



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MARIANA SILVA FRANZIM

**O CARÁTER INSÓLITO DA ESCRITA RUBIANA:  
DIÁLOGOS A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”**

MARIANA SILVA FRANZIM

**O CARÁTER INSÓLITO DA ESCRITA RUBIANA:  
DIÁLOGOS A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar.

Londrina  
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

F837c Franzim, Mariana Silva.

O caráter insólito da escrita rubiana : diálogos a partir de “Marina, a intangível”/ Mariana Silva Franzim. – Londrina, 2015.  
136 f. : il.

**Orientador: Adelaide Caramuru Cezar.**

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Rubião, Murilo, 1916-1991 – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Literatura fantástica – Teses. 4. Escrita literária – Teses.  
I. Cezar, Adelaide Caramuru. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

MARIANA SILVA FRANZIM

**O CARÁTER INSÓLITO DA ESCRITA RUBIANA:  
DIÁLOGOS A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dra. Adelaide Caramuru Cezar  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dra. Marisa Martins Gama Khalil  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

---

Prof. Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 07 de maio de 2015.

Dedico este trabalho a  
Dirce Milani Silva.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar pela disponibilidade e pela orientação cuidadosa.

Aos meus pais Mônica Maria Silva e Joel Franzim Júnior, e irmão Thiago Silva Franzim por tudo.

Ao meu namorado Ricardo Augusto Celestino Pigatto.

Às amigas e *Doppelgängerinnen* Layse Barnabé de Moraes e Laysa Louise Silva Beretta.

À Profa. Dra. Marta Dantas da Silva pela disponibilidade de acompanhar meu processo de formação há alguns anos; pela disciplina ministrada logo no meu ingresso no Programa de Pós-Graduação e essencial para a definição do meu objeto de pesquisa; pelas contribuições atentas e cuidadosas na banca de qualificação e pelas conversas.

À Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce pela indispensável contribuição ao presente trabalho através da disciplina ministrada, da arguição no SEDA e pela participação na banca de qualificação.

A Rosely Fernandes Lopes pela disponibilidade e paciência.

Ao Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, em especial a Márcio Flávio Tôrres Pimenta e Antônio Afonso Pereira Júnior, pela generosidade e atenção.

Ao Grupo de Trabalho da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

À CAPES que viabilizou a realização deste trabalho.

“Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar” (Murilo Rubião – “O Ex-Mágico da Taberna Minhota”).

FRANZIM, Mariana Silva. **O caráter insólito da escrita rubiana**: diálogos a partir de “Marina, a Intangível”. 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

Neste trabalho iremos analisar o teor insólito da escrita de Murilo Rubião através da análise do conto “Marina, a Intangível”. O conto sofre, assim como o restante da obra do autor, inúmeras modificações a cada nova publicação. O conto “Marina, a Intangível” narra as desventuras de José Ambrósio, plantonista noturno de um jornal vespertino e escritor em crise envolto no embate da criação de um poema. Neste trabalho propomos analisar elementos formais presentes na escrita do autor e na estruturação do texto que dão conta de expor as ambiguidades, paradoxos e riscos da escrita poética. Iniciamos o trabalho com uma discussão imprescindível para a análise do conto em questão: o caráter do texto rubiano. A fim de demonstrar a estranha alquimia criada por Rubião no seu árduo labor em torno da palavra, nos voltamos à história da crítica de uma plural corrente literária denominada fantástica no segundo capítulo. No terceiro capítulo nos debruçamos sobre os registros de processo do escritor e investigamos sua opção pelo conto enquanto forma literária. No quarto capítulo do trabalho problematizamos a questão do processo de escrita, a partir de um diálogo com autores como Maurice Blanchot, Giorgio Agamben e Ruth Silviano Brandão. Em relação ao primeiro autor, destacamos a relação entre sua obra e o conto rubiano a partir do paradoxo e das ambiguidades da produção artística e da experiência da escrita, a fragmentação daquele que escreve e a questão da obra que se efetiva pelo seu desaparecimento. Com Agamben atestamos a aproximação entre a condição do sujeito acidioso e melancólico ao escritor fictício José Ambrósio. Ainda nesta mesma obra observamos as convergências entre o poema buscado por José Ambrósio e o objeto de desejo do fetichista a partir de Ruth Silviano Brandão. Buscamos, assim, demonstrar como o insólito ultrapassa os mecanismos temáticos e contamina os processos formais da escrita do autor, trazendo à tona, de maneira inquietante, a ambiguidade e o risco inerente a cada palavra do conto.

**Palavras-chave:** Murilo Rubião. Processo de escrita. Insólito. Fantástico.

FRANZIM, Mariana Silva. **The unusual character of Rubião's writing**: dialogue from "Marina, a Intangível". 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

### ABSTRACT

We examined the unusual tenor of Murilo Rubião's writing by analyzing the short story "Marina, a Intangível". The story suffers as the rest of the author's work, numerous modifications to each new publication. The tale chronicles the misadventures of José Ambrósio, night duty officer in an evening newspaper and writer wrapped in crisis in the clash of creating a poem. In this work we analyze formal elements present in the author's writing that expose the ambiguities, paradoxes and risks of poetic writing. We started working with an essential discussion for the analysis of the short story in question: the character of Rubião's text. In order to demonstrate the strange alchemy created by Rubião in his hard labor around the word, we turn to the history of a plural literary criticism called fantastic in the second chapter. In the third chapter we addressed over the writer's process registrations and investigated his option for the short story as a literary form. In the fourth chapter of the work, we problematize the issue of the writing process, from a dialogue with authors such as Maurice Blanchot, Giorgio Agamben and Ruth Silviano Brandão. In relation to the first author, we highlight the relationship between his work and the Rubião's tale from the paradox and ambiguity of artistic production and writing experience, fragmentation of the writer and the subject of the work which is done by their disappearance. With Agamben testify rapprochement between the condition of acidioso and melancholic subject to the fictional writer José Ambrósio. Yet in this same work we observe convergence between the poem by José Ambrósio sought and the object of fetishistic desire from Ruth Silviano Brandão. We seek, therefore, to demonstrate how the unusual exceeds thematic mechanisms and infect the formal process of writing of the author, eliciting unsettling way, the ambiguity and the risk inherent in each word of the story.

