerem todo tipo de abuso e sofrimento. Aqueles que se recusam a passar por cima dos outros são massacrados pelo mundo, mas é nessa atitude que Murilo enxerga umas das poucas alternativas para o ambiente de hostilidade e violência em que vivem suas personagens. Galimene se recusa a entrar na lógica de subordinação do outro, aceitando sua situação e procurando fazer de seu mundo um lugar melhor. Infelizmente, essa entrega sem esperanças invariavelmente esbarra no desejo de exploração do outro, tornando as personagens tristes por amar sem correspondência. Por isso, aqueles que encontram na humildade um modo de resguardar sua humanidade são, via de regra, melancólicos. Não há espaço para alegrias em Murilo.

Inicialmente Pererico recusa as ofertas de Galimene para uma aproximação amigável, acreditando se tratar de um interesse puramente comercial. Esta insiste e, percebendo sua degenerescência física, oferece um pouco de comida que é prontamente recusada. Por conta de seu orgulho, baseado em valores morais cujo conteúdo deturpado já analisamos, Pererico insulta a prostituta, colocando-a em um patamar inferior na sua hierarquia, junto com Damião, o negro. Para ele, travar relações de qualquer espécie com Galimene é sinal de degradação, independente de ser ela, em todos os aspectos, uma pessoa superior a ele próprio. “Permanecia, no entanto, irredutível na decisão de recusar os convites para dormirem juntos, convencido de que já *degradara* o suficiente”. Seu puritanismo o impede de aceitar o amor e a caridade de uma prostituta, por melhor que ela seja. Uma visão demasiado estreita, de alguém que se recusa a olhar para além de seus padrões pré-estabelecidos, sendo por isso, incapaz de viver o mundo a sua volta.

Mas, passado um tempo, ele acaba cedendo aos generosos oferecimentos. Primeiro, por uma “necessidade premente de fêmea” – o linguajar mais naturalista, aqui rebaixa o conteúdo sexual, que em Murilo é uma das principais formas de transformar o outro em objeto. E também pela questão financeira, que se agrava. Aliás, sua relação com a moça será sempre movida pela necessidade, nunca pelo amor. Uma nova tentativa de aproximação de Damião, que se utiliza do

agravamento da situação de Pererico para tentar conseguir lucrar alguma coisa, facilita sua tomada de decisão. Aceita ser alimentado pela prostituta, e se aproxima dela, somente recusando por enquanto manter alguma espécie de relação íntima.

Na verdade, este será apenas o primeiro passo em direção àquela já aludida forma de amor unilateral em que um dos pólos se entrega completamente à exploração do outro. Galimene irá se expor completamente à Pererico, passando a o sustentar materialmente, alimentar, passar, lavar, cozinhar, entretê-lo, abrigá-lo e, finalmente, satisfazer suas necessidades físicas. Em troca, o ar de superioridade do outro, e a certeza de que aquele romance não iria durar para sempre, pois assim que resolvesse seu assunto, Pererico tornaria à sua terra. “Sabia ser impossível tornar duradoura uma ligação destinada a se perder no efêmero”. Ele jamais se entrega por completo, seu único compromisso verdadeiro é com a fila. Ao passo que Galimene abre mão de seu próprio orgulho, chegando a oferecer mulheres mais belas que ela como argumento para ele permanecer na cidade. É esposa, mãe e escrava: sua entrega é total e sem grandes esperanças.

Por não querer aceitar as normas sociais do favor, tal como estas se apresentam na fila (em que ocupa posição desprivilegiada), mas ao mesmo tempo não conseguir simplesmente abandoná-las (é desde o início uma personagem já desumanizada), Pererico acaba caindo num impasse que só se resolve com a exploração de um outro, também marginalizado. Por querer fugir ao esquema, a personagem acaba entrando nele de cabeça, reproduzindo-o em sua esfera mais íntima e pessoal. Apenas dessa forma consegue prolongar por mais alguns momentos sua posição excêntrica, sendo ao mesmo tempo parte da fila e dela excluído. O conto irá acompanhar justamente o progressivo sucumbir da personagem àquele padrão social que inicialmente rejeita, por ser contrário a seus princípios éticos. Sua salvação vem pelo amor de Galimene, o qual passa a explorar, realizando assim o mesmo mecanismo do favor, com o grande diferencial de que agora ocupa a posição de dominador, ganhando com isso o respaldo material necessário para se contrapor a seu opositor direto. O que revela que, em última instância, seu problema não é com a personalidade (onde os segredos mais individuais são tornados públicos) e a degradação dos costumes, mas com sua posição na hierarquia. Não é a exploração do favor que o incomoda, mas ter de ficar por baixo daqueles que considera inferior.

Com o passar do tempo a influência de Galimene se amplia e Pererico passa a depender completamente dos ganhos desta para sobreviver. Ela procura então, convencê-lo a vencer seus pudores e explorar a vaidade de Damião (que não resiste a certos agrados), conseguindo aos poucos minar sua resistência, e convencendo-o por fim. O desejo de voltar o quanto antes para sua terra, aliado a falta de perspectivas para resolução daquela situação, acabam diminuindo a força de vontade de Pererico. Nesse sentido Galimene cumpre a função de arrastá-lo ainda mais para o reino do favor. Da perspectiva dele, um papel demoníaco, disposto a fazer com que traia ainda mais suas disposições morais e éticas. A prostituta seria assim a figuração da tentação, mais uma provação pela qual a personagem teria de passar. A verdade, porém, é que ela compreende muito melhor do que ele a raiz de seus problemas, procurando atingi-los na base. Seus conselhos são no sentido de convencer Pererico a resolver a ambigüidade em que se encontra, causa de sua paralisia atual. Ou abandona de vez a fila, ou aceita as regras do jogo e sua posição inferiorizada dentro do esquema. Ela quer trazer Pererico para o presente, fazendo com que ele de fato viva a sua vida real, ao invés de ficar alimentando uma ficção que só o conduz a um processo de marginalização cada vez maior. Mas Pererico é de fato uma personagem de outro tempo, destinado a viver sua própria vida como um estrangeiro. Ele jamais conseguirá integrar-se completamente.

Ele começa então a se aproximar de Damião com acenos leves e elogios discretos, até finalmente pedir desculpas por seu comportamento grosseiro e solicitar ao porteiro que “me consiga, sem condições e fora da fila, uma audiência com o gerente”. O processo é penoso, e Pererico sente-se profundamente humilhado a cada palavra. Damião aceita a solicitação e, com um sorriso malicioso, o conduz até o primeiro andar da fábrica para falar com o secretário da companhia. Lá chegando, fica surpreso ao se deparar com uma fila ainda mais lenta que a anterior, em que será feita a mesma exigência de revelação do segredo. “Isso é ridículo. Estou aqui há quase seis meses nesta cidade em missão confidencial e não consigo falar a um porcaria de gerente! E será que tenho que falar a todo mundo um segredo que não me pertence?”. A capitulação da personagem ao esquema do favor só serve mesmo para fazê-lo sair de uma fila e cair em outra. O universo da cordialidade é um reino sem segredos, onde os sujeitos não podem portar o mínimo sinal de autonomia subjetiva. Exige-se, mais

que uma simples bajulação, uma entrega total, um despir-se defronte o outro e a submissão integral aos seus caprichos. Aqui é exposto diretamente o movimento central do conto, a realização da norma burocrática pelo favor.

Desapontado, Pererico vai se queixar com Damião. Este adota uma postura paternal, aconselhando a personagem a não desistir e a confiar no acaso. Sua influência direta no processo ganha assim ares de impessoalidade, ou força do destino. Mas ao perceber que acatar as normas impessoais daquele sistema não levaria a lugar algum, senão a maiores humilhações, Pererico perde de vez a cabeça e parte para a agressão direta, afinal, o único modo de se relacionar com o mundo em que ele se sente de fato, à vontade. É quando as máscaras sociais caem por alguns instantes, e a violência oculta no interior da afetividade do favor, que procuramos acompanhar até aqui, se revela com força total.

Primeiro, a simpatia com que o porteiro o aconselha é imediatamente substituída por uma insinuação agressiva que toca justamente no ponto mais delicado da sua vida – o fato de ser sustentado por Galimene. Passa-se do afeto ao ódio em questão de segundos, e essa necessidade de se subordinar à volubilidade dos estados de espírito do dominador, sem possibilidade de revide, é um dos aspectos mais cruéis do favor. Pererico, porém, ainda não está completamente domesticado (ainda se mantém atrelado a valores que não se aplicam ali), e devolve a ofensa com um baita murro na boca de Damião, que limpa o sangue e pela primeira (e única) vez na história revela quais são suas reais intenções: “Você escolheu o pior caminho”. Mas já no dia seguinte sua fala retoma o tom sereno, ponderado e amistoso habitual, ao mesmo tempo em que a ficha entregue a Pererico, contendo a numeração mais elevada que já havia lhe dado, contraria essa disposição amigável. A máscara de civilidade serve para perpetuar a violência social. Entretanto, nesse breve instante de extremos – o favor nunca chega a extremos, sendo por excelência o regime do meio termo e da saída amistosa – os antagonistas revelam suas reais intenções. Damião quer que Pererico jamais atinja o gerente para poder continuar humilhando e se aproveitando, enquanto que Pererico quer mais é tratar o porteiro na porrada. Ambos querem passar um por cima do outro, cada um a sua maneira e com as armas de que dispõem.

Pode-se visualizar bem por aqui as diferenças entre a cordialidade moderna, representada por Damião, e os antigos valores patriarcais pelos quais se guia



Pererico. Damião não precisa partir para a briga, apelando para a lei do mais forte (onde em todo o caso se daria mal) porque tem todo um sistema instituído com aparência de legalidade do qual se pode valer para marcar sua superioridade. Trata-se da mesma diferença expressa no conto *Famigerado*, de Guimarães Rosa<sup>52</sup>, assim como em outras fábulas rosianas que marcam a passagem entre dois momentos históricos. O reino violento e imediato da jagunçagem foi substituído pelos tramites legais do reino da palavra, encarada como instrumento de civilidade que, no entanto, continua a serviço da dominação pessoal. O “pior caminho” a que se refere Damião em sua ameaça é justamente o enfrentamento direto, seja na resolução pela lei, com imparcialidade (a fila, a princípio seria um meio imparcial), seja no combate corpo a corpo – modo arcaico. As coisas se dão pelo e a partir do sistema, só que usado indiretamente para fins pessoais. De novo, vemos que em Murilo a dissimulação é a tônica do real.

Nesse momento a história irá chegar a outro impasse, sem que o dilema central se encontre perto de ser resolvido, forçando o conto a tomar novos rumos. Quando Pererico tem a certeza definitiva de que seu acesso ao gerente está vedado, não importa o que faça. Bajular o crioulo e adentrar de vez o esquema do favor, ou continuar em uma recusa sem sentido, acaba dando no mesmo. A menos é claro, e ainda assim sem garantias, que traia seu patrão e aceite sua real posição no mundo. Mas esse limite ele jamais irá cruzar, preferindo o absurdo.

## **6. O homem do limiar**

No momento em que ganha uma ficha com a mais alta numeração por ele já recebida, Pererico se dá conta que nunca irá conseguir chegar ao final daquela fila, assumindo a partir daí, sua condição de marginalizado. Irá então perceber que só o que existe mesmo é a fila, o próprio processo sem sentido e interminável. Mesmo assim, ainda vai tomar algumas resoluções desesperadas, como tentar se encontrar com o gerente fora da fila, ficando de tocaia noites a fio, sem sucesso, na expectativa de pegá-lo após o fim do expediente. Em meio a seu desespero, tenta

---

<sup>52</sup> Ver análise desse e dos demais contos do *Primeiras histórias* em PACHECO, Ana Paula (2006). *Lugar do Mito: narrativa e processo social nas Primeiras Histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin.

restabelecer um tipo de contato mais antigo, saído da época dos senhores de engenho, quando as relações paternalistas se davam diretamente no trato do sinhô com seus dependentes. O que de fato lhe é repugnante não são as relações de compadrio, como poderia fazer supor sua posição de distanciamento na fila, mas ter de pedir auxílio para aqueles que considera inferiores, como Damião. De forma alguma dispensaria o favorecimento do gerente, contando inclusive com isso em um delírio de grandeza. Mas, como bem explicita *Os Comensais*, no universo mais urbano em que Murilo se concentra nessa última fase, o abismo entre as classes se tornou irreconciliável. Deixamos o reino de *Teleco* e dos *Dragões*, em que o opressor ainda adotava o outro, e passamos para um espaço em que o verdadeiro convidado, que daria sentido à festa, não se apresenta. Só restam os dependentes, a lutar entre si.

Reconhece finalmente que seu acesso ao gerente depende diretamente de angariar ou não a simpatia do outro, e que no seu caso essa oportunidade foi perdida. “Não podia exigir, a qualquer pretexto, a simpatia do outro”. Acaba desistindo da fila, passando a aproveitar mais sua vida presente com Galimene, embora esse abandono nunca chegue a ser total. Ele continuará ainda sendo assombrado pelo espectro do seu compromisso, e ainda que tome consciência da inutilidade de seus esforços, desistindo de correr atrás de objetivos inatingíveis, não consegue deixar de viver para aquilo. Ele se afasta da fila, mas passa a viver a seu redor, sem integrá-la de fato, mas tampouco conseguindo livrar-se por completo.

Esse é o momento em que a história atinge o clímax de absurdo e degradação, com a personagem presa no limite entre dois mundos, sem conseguir se fixar em nada. Não entra de fato na Fila, mas não a abandona; não fica com Galimene integralmente, pois não consegue entregar-se ao presente, mas também não deixa de ser sustentado por ela; não volta para casa e nem se livra dos laços que o prendem ao passado. Tal relação de ambigüidade, envolvendo inúmeros elementos contraditórios, é ao mesmo tempo moderna – a condição do desterro do sujeito em um mundo alienado, sem poder fixar-se a nada – e arcaica – o favor é justamente estar no limiar das coisas, sem jamais conseguir integrá-las. O desaparecimento do mito deixou a ambigüidade fantástica ainda mais organicamente estruturada.