**Key words:** Murilo Rubião. Writing process. Unusual. Fantastic.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1</b> <b>A CRÍTICA À OBRA DE MURILO RUBIÃO</b> .....	15
<b>2</b> <b>O FANTÁSTICO ENQUANTO MODO LITERÁRIO</b> .....	30
2.1          A HISTÓRIA DO FANTÁSTICO .....	34
2.2          O SOBRENATURAL .....	35
2.3          O REAL .....	37
2.4          O CONFLITO .....	41
2.5          O FANTÁSTICO APÓS FRANZ KAFKA .....	43
2.6          SISTEMAS TEMÁTICOS .....	49
2.7          LINGUAGEM FANTÁSTICA .....	53
2.8          PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DO FANTÁSTICO .....	56
<b>3</b> <b>O CONTO</b> .....	74
<b>4</b> <b>DIÁLOGOS</b> .....	82
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116
<b>MATERIAL CONSULTADO NO ACERVO DOS ESCRITORES MINEIROS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS</b> .....	119
<b>ANEXOS</b> .....	121
ANEXO A – Conto “Marina, a Intangível” de Murilo Rubião .....	122
ANEXO B – Nota pessoal de Murilo Rubião: O Fantástico e o Realismo Mágico – Cronologia dos contistas e romancistas .....	126
ANEXO C – Nota pessoal de Murilo Rubião: Primeira leitura de Franz Kafka .....	127
ANEXO D – Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários sobre Franz Kafka .....	128
ANEXO E – Notícia insólita.....	129
ANEXO F – Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários acerca do fantástico.....	130
ANEXO G – Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários a respeito da própria produção .....	131
ANEXO H – Nota pessoal de Murilo Rubião: A situação do homem no mundo atual ....	132
ANEXO I – Nota pessoal de Murilo Rubião: Sobre o real.....	133
ANEXO J – Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentário a respeito do fato fantástico.....	134
ANEXO K – Nota pessoal de Murilo Rubião .....	135
ANEXO L – Nota pessoal de Murilo Rubião .....	136

## INTRODUÇÃO

“*Como é o seu dia-a-dia? – A única coisa que faço é escrever*”  
(RUBIÃO apud ASSIS; FERREIRA, 1988, p.32)

Neste trabalho iremos analisar o teor insólito da escrita de Murilo Rubião através da análise do conto “Marina, a Intangível” (2010, p.103-110). Mineiro, nascido em 1916, na antiga Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas; filho de Maria Antonieta Ferreira Rubião (filha de fazendeiros e pintora) e de Eugênio Rubião (também escritor, descrito como austero e cerimonioso. É curioso destacar que, desde o tetra-avô paterno de Rubião, descende uma linhagem familiar de forte vocação literária). Murilo Rubião se forma em direito, “curso ideal para quem não tinha vocação alguma” (apud CHRYSTUS, 1987, p.9) segundo o próprio autor. Rubião inicia sua carreira como poeta, mas logo se insatisfaz e destrói o que havia produzido. Atua como jornalista, chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, adido cultural junto à Embaixada do Brasil na Espanha e fundador do Suplemento Literário do Minas Gerais. Esta última sendo atividade pela qual encontra grande reconhecimento. Publica seu primeiro livro de contos *O Ex-Mágico* em 1947 pela editora Universal. Ao todo, 33 contos são publicados em “6 livros [...] que são, na verdade, três porque, como admite, sua obra ‘vem encurtando com o tempo’” (MARINO, 1987, p.4). Seu trabalho enquanto contista só é reconhecido amplamente com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias* em 1974 pela editora Ática. Rubião afirma que suas principais influências foram os Contos de Fadas e o livro das *Mil e Uma Noites*, lidos durante a infância por sua babá. Além destes, cita Edgar Allan Poe e Machado de Assis, o qual releu inúmeras vezes e considera como principal precursor do fantástico no Brasil. As escrituras sagradas marcam presença em toda a sua obra, filho de cristãos novos, declara-se ateu aos dezesseis anos e adota o texto bíblico como grande referência literária, “diz que, ao tornar-se ateu, deixou de acreditar na eternidade e passou a se preocupar com a mutação contínua das coisas” (MARINO, 1987, p.4). Sobre suas referências, o autor comenta: “com Machado de Assis aprendi a ficção, e a Bíblia trouxe o ambiente mágico, presente no novo testamento com o Apocalipse, um manual de surrealismo” (apud ASSIS; FERREIRA, 1988, p.32). Afirma que leva em média dez anos para finalizar um conto. Em entrevista cedida a Mirian Chrystus em setembro de 1987, Rubião, recém curado de um câncer na laringe, afirma que “um escritor mais velho, quando para de escrever é porque está perto do fim [...] Por isso é que eu reescrevo sempre. Para esticar a vida mais um pouco” (RUBIÃO apud CHRISTUS, 1987). O autor morre em 1991, quatro dias antes da

inauguração de uma exposição em sua homenagem, deixando um grande número de contos esparsos e duas novelas inacabadas.

O conto “Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010, p.103-110)<sup>1</sup> narra as desventuras de José Ambrósio, plantonista noturno de um jornal vespertino e escritor em crise envolto no embate da criação de um poema. O personagem passa noites a fio escrevendo ininterruptamente e vê tudo aquilo que produz ser descartado pelo editor chefe na manhã seguinte. Decide então escrever uma história absurda e caótica, e se debruça sobre as páginas da bíblia em busca de um assunto. Sente que quanto mais escreve, mais se afasta da obra idealizada. Este processo desencadeia a fragmentação do escritor explícita através da aparição de um insólito duplo<sup>2</sup> que invade o espaço em que se encontra José Ambrósio. Tal figura leva o escritor a colocar a sua própria condição, a linguagem e a escrita em questão. Por fim o poema só é realizado quando a escrita cessa, através de uma improvável procissão que reúne elementos ambíguos, e ao realizar-se desaparece instantaneamente, atestando o paradoxo que envolve a atividade criativa. Sandra Nunes (2012) aponta os traços biográficos presentes no conto: Rubião trabalhou durante um período como plantonista noturno de um jornal semelhante ao construído ficcionalmente. O autor afirma que escrevia poemas enquanto permanecia sozinho na redação:

perto do jornal onde trabalhava, havia uma capela, a de Santo Antônio. O jornal ficava num prédio antigo, com um quintal e um canteiro de margaridas secas... Marina existiu realmente; chamava-se Maria da Conceição, e era a paixão de um colega jornalista [...] Para Murilo, falar sobre sua obra é, de certa forma, rememorar o sofrimento em relação à escrita. É trazer a tona sua angústia criativa. Angústia, que como ele mesmo disse coincide com a do personagem José Ambrósio [...] Além da busca pela expressão exata, no seu primeiro livro há a busca pelo editor. Murilo termina o livro em 1940, mas só o edita seis anos depois. Neste tempo de espera escreve e reescreve seus contos, mudando títulos, permutando palavras. Quase a mesma imagem das infinitas descrições de José Ambrósio do seu trajeto, casa-jornal (NUNES, S., 2012).