Para conseguir sustentar essa situação limite (e é notável a habilidade com que Murilo gradativamente vai ruindo o arcabouço lógico da história até chegar a esse ponto em que as personagens tomam atitudes completamente absurdas), Pererico decide finalmente aceitar os oferecimentos de Galimene, passando a morar com ela. O agravamento da situação, unido ao fato de não passar por sua cabeça procurar uma alternativa longe da fila, como voltar para casa ou arranjar um trabalho, acaba “amolecendo” seus princípios morais, e a personagem passa a reproduzir o mesmo sistema de exploração do qual procura se livrar no seu trato com Damião. A necessidade faz com que Pererico acabe se habituando a situações degradantes, como ter que esperar o último cliente de Galimene ir embora para poder dormir. Mas nesse momento nem se coloca questões de ordem moral como ciúmes, ou alguma espécie de desconforto com a situação, afinal, quanto mais tarde for para cama, mais comida terá na mesa no dia seguinte. Sua vida íntima é submetida e determinada por cálculos racionalistas típicos de uma sociedade burocratizada que reduz a vida dos indivíduos ao mínimo da subsistência. Em nome de sua ética (o compromisso com o patrão), que considera o que de mais importante existe para um homem, acaba negando a maior parte de seus próprios valores éticos, se convertendo naquele tipo de parasita que tanto odeia. Aos desprivilegiados, estando de acordo ou não, só resta aceitar as regras do jogo<sup>53</sup>.

No mesmo parágrafo o foco passa da intimidade do casal para a nova atitude de Pererico frente a fila, forçando a analogia. Diante de Damião sente-se culpado, pede desculpas, faz travessuras (como pegar a senha e ir embora). O próprio agir da personagem perde a coerência, e ele se aproxima do porteiro como um menino se aproxima de um pai severo, com um misto de medo, respeito, e descaso. Sabendo da inutilidade de seus esforços, já não consegue levar a sério aquilo que ainda continua a determinar sua existência, assumindo por isso essa postura descompromissada. Damião mantém uma postura paternal, invertendo a norma da impessoalidade burocrática, ao passo que na intimidade Pererico inverte

---

<sup>53</sup> Daí os limites da atitude humilde prezada por Murilo, que é um valor imposto pela falta de escolha, pela ausência de alternativas. Frente ao despojamento absoluto, a postura humilde não ajuda a resolver o problema, mas ao menos se recusa a reproduzir o estado de violência e conflito que torna a vida ainda pior. Não é uma saída, mas uma espécie de conformismo positivo.

a ótica amorosa ao subordiná-la a cálculos racionais, num quiproquó típico de relações de dependência. Nesse momento a personagem encarna perfeitamente o papel existencialista por excelência, aquele agir sem esperanças que é a própria matriz do absurdo, e seus gestos e atitudes perdem o sentido lógico imediato.

Pererico é um homem fragmentado típico da modernidade, preso a um extremo individualismo que limita seu acesso ao mundo. As origens de seu alheamento, no entanto, estão em valores do passado. Mesmo nos momentos mais agradáveis em que se pega a conversar com Galimene, ele não deixa de pensar na roça e em seus animais. Como um Quixote moderno, não se afasta de seus objetivos, por mais que estes não façam sentido dentro do contexto em que se encontra. Não consegue sequer compreender porque haveria de conhecer o mar (domínio de Galimene, filha de marinheiros, e lugar por excelência da aventura e do devaneio), uma vez que é um homem da terra. Decerto que sua vida junto à mulher não serviria para por um fim ao absurdo, mas poderia talvez contribuir para tornar o fardo menos massacrante. “O novo relacionamento quebrava a monotonia da interminável espera”. O amor naquele contexto serve aos mecanismos de dominação, mas pode também aliviar um pouco o sofrimento dos sujeitos, se usado como elemento humanizante, uma forma de encontrar prazer no interior do absurdo, a despeito de toda dor. Entretanto, o mundo de Pererico se limita à sua consciência e aos valores passados que já não encontram lugar. A Galimene resta só lamentar em silêncio, esperando o dia da sua partida.

## **7. Os mecanismos modernos de alienação pelo favor.**

O processo de educação de Pererico vai chegando a seu final, e a lição derradeira como não poderia deixar de ser é a derrota absoluta, quando lhe é negado o mínimo de prazer que poderia extrair daquela situação limite. Ou se está dentro ou se está fora desse sistema em que os marginalizados não podem vencer de maneira alguma, restando somente a sujeição como forma de integração, ou a exclusão absoluta. A grande estratégia técnica de Murilo é contar uma história que tem algo de determinação trágica, por conta da pressão alienadora do sistema burocrático contra o qual o sujeito nada pode, ao mesmo tempo em que não o livra de seu grau de responsabilidade. É como se Pererico tivesse de estar sempre pronto para as possibilidades de conseguir uma entrevista que jamais ocorreria por mais

atento que estivesse, e além disso, o fato de não ter conseguido fosse exclusivamente culpa sua. A mesma contradição expressa pelas epígrafes bíblicas, que no geral lançam uma condenação que funciona, apesar de seu sentido já ter perdido sua funcionalidade no mundo atual. As personagens são responsáveis pelos rumos de uma história que não podem controlar, afinal, não existe nenhuma ordem transcendente a movimentar o mundo. Nesse sentido, é por sua recusa obstinada em participar dos mecanismos da fila na condição de subordinado que Pererico perde por fim a entrevista com o gerente. “Ficaram muitos sem falar com ele? Somente você”, responde Damião. Uma situação limite de desamparo e isolamento.

Já nas partes finais do conto a notação temporal torna-se mais precisa e o ritmo dos acontecimentos diminui, possibilitando um acompanhamento mais próximo do desfecho da tragédia. São dez da manhã e Pererico caminha indeciso rumo à fábrica, acreditando que perde seu tempo. Seu processo de desapego já atingiu um nível bastante elevado, pois até pouco tempo atrás jamais pensaria algo do gênero. Além disso, havia passado quinze dias sem se dirigir à fábrica “a observar capivaras e veados correndo entre as árvores” e “crianças travessas que brincavam nos escorregadores”. Ele agora passa o tempo a observar um mundo mais tranqüilo, que remete a um tempo de sossego anterior à modernização, fora da fila. Nesse momento sua vida segue mais leve e relaxada, e ao que parece, a personagem finalmente consegue captar algo do olhar lírico de Galimene, afinado com o que ela chama de *coisas boas da cidade*. Um mundo que lembra aquele que o narrador de *Teleco* estabelece com o coelho durante o breve momento de paz anterior a sua metamorfose em Barbosa, com a diferença que Pererico é capaz somente de vislumbrar ao longe o que aqueles efetivamente viveram. Mas nesse mundo da Fila em que você precisa estar sempre alerta para coisa alguma, deixar de estar vigilante é um erro fatal. A sua atual postura, uma conquista e um avanço em termos de caráter e de experiência de vida (e que seria completa com sua entrega definitiva ao amor), acaba promovendo o mal, pois o leva a perder a última oportunidade de falar com o gerente. Galimene ao amá-lo acaba provocando sua perdição, e ele ao final não consegue nem amar de fato, nem honrar seu compromisso.