O conto, publicado pela primeira vez em abril de 1944 na *Revista do Brasil* do Rio de Janeiro, é incluído no primeiro livro do autor *O Ex-mágico*, uma coletânea de contos publicada em 1947. Aparece novamente em 23 de abril de 1952 na *Folha de Minas* de Belo Horizonte, no livro *Os dragões e outros contos* de 1965, em *A Casa do Girassol Vermelho* de 1978 e por fim na publicação póstuma da obra completa do autor pela editora Companhia das

<sup>1</sup> Por conta do volume de citações desta obra ao longo do trabalho, esta será referenciado apenas com o número das páginas.

<sup>2</sup> No conto o autor não dá nome ao duplo de José Ambrósio. Para fins de identificação, iremos nos referenciar a este personagem como o *Poeta* ao longo do trabalho.

Letras em 2010 (o texto presente nesta última publicação será utilizado como referência para nossa análise). O conto sofre, assim como o restante da obra do autor, inúmeras modificações a cada nova publicação. Nunes, em sua dissertação *Murilo Rubião: Escrita e Reescrita* (1996, p.140-163), faz um levantamento das 395 alterações feitas pelo autor no conto “Marina, a Intangível” ao longo de suas republicações. O caráter circular da escrita que se recria incessantemente é observável em toda a sua obra, sendo analisado de maneira fortuita por críticos como Jorge Schwartz em *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro* (1981). Nesta obra, o crítico aponta o caráter metalinguístico do conto aqui analisado. Tal ponto é levantado em diversos estudos e comentários críticos, porém não é foco de uma análise mais extensa. Neste trabalho, propomos expandir as relações expressas pelo conto ao analisar elementos formais presentes na escrita do autor e na estruturação do texto que dão conta de expor as ambiguidades, paradoxos e riscos da escrita poética.

Iniciaremos o trabalho com uma discussão imprescindível para a análise do conto em questão: o caráter do texto rubiano<sup>3</sup>. No primeiro capítulo nos voltaremos à recepção crítica da obra do autor e às tentativas de definição de gênero por parte de teóricos e do próprio autor. Destacaremos comentários de Mário de Andrade, Álvaro Lins, Davi Arrigucci Júnior e Jorge Schwartz. Notaremos que diversos críticos relatam a dificuldade que encontram na tentativa de situar a obra rubiana em uma corrente literária. Frente a esta dificuldade, muitos acabam por aproximar a escrita de Rubião a de Franz Kafka. Veremos quais são os parâmetros para que esta comparação seja construída e quais são os comentários do próprio autor a este respeito. Daremos destaque ao diálogo entre as críticas de Álvaro Lins, Davi Arrigucci Júnior e Jean-Paul Sartre. No texto “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem” (2005), o ensaísta francês antecipa importantes questões acerca do fantástico contemporâneo. É também a partir da comparação, exposta neste ensaio, entre Maurice Blanchot e Franz Kafka, que iremos elencar pontos de encontro entre a literatura destes a de Rubião. Com isto, pretendemos demonstrar a impossibilidade de encontrar apenas uma vertente teórica ou de gênero que dê conta de todas as facetas da escrita rubiana.

Para enfrentarmos de maneira fortuita esta escrita inquietante e repleta de ambiguidades, é de fundamental importância nos dedicarmos à investigação de certa linha literária com a qual sua obra apresenta afinidades. Por reconhecer em seu texto elementos que extrapolam aquilo que é sólito, o leitor procura identificar os contos do autor a certas

---

<sup>3</sup> Assim como Flávio Garcia em “Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegados ‘às unhas’, em um conto ‘não pronto para a publicação’ de Murilo Rubião”, presente no livro *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte* (GARCIA; BATALHA (org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.) escolhemos adjetivar a obra como *rubiana* ao invés do usual *muriliana*.

modalidades muito conhecidas, como o fantástico, o maravilhoso, o realismo maravilhoso, entre outras. Tal processo de identificação de gênero, muitas vezes tem como resultado garantir a segurança desse mesmo leitor que, durante a leitura, sente algo vacilar ao seu redor. Esta rotulação cria uma distância segura entre a realidade extratextual daquela incômoda intratextual. Porém, durante a leitura dos contos de Rubião, esta distância nunca parece segura o bastante. Algo na sua escrita parece resistir às definições de gênero e, de alguma forma, consegue, com sua viscosidade, contaminar o leitor. A fim de demonstrar a estranha alquimia criada por Rubião no seu árduo labor em torno da palavra, devemos nos voltar para a história e a teoria de uma plural corrente literária denominada fantástica. Esta análise constitui o segundo capítulo, tendo como principal base os trabalhos de Tzvetan Todorov (2004), Remo Ceserani (2006) e de Davi Roas (2014), além de entrevistas, cartas, anotações pessoais e manuscritos originais do autor consultados no Acervo dos Escritores Mineiros. Neste capítulo iremos apresentar uma breve história das origens do fantástico literário, suas variantes, seus principais autores e sua configuração no cenário contemporâneo. Nos dedicaremos também aos elementos constitutivos do conto fantástico: o sobrenatural, o real, o conflito e o neofantástico. A partir de Ceserani (2006) e Roas (2014) elencaremos temas e recursos formais comumente empregados no conto fantástico e a esta explanação teórica serão somados diálogos com o conto em questão a fim de problematizar ambos: a teoria e o conto.

O terceiro capítulo investiga o processo de escrita de Rubião, sua relação com o conto e a crítica direcionada a esta forma literária. O quarto capítulo, intitulado “Diálogos” (p.82), vai além das definições de gênero e problematiza a questão do processo de escrita. Certos pontos foram destacados durante a leitura do conto por apresentarem pontos de contato com o pensamento de Maurice Blanchot presentes nas obras *A conversa infinita 2* (2007), *A parte do fogo* (1997) e *O Espaço Literário* (1987). Entre estes se destacam o paradoxo e as ambiguidades da produção artística e da experiência da escrita, a fragmentação daquele que escreve e a questão da obra que se efetiva pelo seu desaparecimento. Iremos até *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental* de Giorgio Agamben (2007) a fim de atestarmos a aproximação entre a condição do sujeito acidioso e melancólico ao escritor fictício José Ambrósio. Ainda nesta mesma obra observamos as convergências entre o poema buscado por José Ambrósio e o objeto de desejo do fetichista tal como apresentado por Agamben. A obra *Mulher ao pé da letra: A Personagem Feminina na Literatura* de Ruth Silviano Brandão (2006) dá base para a análise acerca da imagem de Marina, personificação feminina da obra idealizada enquanto objeto de desejo. Este plural aparato teórico, a partir da dinâmica estabelecida com o conto, apresentará uma unidade conceitual. Notaremos que os diferentes

assuntos tratados por estes autores encontram pontos de convergência. Quando postos lado a lado ao conto, tratam de idéias muito próximas a partir de diferentes termos. Buscamos, ao final do trabalho, demonstrar como o insólito ultrapassa os mecanismos temáticos e contamina os processos formais da escrita do autor, trazendo à tona, de maneira inquietante, a ambiguidade e o risco inerente a cada palavra do conto.

## 1 A CRÍTICA À OBRA DE MURILO RUBIÃO

Neste capítulo iremos apresentar um breve panorama da crítica direcionada à obra de Rubião a partir de um levantamento de ensaios, artigos, correspondências, entrevistas, relatos e notas pessoais do próprio autor. Parte deste material foi consultada no Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais. Destacaremos as aproximações estabelecidas entre a obra do escritor mineiro à de Franz Kafka, além das tentativas de categorização da obra rubiana no gênero fantástico. Quando questionado acerca da crítica e das análises feitas à sua obra, Rubião, em entrevista para o jornal *Estado de São Paulo*, cedida a Miriam Chrystus e publicada em 1987,

confessa que houve uma época em que procurou entender a fundo. Comprou um monte de livros e começou a estudar. ‘Um dia me encontrei com o Fritz Teixeira Salles e contei a ele: estou estudando Semiótica, estruturalismo, o diabo. O Fritz virou para mim e disse: E você acha que um escritor tem necessidade de entender dessas coisas? Voltei para casa e joguei todos aqueles livros fora’. Mas a crítica hoje para ele está melhorando: já consegue entender ‘quase metade’ do que os críticos escrevem sobre seus livros! (CHRYSTUS, 1987, p.9).

Em diversas entrevistas o autor reafirma seu desinteresse pela crítica e pela análise da sua obra. Porém, em outros momentos o autor expõe um profundo conhecimento dos comentários críticos a ele direcionados. Em suas anotações pessoais encontramos diversas páginas dedicadas ao estudo de teorias literárias e possíveis pontos de aproximação com a sua escrita. Encontramos anotações datilografadas e escritas à mão, como uma lista intitulada “O fantástico e o realismo mágico/ Cronologia dos contistas e romancistas” (Anexo B), contendo nomes como Jacques Cazotte, E.T.A. Hoffmann, Von Chamisso, Gerald Nerval, Edgar Allan Poe, Bret Hart, Machado de Assis, Henry James, Guy Maupassant, Oscar Wilde, Herman Hesse, Massimo Bontempelli, Franz Kafka, Scott Fitzgerald, Nikolai Gogol, Jorge Luis Borges e Julio Cortazar. Além dos contistas e romancistas, Rubião também lista e comenta uma série de teóricos, como por exemplo, Herman Lima, Magalhães Junior, Eliane Zagury, Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov e Sigmund Freud. Em diversas notas o autor problematiza conceitos teóricos e obras ficcionais, entre as quais suas próprias. Contrário a uma primeira afirmação de desinteresse, notamos um autor preocupado e engajado na tentativa de compreender a própria obra. Esta atitude denota a força de vanguarda de uma escrita que se apresenta enigmática ao seu próprio criador. Iremos nos voltar à crítica contemporânea ao autor e apresentar as dificuldades encontradas frente a sua inovadora obra. Rubião afirma que antes da publicação de seu primeiro livro de contos, *O Ex-mágico*, em

1947 pela editora Universal, dois outros livros de sua autoria, *Elvira e Outros Mistérios* e *O Dono do Arco Íris*, haviam sido recusados por oito editoras. O autor afirma ter destruído todos os contos que compunham estas obras rejeitadas, ao passo que continuou escrevendo até que seu terceiro livro tornou-se o primeiro a ser publicado. Já na ocasião do lançamento da obra, Murilo Rubião percebe a incompreensão e falta de sensibilidade da crítica. Através da fala de Walter Sebastião (1988), antecipamos a confusão causada pela escrita de Rubião:

Benedito Nunes apontava o contraste entre a ‘coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a incoerência da matéria narrada, acontecimentos extraordinários’. Álvaro Lins apontava defeitos e valorizada o jovem que ‘não procura a forma fácil de expressão e nem fica a lidar com elementos já vistos e explorados’. Mário de Andrade, que conhecia alguns originais desde 43, propunha em carta, que se chamasse de ‘fantasia’ estas produções que o próprio autor não sabia como classificar (SEBASTIÃO, 1988).

Apesar de expressas de modos diversos, as afirmações de Benedito Nunes, Álvaro Lins e Mário de Andrade encontram uma coerência e equivalência se postas frente à obra de Rubião. Nunes destaca a forma *minuciosa e imperturbável* com que Rubião relata os *acontecimentos extraordinários*, a qual podemos somar a forma angustiante e ambígua com a qual narra o cotidiano e ordinário, conforme veremos nos capítulos seguintes. Esta constatação de Nunes exemplifica a forma difícil e original da expressão rubiana afirmada por Lins. E é justamente pelo uso imprevisível da linguagem que Mário de Andrade decide adjetivar a obra rubiana pelo termo *fantasia*. Se Rubião, conforme afirmado anteriormente, não conseguia classificar sua própria obra, tampouco sentia-se satisfeito com as categorizações propostas pela crítica. Em entrevista a Alexandre Marino, publicada no *Correio Brasiliense* em 1989, o autor aponta a incapacidade de compreensão dos críticos da época: “a maioria não teve muita sensibilidade. Quando saiu o primeiro livro, *O Ex-Mágico*, todo mundo achava meu trabalho um negócio muito estranho. Falou-se muito, publicaram muita coisa, mas a crítica não entendeu bem” (RUBIÃO apud MARINO, 1989, p.3). Em relação a esta crítica que inquieta o autor, trazemos como primeiro exemplo os comentários de Mário de Andrade, enviados em carta a Rubião, referentes aos contos de *O Ex-Mágico*:

eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião para esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que frequentemente me deixa numa insatisfação danada (ANDRADE, 1943).

O crítico expõe suas limitações frente à escrita rubiana, inédita em relação ao que vinha sendo publicado no país até então. Para tanto, utiliza como referência a aproximação à

escrita de Kafka. É interessante observar que esta aproximação entre os dois autores é feita por diversos críticos brasileiros que se dedicaram a analisar a obra de Rubião. No entanto, não é possível afirmar que o autor brasileiro tenha recebido influência do escritor tcheco, já que Rubião declara saber da existência de Kafka somente através da carta aqui citada. Em anotações escritas à mão presentes em seu acervo, o autor relata que, após receber a carta de Mário de Andrade, lê *O Processo* (1925). Em seguida Rubião afirma: “Eu vi que encontrava um irmão” (Anexo C). O próprio autor procura estabelecer um paralelo entre a obra de ambos: “eu não tenho influência do Kafka, mas se tivesse seria ótima, é um bom autor. Agora a diferença, é que a literatura dele é mais escura, noturna, enquanto a minha ficção é mais solar” (RUBIÃO apud SEBASTIÃO, 1988). Ainda em entrevista a Alexandre Marino, o autor retoma a comparação estabelecida pela crítica no início de sua carreira e afirma que

de fato minha literatura vem nessa linha. Mas se você observar para autores anteriores, verá que outros influenciaram Kafka, e mesmo que não tenha influenciado, usaram linguagem parecida. Na verdade, Kafka não inovou nada. Essa coisa do real transformar-se em irreal já existia nos contos de fadas [...] A metamorfose está aí, está na Mitologia Grega. Kafka pode ter tido essas influências, e também do Antigo Testamento, que é leitura obrigatória dos judeus. E também de outros escritores da admiração dele, como Edgar Allan Poe, que é um precursor do fantástico, como outros autores, numerosos, do século XIX. Eu tive influência de vários desses escritores – Poe, contos de fadas (RUBIÃO apud MARINO, 1989, p.3).