Passado esse momento de maior descontração, a personagem começa a se arrepender de sua vacilação e fraqueza, que o levaram a descuidar de seus deveres e cair em tentação - de novo, o moralismo retrógado de Pererico entra em cena, junto com seu senso apurado de empregado fiel. Volta então à fábrica, onde a novidade da cena causa estranhamento. A fila não está mais lá e, o que é ainda mais suspeito, “a presença de empregados elimina a hipótese de um feriado”. Uma forte emoção toma conta da personagem, acreditando por alguns instantes que finalmente conseguirá falar ao gerente. Mas sua felicidade dura bem pouco, pois logo encontra, em frente a sua mesinha, Damião, de quem receberá a notícia que o gerente morreu. O porteiro está abatido e sem o costumeiro sorriso, o rosto cansado, diferente da postura altiva e confiante que sempre havia apresentado. Isso porque com o fim da fila sua vida deixa de fazer sentido. Fora do esquema burocrático com o qual se confunde o porteiro não é ninguém, perde seu brilho, sua confiança e todas as suas pequenas vitórias, sua superioridade praticamente inquestionável, deixam de fazer sentido. Nesse momento se converte no simples crioulo que Pererico tanto queria que fosse, e a história não vai se ocupar mais dele. Mesmo Pererico o abandona tranquilamente, sem sentir sequer raiva, ou desprezo. De início, ao perceber sua fragilidade, ele até tenta se impor pela força, recuperando toda sua virilidade de macho ferido e finalmente conseguindo vencer a longa batalha que já se estendia por meses. Sacudindo Damião pelo pescoço e com o dedo em sua cara, Pererico finalmente consegue fazer-se sujeito a partir da subordinação do outro. Mas já vimos que nesse contexto as relações de favor são diretamente determinadas pela imparcialidade burocrática, que desaparece de cena com a morte do gerente. Toda essa demonstração de poder se revela ainda mais inútil agora. A força bruta pura e simples continua a não ter espaço naquele mundo de relações mediadas. Além disso, Damião não interessa mais em nada, tornou-se descartável, o que mostra o grau de limitação daquelas vidas consumidas por um sistema que as torna meras engrenagens. E assim, como se fosse nada, chega ao fim a relação mais importante da vida de Pererico.

Com o fim da fila, a protagonista nada mais tem a fazer ali, uma vez que considera a sua relação com Galimene apenas uma questão de sobrevivência. Uma espécie de mal necessário, humilhante, porém inevitável. Como ambos já sabiam, ele se prepara para partir. Por mais que ela procure lhe convencer de que não foi

por sua culpa que ele não falou com o gerente, ele tem plena certeza da própria culpa e fracasso, decidindo-se a partir. Pererico aqui continua demonstrando uma profunda falta de consideração para com a companheira que lhe entregou a vida. A despedida de alguém que o tratou com todo o amor causa constrangimento e, por ele, pegaria suas coisas e partiria sem falar palavra, como se tudo aquilo que viveram e toda dedicação extrema de Galimene fosse coisa sem importância. A vida de quem o cerca não interessa se não estiver diretamente vinculada a seus interesses, seja Damião, seja Galimene. Ele que havia se tornado um homem melhor por causa do amor da moça, volta a falar em monossílabos e a ser intransigente, magoando-a desnecessariamente. Não que o faça deliberadamente. Na verdade não quer magoar a companheira, cuja companhia no fundo aprecia e admira. Mas não consegue se livrar do espectro do passado que o leva a considerar aquela realidade em que vive, e tudo o que dela participa (incluindo a prostituta) como rebaixada e imoral. No fundo, aquele desejo arcaico de marcar diferenças, por irrisórias que sejam, na busca por uma supremacia. E que acaba por conduzir ao mais profundo individualismo de tipo moderno.

A cena final do conto é bastante pungente, com Murilo demonstrando todo seu talento em retratar liricamente aquele tipo de intimidade que marca ao mesmo tempo a mais profunda das separações. Galimene entrega todo dinheiro que havia juntado com dificuldade para Pererico, que desta vez não se contém e a beija, emocionado. Foi o primeiro e único gesto mais afetuoso da parte dele, fazendo com que ela, que “pensava que desaprendera a chorar” derrame enfim algumas lágrimas. Aflito, Pererico pensa em adiantar sua partida, para evitar novas cenas sentimentais. Diz não ao pedido feito por Galimene para que ele voltasse algum dia e conhecesse o mar, e essa são as últimas palavras trocadas entre os dois. Ele é um homem embrutecido, praticamente incapaz de ter qualquer espécie de pensamento menos individualista, seja por conta dos processos de alienação, seja pela velha máxima que afirma que “homem que é homem não chora”. Amar é colocar-se no mesmo nível do outro, e no fundo Pererico sente-se superior à Galimene, mulher e prostituta. Os tipos de relacionamento que conhece são diretos, brutais, preconceituosos e irredutíveis, em que a mulher e demais “minorias” ocupam um lugar bem específico. Para ele, é impossível amá-la fora de uma

relação de sujeição absoluta, e que nesse caso já não é amor<sup>54</sup>. Ou antes, é o amor ou a afetividade, encarada como forma de dominação.

O conto se encerra com a imagem de Pererico já no trem, gradativamente esquecendo-se de suas experiências recentes à medida em que se aproxima do campo. Está marcada a separação radical entre o plano da cidade e o do campo, respectivamente passado e presente, captado formalmente por um corte abrupto na consciência da personagem. Ele que nunca conseguiu se livrar dos valores de seu passado, ao se reencontrar com eles acaba esquecendo tudo aquilo que viveu fora dali. O grau de separação do mundo arcaico da personagem com o reino da fila é grande, e ele sequer consegue estabelecer uma conexão em sua consciência. A culpa original de Pererico, pela qual ele é punido ao longo de toda a sua jornada é não fazer parte daquele mundo, ser um exilado. E por estar desde o princípio excluído daquela ordem, não consegue aceitar as regras do jogo (jamais irá revelar o seu segredo, por exemplo). Nossa linha de análise nos levou a encontrar dois sentidos diversos e complementares para esse movimento. O primeiro deles, constantemente ressaltado pela crítica, é a condição de isolamento e solidão profunda do homem moderno, incapaz de se relacionar com o mundo a sua volta, composto de indivíduos tão solitários quanto ele próprio. Cada indivíduo vive confinado em sua própria subjetividade, sem conseguir compor uma totalidade com o restante da humanidade, porque os mecanismos sociais se baseiam na segregação da maioria em benefício de alguns. É a própria condição de estrangeiro, no sentido dado por Camus, ou de desterrado em seu próprio mundo, que não compreende. Esse será o grande tema de todo o livro *O Convidado* que, aliás, no conto homônimo, traz uma espécie de variação da figura do estrangeiro, um sujeito que foi convidado por engano para uma festa no lugar do convidado principal que

---

<sup>54</sup> Os homens do universo muriliano são incapazes de amar, só conseguindo aqueles que se entregam completamente, sem esperar nada em troca. O único tipo de amor possível de existir é aquele incondicional, humilde, passivo, preparado para o sofrimento, como acontece com o marido de Barbara, o amigo Batista, Botão-de-Rosa, etc. Os demais tipos de relação interpessoal são sempre formas de manifestação do individualismo, da consideração do outro enquanto coisa (e as relações sexuais no universo do autor são sempre expressão da reificação), ou de alguma forma de dominação. O amor verdadeiro se furta a entrar na roda viva da disputa pessoal, e tem de estar disposto a sofrer, pois não traz alegria ou felicidade. A coisa se complica ainda mais porque nesse contexto de dominação pelo amor, muitas vezes o que a princípio se parece com relações de afeto é, na verdade, outra forma de opressão.



nunca se apresenta, e sem o qual a festa não pode ter início e da qual não é possível se livrar. Essa situação sintetiza perfeitamente a condição existencial das personagens murilianas.