Rubião procura estabelecer sua proximidade com o tcheco através de influências comuns. Já Mário de Andrade, ao tecer seus comentários, sugere que Kafka e Rubião possuem o mesmo *dom*, sendo que este estaria relacionado à capacidade de imposição do irreal de forma que

passada a surpresa inicial, deixa de existir, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta. Aliás, talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realística, o que faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, trágica, da ficção ‘fantasia’ (ANDRADE, 1943).

As características semelhantes que Andrade enxerga em Rubião e em Kafka são as mesmas que os distanciam de suas possíveis influências comuns apontadas por Rubião. Ambos os autores propõem uma escrita que não se entrega ao maravilhoso presente nos contos de fadas e no Antigo Testamento. A permanência da lógica realista, mesmo na ocorrência do sobrenatural, distancia Kafka e Rubião das narrativas maravilhosas e gera o *encanto estranho* destacado por Andrade. A obra de Edgar Allan Poe está mais próxima da

escrita rubiana e kafkiana que as referencias anteriormente citadas se as tomarmos pela via da tradição literária do fantástico. Porém, conforme veremos adiante, mesmo o fantástico de Poe se afasta da forma compartilhada entre o tcheco e Rubião.

Andrade afirma que *A Metamorfose* (1915) de Kafka não o satisfaz enquanto fantasia, pois se perde na questão do problema financeiro da família Samsa. Para o crítico, o insólito personagem metamorfoseado não seria “suficientemente ‘inventado’” (ANDRADE, 1943). Destacamos dois caminhos de análise tendo como ponto de partida esta afirmação. Primeiramente, buscamos outras comparações tecidas por diversos críticos que dão um auxílio na tentativa de tentar estabelecer com maior clareza qual seria este *dom* que aproximaria Rubião de Kafka. A segunda questão diz respeito ao não convencimento do crítico pelos recursos utilizados para criar o efeito de “fantasia” do texto, fazendo com que este permaneça atrelado a uma lógica realística, e por isso contraditório e ineficaz enquanto fantasia.

Não apenas Mário de Andrade compara a obra destes dois escritores, muitos aproximam Rubião de Kafka através da categoria do absurdo. Nelly Novaes Coelho (1996) utiliza a fala do próprio Kafka para tecer uma aproximação. O crítico reconhece na escrita rubiana o mesmo *leitmotiv* expresso por Kafka: o estranhamento que se esconde em situações do cotidiano:

E por detrás desse estranho cotidiano familiar, parece-nos ouvir o eco da lição de Kafka: ‘Não é preciso que saias de casa. Fica assentado à mesa e escuta. Nem mesmo escutes, espera simplesmente. Nem mesmo esperes, permanece silencioso e solitário. O mundo vai oferecer-se a ti para ser desmascarado, não poderá impedir que o faças’. [sic] Tendo ouvido ou não a recomendação kafkiana, [...] o que Murilo Rubião tenta, ao longo de seus escritos, é justamente esse desmascaramento (COELHO, 1966).

Rubião, de fato, dá sinais de estar a par desta afirmativa kafkiana. Certa anotação do escritor traz, vinculada ao nome de Kafka, a seguinte afirmação: “o cotidiano em si já é maravilhoso” (Anexo D). Rubião relata:

Acho que fantasia não existe. Às vezes, a vida dá a impressão de ser absolutamente irreal e, mesmo que a normalidade está é [sic] nestes textos da chamada literatura fantástica. A literatura fantástica é muito mais normal que a vida. Esta irrealidade da vida é um dado muito concreto. De vez em quando a gente fica espantado com as coisas do cotidiano. Acontecem coisas estranhíssimas. Basta abrir um jornal e conferir (RUBIÃO apud SEBASTIÃO, 1988).

Ambos os autores expressam a crença no caráter insólito da própria realidade extratextual. Tal é confirmada, em Rubião, quando encontramos, em meio aos documentos de seu acervo, um inusitado recorte de jornal com a seguinte notícia: “Fugindo à prisão, o louco

se perdeu num dos grandes boeiros do Arrudas. Pesquisas inúteis do Corpo de Bombeiros para salvar a vida do pobre demente – Um estranho episódio movimentou, ontem, a tarde, a Avenida dos Andradas” (Anexo E). Tal reportagem poderia compor o enredo de um dos contos do autor. Tendo destacado que ambos os autores encaram a própria realidade como insólita, passaremos a forma com a qual eles constroem suas realidades intratextuais.

Ao passo que Andrade não aprecia os recursos nem de Kafka nem de Rubião, Álvaro Lins (1948) apresenta uma visão diferente. O crítico identifica correlações entre ambos os escritores, sendo que este aprecia a literatura de Kafka e os recursos empregados em sua obra, mas, não encontra na obra rubiana a mesma eficácia estilística. O crítico reconhece a originalidade do tratamento ficcional de Rubião, em relação à produção literária brasileira, porém considera que seria exagero considerá-lo “nosso Kafka” (LINS, 1948). Correto, defende, seria indicar a familiaridade entre a ficção de ambos. O crítico assevera que não busca definir uma influência ao aproximá-los, mas sim demonstrar que ambos compartilham de uma mesma concepção de mundo e artística. Notamos que, próximo à constatação de Coelho, Lins também reconhece que ambos os escritores possuem uma concepção de mundo similar, o que gera uma poética correlata. O crítico cita como parâmetro para a aproximação entre Rubião e Kafka, a questão da fragilidade da fronteira entre o “lógico e o “absurdo”, construída ao longo do texto através do tratamento dedicado ao imaginário. Lins aponta a importância, para o efeito do absurdo, da proximidade sentida pelo leitor entre a realidade interior e exterior ao texto, onde a criação do mundo intratextual aparece como um simulacro da realidade cotidiana, sendo que nesta, ocorrências insólitas se dão no âmbito situacional. Esta proximidade faria com que o leitor sentisse vacilar a sua própria realidade extratextual, a partir de uma imposição do absurdo como lógico. É justamente neste último ponto, para Lins “o mais importante e decisivo” (LINS, 1948), que a obra rubiana seria falha e incompleta. Em “O seqüestro da surpresa” (1998), o crítico Davi Arrigucci Jr. se dedicou a dar continuidade à questão apresentada por Lins:

como observou ainda Álvaro Lins, independentemente de qualquer influência direta, a criação insólita de Murilo mantém, fora de nossos limites, um estreito parentesco com o mundo ficcional de Kafka, compartilhando com ele, pelo menos a construção lógica do absurdo. Num ensaio de *Situations I*, em que elabora uma teoria do fantástico, Sartre mostra a desvantagem que leva, mesmo um escritor como Maurice Blanchot, quando comparado a Kafka. Sem fazer comparações massacrantes é, no entanto, precisamente a partir do paralelo com Kafka que Álvaro Lins começa a fazer objeções à arte de Murilo. Essas objeções podem ser traduzidas no que seria uma espécie de impotência da mágica do nosso artista, que não consegue realizar completamente a alquimia transfiguradora do real (ARRIGUCCI Jr, 1998).

Arrigucci Jr. concorda com Lins quando este afirma que a aproximação entre Rubião e Kafka se constrói através do absurdo. O crítico cita o ensaio “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem” onde Jean-Paul Sartre (2006) analisa questões referentes ao gênero fantástico através de uma comparação entre Maurice Blanchot e Franz Kafka. Sartre observa as convergências temáticas e estilísticas entre o a escrita de Kafka e o texto “Aminadab” (1942) de Blanchot. É interessante notar a proximidade da data da publicação do texto de Blanchot e da primeira obra de Rubião (1947). Outra coincidência é a afirmação do escritor francês de que, assim como Rubião, só entrou em contato com a obra de Kafka após já ter publicado o texto em questão. Sartre se debruça sobre a definição do fantástico contemporâneo, sendo este parte de um gênero pensado historicamente. Segundo o crítico, para Blanchot, o homem, pensado como um microcosmo que abrange todo o mundo, é tomado como o único objeto fantástico:

nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, p.139).

Sartre afirma que Blanchot escreve em um período onde ocorre uma demanda pela volta ao humano, e que o fantástico também é afetado por isso. Se, para Kafka “existe sem dúvida uma realidade transcendente, mas ela está fora do alcance e serve apenas para nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano” (SARTRE, 2005, p.138), em Blanchot a transcendência não existe. Sartre se apropria da fala de Arthur S. Eddington: “encontraremos estranhas pegadas nas margens do Desconhecido. Para explicar sua origem, edificamos teorias sobre teorias. Finalmente conseguimos reconstituir o ser que deixou essas pegadas, e descobrimos que esse ser somos nós mesmos” (apud SARTRE, 2005, p.138). A escrita rubiana é extremamente correlata a estas questões. Albert Von Brunn, em “Murilo Rubião: uma poética do emudecimento” (1995), conclui que a teoria acerca do fantástico esboçada por Sartre encontra fácil aplicação à obra rubiana. Brunn sintetiza o pensamento de Sartre ao afirmar que o fantástico antigo possuía a capacidade de criação de universos que ultrapassavam o nosso, mas que, porém, com a modernidade, o homem torna-se o único objeto fantástico:

Da fantasmagoria antiga sobra um só objeto – o homem em si, o homem do dia-a-dia que faz a barba no vão da janela ou se ajoelha diante do altar das igrejas. O mágico de hoje que trabalha quase sem recursos – nada de fantasmas, nada de fontes chorosas, quando muito uns truques de ofício. O que resta da antiga arte é só a linguagem (BRUNN, 1995 p.95).

O crítico defende que temos, na obra de Rubião, essa categoria de fantástico moderno. Esta, além de situar o homem como objeto de primazia, também traz como característica “a rebelião dos meios contra os fins” (BRUNN, 1995, p.95), conforme defende Sartre. Brunn faz a relação entre essa teoria e o conto “Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010, p.103-110):

O fim está lá, mas os meios acabam por frustrar o intento até ele desaparecer na bruma do inverossímil. Eis exatamente a situação do conto de Murilo: o fim é a poesia que precisa ser escrita, composta e impressa. Porém, os meios se rebelam contra os fins: ‘Tínhamos que publicar o poema. Mas como?’ Já que a redação do jornal não ia publicar nada daquilo, só restava uma solução – fazer tudo à mão, publicar um número extraordinário do vespertino dedicado a Marina. Infelizmente, faltavam os linotipos e as impressoras. E os versos? A página continuava em branco. Até as rosas do jardim foram sacrificadas à poesia (BRUNN, 1995, p.95).

Podemos estender esta análise de Brunn pela crítica de Jorge Schwartz. O crítico publica em 1981, sob o título “Murilo Rubião: a poética do uroboro”, um dos mais completos estudos acerca da obra de Murilo Rubião. Tendo como foco a análise das epígrafes presentes em todos os contos, não se restringe a este aspecto apenas, e se debruça sobre a estrutura da linguagem fantástica, estabelecendo uma relação fortuita com a escrita do autor. Nesta obra, Schwartz afirma que “incomunicabilidade e solidão, como consequências inevitáveis da existência humana, decorrentes de sua presença no mundo, são os elementos que acompanham, sem exceção, as personagens do universo muriliano” (SCHWARTZ, 1981, p.82). Paralelamente temos Sartre afirmando que, no fantástico,

tudo é desgraça: as coisas sofrem e tendem à inércia sem jamais atingi-la; o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las. O fantástico oferece uma imagem invertida da união da alma e do corpo [...] é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso (SARTRE, 2005 p.136-137).

O crítico conclui, por fim, que “o fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins” (SARTRE, 2005, p.140), onde um meio leva a outro num movimento infinito onde não há fim algum. Neste ponto, Sartre retoma a questão do absurdo, não no sentido em que se configura como “a total ausência de fim” (SARTRE, 2005, p.140) tal qual presente em *O*

*estrangeiro* (1942) de Albert Camus. Tomado desta forma representaria repouso, mas, ao invés disto, é pensado aqui a partir da sucessão infinita de meios que levam a outros meios:

não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico que o assombra e todo fim me reenvia ao meio fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo. Não posso pensar em coisa alguma, a não ser por noções escorregadias e cintilantes que se desagregam sob o meu olhar (SARTRE, 2005, p.140).