Já o segundo sentido tem a ver com a teimosia da personagem, que insiste em se apegar a valores passados que não servem como instrumentos de apreensão do presente da vida. Ele não compreende que em sua passagem do interior para a cidade, o sistema de valores foi alterado, e aquele que lhe servia de guia em seu contexto original, na realidade presente não funciona. O drama de Pererico é muito similar ao de Teleco quando este decide assumir sua identidade humana. Ele insiste em afirmar sua condição de sujeito em um contexto em que não tem forças para se contrapor a figura de Damião, que para ele seria naturalmente inferior, por ser negro, mais fraco, e um simples porteiro. O que ele não consegue entender é que naquele contexto funciona a norma burocrática, que altera completamente o significado das relações de favor, que não deixam de existir, mas são resignificadas. Uma ordem que não eliminou o favor, mas modernizou suas relações, fazendo desaparecer o mito e a magia mediante sua burocratização, como já anunciava o *Ex-mágico*. Seu deslocamento nesse caso não vem de uma condição moderna, mas ao contrário, de certos aspectos do passado que não se aplicam mais do mesmo modo. Ele é duplamente exilado, por ser esta a condição do sujeito na modernidade e por se apegar a valores que não se aplicam na modernidade, num movimento contraditório que procuramos acompanhar ao longo da história. Pererico é o homem fraturado, tanto pela confusão que faz entre sua própria vontade e a vontade do patrão, quanto por não aceitar estabelecer uma relação com o outro que não seja de subordinação, conflito básico do favor

O conto espalha, pois, negatividade por todos os lados, numa visão pessimista tanto dos valores do passado quanto do presente, e os coloca em relação, de modo que passem a se problematizar mutuamente. O conflito principal, que configura a situação fantástica, continua a ser de ordem temporal. Com a diferença de que o conjunto se constitui a partir de uma base mais claramente identificada com as relações sociais de tipo moderno, já completamente afastadas do mito, apesar de não modernizadas de todo. A matriz do conto, por assim dizer, seu tema principal, conforme a crítica no geral vem apontando, é a burocratização das relações. Nossa intenção, no entanto, foi demonstrar que mesmo nessa fase

final em que o mito desaparece para dar lugar ao absurdo das grandes cidades, Murilo continua a tratar das relações de favor e esquemas de dependência que identificamos nos contos anteriores. Só que agora o momento e o espaço são outros (e o drama de Pererico é justamente não percebê-lo), e as histórias procuram apreender toda complexidade dessas relações de dependência em um contexto de norma racionalizada impessoal em que a parte interessada (o dominador) não se apresenta, substituído por mega conglomerados que realizam um tipo completamente fragmentário de poder. A presença real dos poderosos é substituída pela máquina que bloqueia Gerion, por um gerente inacessível, por um convidado que nunca aparece, etc. A estratégia literária consiste em colocar um representante daquele tempo aparentemente superado em confronto direto com os novos tempos, de modo que, com o desenvolvimento da história, fiquem visíveis os momentos em que as duas esferas se contradizem e os que se complementam. Ao final, o conto deverá ser lido tanto como o embate do sujeito com o universo burocrático que aliena e desumaniza, quanto como seus conflitos frente os engenhosos mecanismos do favor, sendo que uma visão mais complexa procurará se concentrar naquela zona mais ambígua onde um passa a significar o outro.

\*\*\*\*\*

O estado de conflito permanente, que acaba por gerar uma realidade fluida e impalpável continua nessa história. Só que agora em uma forma por assim dizer mais orgânica, sem magia ou transfigurações. Pererico faz exigências progressistas em nome de valores arcaicos e retrógrados que perderam sua força, enquanto Damião é ao mesmo tempo expressão mais acabada do burocrata exemplar (o caxias) e daquele que se utiliza das normas em benefício próprio (o malandro)<sup>55</sup>. Por conta desse fechamento mais acirrado da lógica que permeia as contradições, o conto não raro é lido como alegoria das modernas relações burocratizadas, o que demonstramos estar certo apenas em parte, posto que sem se resgatar a tensão da ambigüidade temporal perde-se a própria “essência” do fantástico muriliano. Por outro lado, interpretar o conto por essa linha (assim como as demais histórias do livro) é ainda mais válido nesse caso do que nas fábulas anteriores, e isso porque é

---

<sup>55</sup> Categorias de Roberto da Matta (DA MATTA, 1981)

possível perceber uma mudança significativa na representação desse universo ficcional, especialmente no nível formal, que nas palavras de Jorge Schwartz torna o “absurdo radicalizado”. De nossa perspectiva, a mudança mais significativa se dá na trajetória do mito (que viemos perseguindo até aqui) que, a despeito de passar por contínuas metamorfoses, segue um rumo determinado sempre em direção a um progressivo e certo desaparecimento. Convém nesse momento fazermos uma digressão final e empreender uma análise diacrônica da produção muriliana, tarefa sempre descartada pela crítica, muito por conta do próprio sentido de sua produção, que tem como horizonte o presente sem escapatória que simboliza o absurdo. Mas pelo próprio diferencial da nossa proposta de análise nos autorizamos a trilhar esse caminho que esperamos venha se mostrar mais significativo do que pode parecer de início. Façamos, portanto, essa breve reconstituição da jornada do mito nesse universo, com a qual encerraremos nossa análise.

## CONCLUSÃO

### *Os descaminhos do mito*

#### **O Ex-mágico da Taberna Minhota (1947): O realismo-fantástico.**

Nos contos iniciais de Murilo Rubião a tensão irá geralmente girar em torno de algum elemento mágico (ou mítico) de uma lógica anterior a racionalização burguesa, que será inserido em um contexto já modernizado. Tais elementos variam, podendo ser algum personagem (o fantasma do *Pirotécnico Zacarias*, as sobrenaturais esposas de *Godofredo*, os bestializados *Alfredo* e *Barbára*, as etéreas *Marina* e *Elisa*), certos espaços (*A Casa do Girassol Vermelho*, *A Noiva da Casa Azul*), ou ainda outro dado qualquer, como a consciência da personagem que se prende ao passado, ou a própria estrutura do conto que embaralha as temporalidades (*Mariazinha*). O dilema das personagens, no entanto, não será a presença deslocada desses elementos (encarada sem surpresas), e sim a reprodução a partir deles, do sem sentido de um mundo burocratizado.

O que viemos ressaltando até aqui é que esse elemento (seja a magia do Ex-mágico, o irmão de Alfredo, as mulheres de Godofredo, etc.), apesar de estar inserido na lógica da modernidade e a reproduzir, não é uma forma moderna, e sim uma *forma mítica cooptada*. As histórias representam seres míticos, vindos de outra era, mas que acabam não se contrapondo ao mundo existente. As capacidades mágicas do ex-mágico o afastam do reino dos indivíduos já integrados a modernidade, tanto que o lugar que lhe cabe é o circo, na condição de espetáculo (o mesmo espaço que cabe ao metamorfo Teleco, ou aos Dragões, todos seres de outra era), apesar de sua magia não livrar o mundo da maldição da rotina. Alfredo vive nas montanhas a beber água, fugindo do contato com os homens, que o consideram um “animal horrendo”. Ele não tem lugar naquele mundo, apesar de não existir outro, assim como Zacarias, que mesmo morto está condenado a vagar pelo presente, uma vez que os homens não o aceitam nem morto e nem vivo.

Essa dupla orientação do mito, tornada inteligível a partir de certos aspectos da realidade nacional, é fundamental para podermos visualizar e compreender as mudanças estruturais no fantástico de Murilo Rubião. Desde o início sua obra se situa no espaço entre o fantástico tradicional (na acepção de Todorov) e o fantástico moderno, com um sentido apontando para os elementos

míticos que não fazem parte do mundo moderno, ainda que estejam nesse, e outro enfatizando seu aspecto contemporâneo, levado ao extremo da desumanização. No primeiro caso temos o mito fragilizado que é cooptado pela lógica moderna, no segundo, é a própria modernidade que é vista como fantasmagoria. No *Ex-mágico da Taberna Minhota*, essa duplicidade vem didaticamente separada (na primeira parte o dilema da personagem é tentar em vão se livrar de suas capacidades mágicas, que conduzem ao tédio e afasta dos homens; na segunda o problema é o desaparecimento da magia, que não soluciona os problemas anteriores), deixando claro que aquele universo possui dois momentos, e que apesar de ambos serem palcos para as angústias do homem moderno, um é mais plenamente racionalizado que o outro. Para marcar essa diferença formal, podemos dizer que na primeira parte a história segue a linha do *realismo-fantástico*, ao passo que na segunda desenvolve-se o *absurdo*, e que a diferença entre os momentos é dada pela posição que nele ocupa o mito<sup>56</sup>.

Esses contos iniciais no geral pertencem ao universo do *realismo-fantástico*, com algumas exceções, como *A cidade*, em que o mito não está diretamente representado. Para isso atesta o próprio *Ex-mágico*, que se concentra muito mais na primeira parte da história que na segunda. Caso comparemos com outro conto, *A Diáspora*, em que também aparece o tema da passagem de um momento em que imperam relações sociais mais arcaicas (Hebron) para outro mais modernizado (Roque Diadema), e que pertence ao outro extremo de sua obra – foi o último conto publicado do autor, já postumamente – veremos que naquele caso o mito não aparece, mesmo quando da perspectiva do povo de Mandrágora. Roque Diadema, agente modernizador é já um vencedor desde o início, pois a lógica que representa é que determina o desenvolvimento da história. Mas por enquanto Murilo ainda vai focalizar aquela parcela do real que ainda não foi completamente racionalizada, mas que está em vias de desaparecimento.

---

<sup>56</sup> Sugerimos o nome realismo-fantástico para marcar uma aproximação com o realismo-maravilhoso, pois ambos os estilos tem por base a mesma dualidade de matriz temporal dada pela presença do mito. Ao mesmo tempo, fica determinada também a diferença identificada no capítulo sobre Ofélia, com relação ao tom mais aporético do fantástico do Murilo. Já o termo absurdo procura estabelecer uma relação com a obra kafkiana, considerada como a representação mais bem acabada do sem sentido da modernidade. Tais classificações visam exclusivamente definir esse movimento identificado na obra, não sendo nossa intenção entrar num debate mais profundo acerca da terminologia.

Além disso, outro aspecto importante é que o ser fantástico por excelência aqui é o homem, com os contos focando especialmente na complexidade da interação entre os sujeitos, ou na relação deste com seus processos de consciência. A relação direta da personagem com um contexto mais amplo, como uma cidade, ou um sistema burocrático, ficará em segundo plano. Aqui Murilo está muito mais preocupado com o sujeito do fantástico do que com o sistema em que ele se insere, apesar deste inevitavelmente aparecer de maneira determinante no interior mesmo das personagens, pois o próprio mito possui uma dimensão que aponta para o social, como viemos acompanhando.

### **A Estrela Vermelha (1953): Experimentalismo.**

Na próxima coletânea publicada pelo autor, contendo somente quatro contos inéditos (*Bruma*, *D. José não era*, *A flor de vidro* e *A Lua*), e alguns outros republicados com alterações, essa relação central entre mito e modernidade permanece inalterada. Entretanto, opera-se uma mudança importante de direcionamento, ainda que não decisiva. Uma espécie de experimento que não deu certo. Observando esse conjunto de quatro contos, notamos que a forma de Murilo contar suas fábulas muda, sendo as histórias que mais diferem formalmente do restante de sua obra. Aquela narrativa mais direta, os causos de aparente simplicidade com enredos lineares (apesar das complicações) vão ser substituídos por histórias mais ostensivamente circulares (*A flor de vidro*), relatos mais simbólicos e ágeis (*A lua*) e mesmo uma forma dialógica que substituí a narração tradicional (*D. José não era*). Somente *Bruma* mantém a mesma estrutura presente nas histórias anteriores, apesar de seu simbolismo forte. Nesse livro Murilo procurou experimentar outras formas de contar, talvez questionando se o conteúdo novo de suas histórias (uma novidade em nossa literatura) deveria vir ancorado em uma forma também original, ao estilo das narrativas de alguns latino-americanos, como Cortázar. Mas esses experimentos foram abandonados na seqüência, e o autor voltou a extrair a essência de seu radicalismo de certo tradicionalismo formal, uma narrativa mais linear, responsável pela ambigüidade central de sua lógica.

### **Os Dragões e Outros Contos (1965): Transição**

Em 1965, temos a publicação de *Os Dragões e Outros Contos*, outro livro que contém apenas quatro contos inéditos (*Teleco*, *Os Dragões*, *A Armadilha e O Edifício*) seguido de republicações de contos anteriores. Aqui se observa pela primeira vez uma mudança na forma de representação do mito. Um olhar para os títulos das histórias já revela certa alteração de direcionamento: ou este se refere a animais (*Teleco e Os dragões*), que serão a partir de então os seres mágicos por excelência, no lugar de homens como Zacarias ou o ex-mágico; ou indica situações (*O edifício e A Armadilha*). Das quinze histórias do primeiro livro, doze traziam o nome de personagens humanas no título.