Este absurdo que dá voltas e voltas, de que Sartre fala ao se referir à obra de Blanchot, é encontrado também na obra de Rubião. O conto “Marina, a intangível” (p.103-110) narra as desventuras de um escritor que se debruça sobre um fazer infinito e ao mesmo tempo ineficaz, onde a obra nunca se conclui e o meio do processo torna-se o processo inteiro, lançando-o infinitamente ao ponto de partida através da imagem das folhas em branco, marca de uma escrita que nunca se realiza. É interessante citar aqui uma imagem sugerida por Sartre: “o meio absorveu o fim como o mata-borrão absorve a tinta” (SARTRE, 2005, p.142). A análise que Schwartz faz acerca do absurdo em Rubião tangencia a ideia expressa por Sartre. Ao analisar o conto citado, Schwartz afirma que é posto em questão justamente o fim (função) do produto (produção poética), “o trabalho do poeta revela-se como labor inútil e infundável, criando uma eterna circularidade do fazer, até a sua redução ao absurdo, que o identifica a um não-fazer” (SCHWARTZ, 1981, p.84-85). Sartre aponta, na obra de Kafka e de Blanchot, uma atmosfera sufocante repleta de “labirintos de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada (...), esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam” (SARTRE, 2005, p.141). Tal comentário poderia ser facilmente aplicado aos contos de Rubião, como “O edifício” (RUBIÃO, 2010, p.60-66), “A fila” (RUBIÃO, 2010, p.76-89), “A armadilha” (RUBIÃO, 2010, p.135-138), “O bloqueio” (RUBIÃO, 2010, p.139-144), “A diáspora” (RUBIÃO, 2010, p.145-150) e “O convidado” (RUBIÃO, 2010, p.197-206).

Sartre também apresenta o fantástico habitado por “homens-instrumentos” (SARTRE, 2005, p.142), levando o leitor a entender o homem como um meio. Neste cenário, as relações humanas são esvaziadas e sujeitas a uma “lei, sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar” (SARTRE, 2005, p.143). Tal ponto é analisado por Schwartz na obra de Rubião. O crítico aponta que

a burocracia, como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado, é o objeto de alguns contos do Autor. É nesse ponto que a herança kafkiana é notável, na figuração de um universo onde o homem perde a sua individualidade perante a massacrante força coerciva que o aparelho burocrático implica (SCHWARTZ, 1981, p.80).

Outro ponto da crítica de Sartre, a ser observado em paralelo à obra de Kafka e de Blanchot, refere-se ao posicionamento do leitor da literatura fantástica. Este encontra-se identificado com o herói, com isso “seu ponto de vista, constitui a única via de acesso ao fantástico [...] o leitor compartilha os assombros do herói e o segue de descoberta em descoberta” (SARTRE, 2005, p.143). Kafka problematiza essa relação ao transformar também o herói em uma figura fantástica, neste caso o próprio herói se configura também como um meio. Segundo Sartre, Blanchot adota este mesmo método, onde seu herói, assim como os das páginas de Kafka

jamais se espanta: escandaliza-se, como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural mas reprovável, como se possuísse dentro de si uma estranha norma do Bem e do Mal, que Blanchot cuidadosamente se absteve de nos informar. Assim, eis-nos coagidos, pelas próprias leis do romance, a adotar um ponto de vista que não é o nosso, a condenar sem compreender e a contemplar sem surpresa o que nos deixa pasmos (SARTRE, 2005, p.143-144).

A descrição do procedimento acima citado pode ser facilmente aplicado à escrita de Rubião. Tal efeito é ainda mais eficaz nos contos onde a figura do herói e do narrador encontram-se identificadas, como acontece em todos os contos presentes no primeiro livro publicado pelo autor. A ocorrência de personagens narradores onde esta relação pode ser percebida é frequente na obra do autor. Para citar apenas alguns exemplos: “O pirotécnico Zacarias” (RUBIÃO, 2010, p.14-20), “O ex-mágico da Taberna Minhota” (RUBIÃO, 2010, p.21-26), “Bárbara” (RUBIÃO, 2010, p.27-32) “Ofélia, meu cachimbo e o mar” (RUBIÃO, 2010, p.39-43), “Os três nomes de Godofredo” (RUBIÃO, 2010, p.111-117) entre outros.

Sartre conclui seu ensaio tomando Kafka como o autor primeiro dessa modalidade de escrita e Blanchot como aquele que se apropriou de maneira falha dos artifícios de Kafka. Para o crítico, em Blanchot “o leitor escapa. Ele está de fora, de fora com o próprio autor” (SARTRE, 2005, p.149). Já em Rubião notamos o oposto, em uma anotação pessoal, notamos a preocupação do autor com o envolvimento do leitor. Encontramos a seguinte frase escrita a mão em um pedaço de papel: “fazer do leitor um cúmplice do nosso texto” (Anexo F). Na obra rubiana o próprio autor é tomado como fantástico, conforme nos é atestado através da crítica de Schwartz. Este demonstra, na análise do conto “Marina, a Intangível” (p.103-110), como a figura do autor Murilo Rubião se confunde com a do herói-narrador fantástico. O conto, tomado como uma metáfora da criação poética, é lido pelo crítico “como alegoria do fazer muriliano” (SCHWARTZ, 1981, p.88). Aqui o herói

condenado à existência [...] percorre uma trilha absurda que a nada o conduz. Suas escolhas não constituem opções lineares, que o encaminham a possíveis soluções; pelo contrário, sua participação na intriga representa o sistema permutativo de um percurso circular. Do mesmo modo, a escrita muriliana surge como um mecanismo rotativo, onde as palavras constituem a condenação à qual o Autor se submete: um contínuo refazer do próprio material [...] fazendo com que o produto se transforme em processo e vice-versa (SCHWARTZ, 1981, p.92-93).

Nos dedicaremos a relação de Rubião com a escrita mais a frente. Por ora, voltando à leitura de Sartre, este afirma que Blanchot também se tornou responsável pela visão redutora de um “estereótipo do fantástico ‘à la Kafka’” (SARTRE, 2005, p.148) e que agora “o fantástico dá a impressão de estar chapado” (SARTRE, 2005, p.148). Novamente é interessante observar as semelhanças da crítica dedicada ao escritor francês e a Rubião. Arrigucci demonstra como Lins utiliza o mesmo movimento de comparação de Sartre para chegar a uma conclusão correlata: a ineficiência dos recursos de um outro escritor, antes Blanchot agora Rubião, quando comparado a Kafka. Arrigucci expõe, em seguida, sua própria análise a respeito do autor. Para este, tanto o leitor de Rubião quanto o de Kafka se depara com personagens que não demonstram espanto frente aos acontecimentos insólitos que preenchem a narrativa, assim

a consideração natural de fatos sobrenaturais, essa espécie de paralisação da surpresa, certamente encontrará um eco oposto em quem lê desprevenido: o susto e, logo, a desconfiança de ser objeto de burla, vítima do ilusionismo do mágico. Ou então, o assombro será, como sempre, o começo da busca do sentido (ARRIGUCCI Jr, 1998).