O foco então se altera, e o mágico não será mais o homem. O ser mítico agora é o outro, um ser que não pertence à categoria do humano e que, além disso, irá morrer ou abandonar de vez o convívio com os homens. Todos esses contos de uma forma ou de outra narram o desaparecimento do mito, ou o momento de sua radicalização em absurdo – como anunciado desde o *Ex-mágico*. Nesse sentido o *Edifício* é paradigmático, por tratar da passagem do reino do mito (a lenda de Babel que ameaça paralisar as obras e contra a qual é investido todo o talento técnico-administrativo de João Gaspar) para um universo burocratizado, racionalizado e sem sentido. Nesse conto Murilo muda de lado pela primeira vez, deixando definitivamente o reino das cidadezinhas mineiras em que a modernização é um assombro e vem de longe com o trem, para entrar no mundo impessoal (suas histórias a partir de então serão narradas todas em terceira pessoa, outra grande mudança estilística) dos grandes arranha-céus. Se no *Ex-mágico* a maior parte da história se concentra ainda no realismo-fantástico, para depois tratar rapidamente do absurdo, aqui acontece o contrário. A parte mítica é bastante breve, e está colocada fora do enredo principal, como uma espécie de epígrafe. Também *Os Dragões e Teleco* falam do processo gradual de desaparecimento do mito, focando no choque de criaturas míticas com um contexto mais racionalizado, que diante delas parece ser na verdade o mais embrutecido e arcaico.

Não à toa, algumas de suas melhores histórias estão aqui. Murilo é um autor do meio termo, da passagem, daquele momento exato em que uma coisa está para se tornar outra, mas onde ainda não é possível identificar qual será o resultado final. A indefinição e a ambigüidade são seus terrenos de atuação. Nada melhor,

portanto, do que tratar do momento em que o mito está prestes a desaparecer, instaurando uma nova ordem. O tema privilegiado nesse momento é a morte da magia, que se por um lado não conseguia existir fora da lógica da modernidade capitalista, por outro oferecia ao menos uma perspectiva, ainda que inatingível, da alteridade. Por isso o tom algo lírico e elegíaco dessas histórias (em especial *Teleco* e *Os Dragões*), que ganham em intensidade.

### **O convidado (1974): Absurdo**

Não que com o desaparecimento do mito o passado deixe de voltar para assombrar as personagens. Conforme procuramos mostrar a partir da análise de *A fila*, o conflito de temporalidade continua a movimentar o universo fantástico de Murilo. Entretanto, uma grande mudança se opera quando o passado deixa de aparecer enquanto mito e toma uma forma bem mais organicamente colada ao presente, se convertendo em absurdo. Vejamos, por exemplo, o conto *Aglaia*, em que a decisão “racionalista e moderna” do casal em ter um casamento sem filhos acaba revertendo em maldição, com as personagens tendo uma profusão de filhos um atrás do outro. A função antiga (ou subdesenvolvida) da mulher e das relações conjugais retorna, elevada ao absurdo, e o passado volta com força multiplicada. Mas esse é de tal forma descaracterizado que a concepção deixa de ser uma coisa natural, com crianças sendo produzidas em escala industrial. O retorno da concepção à moda antiga passa por um processo de otimização que transforma as crianças em bonecos autômatos, estando, portanto, subordinado diretamente às condições modernas. Mesmo quando o passado retorna as personagens não o vivem enquanto passado, ou mito. A modernidade venceu e incorporou definitivamente a magia, que deixa assim de ser. Saímos, pois, do campo do realismo-fantástico, e o fantástico agora é muito mais a ausência de explicação para o mundo em que vivemos do que a presença de algum elemento ou ser mágico.

O mito tem, pois, uma trajetória bem definida ao longo da obra do autor, que acarreta em uma alteração significativa no sentido de suas histórias. Se for certo que sua temática básica permanece sempre a mesma, reiterando continuamente as mesmas questões, não é menos verdadeiro que as respostas oferecidas apresentam variações que indicam o aparecimento de novas



contradições. Primeiramente as histórias irão focar o fantástico no reino dos homens, com seus mágicos, mulheres que engordam, uniões incompreensíveis, homens que desaparecem, e outros temas retirados do anedotário mineiro. Mais à frente, os seres fantásticos serão vistos como o outro preso a um mundo mesquinho e já burocrático, e por fim, quando todo o processo for de vez racionalizado, a magia irá desaparecer. Essa é a fase, por assim dizer, mais kafkiana de Murilo, onde se inverte a relação e o absurdo suplanta o fantástico.

Tal transformação na forma de percepção do mundo vem evidentemente ancorada em algumas mudanças formais importantes. Os contos que antes privilegiavam a representação das relações interpessoais irão voltar sua atenção para o espaço social. Como afirma Nely Novaes Coelho em sua crítica - uma das poucas que procura empreender uma análise do autor a partir de uma perspectiva diacrônica: “Os escritos de Murilo Rubião vão revelando um progressivo deslocamento da preocupação do narrador com o enigma do homem-em-si, em favor de uma preocupação mais funda com o enigma do mundo ou da vida em que o homem se vê enveredado” (Coelho, 1976). Essa passagem, do fantástico do ser para o fantástico do acontecer, segundo a autora, corresponde à outra, do campo, ou antes, da cidadezinha do interior, para a zona urbana industrializada. No primeiro livro, com exceção de *A cidade*, todos os contos eram rurais. Agora todos são urbanos, com exceção de *Botão-de-rosa*. O lugar privilegiado nas histórias passa a ser o hotel, assim como o trem (elemento modernizador, que leva o progresso até as regiões mais atrasadas) cede espaço para o taxi (que só circula dentro de um mesmo espaço). Os mesmos temas básicos, como a eternidade em vida, ou a reprodução estéril, ainda podem ser identificados, só que no interior de uma estrutura bem mais moderna, onde a totalidade do processo tem maior relevância que os sujeitos. Os enredos passam a girar em torno de temas como a burocracia (*A Fila*), o isolamento em um prédio (*O bloqueio*), o subconsciente na era da psicanálise (*O Lodo*), ao invés das velhas anedotas mineiras, que para Murilo não deixam de ser variações sobre um mesmo tema. Mas perde-se aquele jeitão de ‘causo’ do interior, mesmo porque as histórias já não se passam mais aí.

No geral, as histórias de *O Convidado* transmitem a idéia de um espaço muito mais sufocante, cerrado e opressor, sem lugar para as policromias iniciais, ou dóceis animais que se metamorfoseiam. “O grau de redundância dos temas, das

intrigas e do destino das personagens praticamente impede traçar uma linha evolutiva numa obra que se apresenta nitidamente circular. Mas as três décadas que separam o Ex-mágico de O Convidado permitem detectar índices que conduzem a uma *visão radicalizada do absurdo*” (Schwartz, 1981, grifo nosso). O espaço será agora totalmente ocupado por funcionários de toda ordem e a representação de uma relação mais afetiva como em *Bárbara e Bom Amigo Batista*, mesmo que estas sejam expressão da violência que ocupa o conjunto das relações, já não terá mais espaço. *A Fila*, por exemplo, repõe a mesma estrutura de relacionamento desses contos, com o par Galimene\Pererico. Só que no caso o foco da história pende para a fila, com o casal dependendo diretamente do desdobrar dos acontecimentos na fábrica. A relação principal é a que se dá entre os empregados – Damião e Pererico - e é a partir do desenvolvimento dessa que a outra irá se constituir.

Em suma, tanto o mitológico quanto as relações interpessoais fantásticas que vimos ser a forma literária de manifestação das relações de favor em Murilo, e que no realismo-fantástico são a base a partir da qual as histórias se constituem, deixam de ocupar essa posição de destaque, passando a se subordinar diretamente ao absurdo. Terá mudado também o país e suas relações de base? Ao que tudo indica sim, e a julgar pela intensificação do clima de pesadelo das fábulas murilianas, não podemos afirmar que esse seja um ponto positivo.

## Bibliografia

### Do Autor:

*O Ex- Mágico da Taberna Minhota.* (1947). Rio de Janeiro, Editora Universal.

*A Estrela Vermelha.* (1953). Rio de Janeiro, Editora Hipocampo.

*Os Dragões e Outros Contos.* (1965). Belo Horizonte, Editora Movimento-Perspectiva.

*O Pirotécnico Zacarias.* (1974). São Paulo, Editora Ática.

*O Convidado.* (1974). São Paulo, Editora Quíron.

*A Casa do Girassol Vermelho.* (1978). São Paulo, Editora Ática.

*O Homem do Boné Cinzento e Outras Histórias.* (1990). São Paulo, Editora Ática.

*Murilo Rubião: Contos Reunidos.* (1999). São Paulo, Editora Ática.

### Sobre o Autor:

ARRIGUCCI JR., Davi. (1999). "O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo", In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias.* (pp. 51-56). São Paulo, Ática, 1998. *Republicado em: Outros Achados e Perdidos.* São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1987). "Minas, assombros e anedotas". In: *Enigma e Comentário.* São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. "O seqüestro da surpresa". In: *Outros Achados e Perdidos.* ed. cit. (pp. 304-312).

BASTOS, Hermenegildo José. (2001). *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião.* Brasília, Editora Universidade de Brasília, Plano Editora, Oficina Editorial do Instituto de Letras- UnB.

COELHO, Nelly Novaes. (1976) *Murilo Rubião: do mágico ao fantástico.* Suplemento Literário do Minas Gerais, 3jun\1976.

GOULART, Audemaro Taranto. (1995). *O Conto Fantástico de Murilo Rubião.* Belo Horizonte, Editora Lê.

LINS, A. (1963). *Os Mortos de Sobrecasaca.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

LUCAS, Fábio. (1991). "A arte do conto de Murilo Rubião", In: *Mineiranças.* (pp. 207-217). Belo Horizonte, Oficina de Livros,

MORAES, Marco Antonio de, org. (1995). *Mário e o Pirotécnico Aprendiz (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião).* Belo Horizonte e São Paulo, UFMG, IEB-USP e Editora Giordano.

SCHWARTZ, Jorge. (1981). *Murilo Rubião: a Poética do Uroboro*. São Paulo, Ática.

PAES, José Paulo. (1990). “O seqüestro do divino”. In: *A Aventura Literária: Ensaio sobre Ficção e Ficções*. (pp. 117-123). São Paulo, Companhia das Letras.

### **Geral:**

ADORNO, T. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_ (2003). Posição do narrador no romance contemporâneo. In: T. ADORNO, *Notas de Literatura I* (pp. 56-7). São Paulo: Duas Cidades.

AGUIAR, F. W. ; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama”. In: *Benjamin Abdala Jr.. (Org.). Margens da Cultura*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDERS, Günther (1969). *Kafka: pró e contra*. São Paulo, Perspectiva.

ARRIGUCCI JR, Davi. (1973) *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo, Editora Perspectiva.

ASSIS, M. d. (1981). *Helena*. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_ (1985). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. (1987) *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3<sup>a</sup>. ed., São Paulo, Editora Cultrix.

CAMUS, Albert. (1989). *O Mito de Sísifo: Ensaio Sobre o Absurdo*. Rio de Janeiro, Guanabara.

CANDIDO, Antonio. (1987) *A educação pela Noite e Outros Ensaio*. São Paulo, Ática.

\_\_\_\_\_ (1993) *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 2 v, Belo Horizonte, Itatiaia.

CARPENTIER, Alejo. (1981) Prólogo. In: *El Reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.

CHIAMPI, Irlemar. (1980) *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva.

DA MATTA, Roberto. (1981). *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

FERNANDES, Florestan. (1981). *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

- FIGUEIREDO, L. C. (1995). Modos de subjetivação no Brasil. In: L. C. FIGUEIREDO, *Modos de sbjetivação no Brasil e outros escritos* (pp. 17 - 98). São Paulo: Escuta.
- FRANCO, M. S. (1997). *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: UNESP.
- FREUD, S. (1969). O Estranho. In: S. FREUD, *Obras completas de Sigmund Freud. XVII*. São Paulo: Imago.
- \_\_\_\_\_. Totem e Tabu. In: S. FREUD, *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud - Vol XIII*. Rio de Janeiro: Imago .
- GIL, Fernando C. (1999) *O Romance da Urbanização*. Porto Alegre, EDIPUCRS.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995
- KON, Noemi Moritz (2001). A viagem: da literatura à psicanálise. Tese de doutoramento. São Paulo.
- LUKACS, George. (1974). *História e Consciência de Classes*. Publicações Escorpião, Porto.
- LOVERCRAFT, Howard Phillips. (1987). *O Horror Sobrenatural Na Literatura*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MARX, K. (1968). *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MERTON, Robert K. (1968) “Estrutura burocrática e personalidade”. In. *Sociologia: Teoria e estrutura*. Editor Mestre Jou. São Paulo.
- MORAES, M. A. (1995). *Mário e o Pirotécnico Aprendiz (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Belo Horizonte e São Paulo: UFMG, IEB - USP.
- OTSUKA, Edu Teruka (2005). *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo.
- PACHECO, Ana Paula (2006). *Lugar do Mito: narrativa e processo social nas Primeiras Histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin.
- PASTA, Jr., José Antonio (1999). “O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”. In. *Novos Estudo CEBRAP*, (São Paulo), n. 55, p 61-70.
- PAZ, Octávio. (1985). “Da independência à revolução”. In: *O Labirinto da Solidão e Post-Scriptum*. Rio de janeiro, Editora Paz e Terra.
- ROSENFELD, Anatol. (1996) “Reflexões sobre o romance moderno”. In. *Texto\Contexto I*. São Paulo, Perspectiva.
- SARTRE, J.-P. (1972). Aminadab, ou do fantástico como máscara. In: J.-P. SARTRE, *Situações II*. Lisboa: Europa-America.

SCHWARZ, R. (2003). As idéias fora do lugar. In: R. SCHWARZ, *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1987). Nacional por subtração. In: R. SCHWARZ, *Que Horas São?* (pp. 29-48). São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1978). “Cultura e política, 1964-69”. In. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra.

\_\_\_\_\_ (1999). Fim de século. In: R. SCHWARZ, *Seqüências Brasileiras* (pp. 155 - 162). São Paulo: Companhia das Letras.

SPINDLER, William. (1993). “Magic realism: a typology”. In: *Fórum for modern language studies*. (pp. 75-85). Oxford.

TODOROV, T. (1969). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

VASCONCELOS, Sandra Guardini (2002). *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do século XVIII*. São Paulo, Boitempo.

VERNANT, Jean-Pierre. (1990). *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. 2<sup>a</sup>. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.