A falta de comoção das personagens frente ao irrompimento do sobrenatural é um ponto fundamental para a compreensão do efeito do insólito na obra do autor. O crítico situa que o efeito de estranhamento gerado no leitor é causado pela falta de perplexidade das personagens, e não pela situação insólita em si. Esta relação também gera o incômodo frente a uma tentativa de encontro de sentido gerada no leitor. No caso da escrita de Rubião, esse encontro nunca se realiza. Schwartz problematiza esta questão:

O elemento extraordinário não é a presença dos dragões no meio humano, mas a condição do meio e das relações nele criadas. Aqui um paralelismo possível com as obras de Kafka. Na *Metamorfose* o fantástico deixa de ser Gregório, convertido em monstruosa barata e fantásticas são as reações da família diante do fato (SCHWARTZ, 1974).

A leitura de Schwartz converge com a ideia sugerida por Arrigucci Júnior. Os critérios de aproximação entre ambos os escritores dizem respeito não a questões puramente temáticas, mas, de forma elaborada, reside nos recursos construídos intratextualmente. Estes são

responsáveis por causar estranhamento, gerado não por aquilo que é incomum, impossível ou bizarro, mas situam o incômodo naquilo que é cotidiano, familiar, naquilo que há muito é conhecido. Arrigucci Jr. conclui:

O fantástico é aqui então metáfora do real, ou ainda o real mimeticamente transfigurado, natureza prolongada [...] repete-se a rotina do absurdo de um mundo que é mais vasto e condizente com a experiência histórica de nosso tempo. O trágico irrompe nesse cotidiano minado e a condenação parece inevitável, ainda que adiável, como em Kafka, pelas metamorfoses fantásticas. Na aparência, elas transtornam o mundo concreto, mas na realidade apenas marcam passo. Desde o princípio, o narrador, presa da própria mágica e sabedor da ineficácia dela, tira do chapéu um outro mundo, estranho e à parte, que é paradoxalmente o nosso, para o qual, da perspectiva dele, não há escape nem salvação (ARRIGUCCI Jr, 1998).

O próprio Rubião compartilha uma noção fatalista da vida propagada pela literatura fantástica. Para o autor “o Fantástico seria um dos refúgios, uma das evasões, mas como as evasões do homem são muito difíceis, você acaba numa coisa aflitiva. Essas evasões, quando num Kafka... um mundo sem saída. O Fantástico é o impasse existencial do homem!” (MACIEL Jr et al., 1987, p.5). O autor não crê no poder catártico da escrita e a aceita ora como uma maldição, ora como um jogo. Em anotação datilografada, presente em seu acervo, Rubião relata: “Sou um mero escritor que vem trabalhando lentamente a sua ficção, elaborando e reelaborando os seus textos como se a vida fosse mais longa do que realmente é” (Anexo G).

Neste ponto retorno a Mario de Andrade a fim de articular a crítica deste com a análise de Schwartz. Após Andrade comparar a escrita de Rubião à de Kafka, apresenta sua conclusão acerca da obra de Rubião:

não entendo muito, nem consigo apreciar totalmente o gênero a que você se dedicou [...] Pois o meu palpite principal é mesmo esse: os elementos que você utiliza, cria, inventa, na sua fantasia, frequentemente não me convencem, não por serem irreais, mas por não serem suficientemente irreais, suficientemente inesperados (ANDRADE, 1943).

É interessante ressaltar na fala de Andrade a questão da falha da escritura rubiana estar relacionada à falta de irrealidade do insólito. Jorge Schwartz se debruça acerca da compreensão dos níveis de irrealidade e a sua influência na natureza da escrita no tópico “O fantástico na linguagem” (SCHWARTZ, 1981, p.55-65) presente na obra aqui utilizada do crítico. De início Schwartz define como um “fato fantástico” tudo aquilo que transgride “a norma extratextual definida pela tradição cultural” (SCHWARTZ, 1981, p.54). A ocorrência de um fato fantástico ficcional depende da estruturação de uma norma interna ao texto a ser

rompida. O crítico busca analisar as diferentes formas que esta norma pode ser rompida gerando o efeito de fantástico. Compreender o caráter e a função do irreal na obra de Rubião é essencial para uma boa compreensão do seu projeto poético. O elemento fantástico na sua obra irrompe como um dado insólito (irreal em relação ao sólito discursivo) num primeiro momento, mas por meio da estrutura do discurso, “a fusão fantástico/cotidiano é imediata, não havendo lugar para surpresas, dúvidas ou desconfianças [...] O inverossímil conta com o seu tempo de integração ao discurso verossímil” (SCHWARTZ, 1981, p.60). Este recurso está presente em diversos contos do autor. Em “Teleco, o coelhinho” (RUBIÃO, 2010, p.52-59) o personagem narrador é interpelado por um pequeno coelho falante que pede um cigarro. O dado insólito inserido na narrativa (animal falante) perde sua força de estranhamento na medida em que o personagem narrador não dedica sua atenção a este fato e estabelece um diálogo corriqueiro com o inesperado personagem animal. De acordo com o crítico

a coerência da sintaxe, na cadeia sintagmática, faz com que aos poucos este elemento inicialmente fantástico e estranho continue fantástico (por definição) mas integrado já ao universo sintático-semântico do discurso. Esta coerência interna consegue dar vida a todo e qualquer elemento fantástico (SCHWARTZ, 1981, p.61).

Este recurso é muito próximo ao aplicado por Kafka em *A Metamorfose* (1915), onde as personagens tomam a transformação de Gregório Samsa como um fato crível. Desta forma é possível entender “o fantástico como uma ‘experiência de limites’; não no sentido atribuído por Poe, de tensão, mas no de contaminação discursiva de realidades. Fatos banais e corriqueiros estão intimamente imbricados a fenômenos sobrenaturais” (SCHWARTZ, 1981, p.61). A forma como Andrade percebe as manobras discursivas de Kafka são coerentes ao que expõe Schwartz.

Retomando a carta de Andrade citada no início do texto, encontramos um trecho onde o crítico analisa o discurso de Kafka. Neste, o extranatural seria exposto, mas seu caráter de irrealidade logo deixaria de existir, visto que sua presença não abole a lógica realística, mas ao contrário, seria absorvido pelo sistema lógico. Tal fato configuraria uma contradição, sucedida pela permanência da realidade lógica. Andrade percebe esta mesma estrutura apresentada por Schwartz, porém o primeiro a enxerga falha e impotente, pois insiste na necessidade de manter separadas as categorias da realidade lógica e do insólito. A fusão entre estes dois sistemas opostos se faz insustentável para o crítico mais antigo, já Schwartz possui uma postura diferente. A insatisfação gerada pela contaminação entre o real e o insólito, e

incompreendida por Andrade é proposital e denota a inovação da escrita do autor. O próprio Rubião fala a esse respeito quando, ao ser interpelado a respeito da escrita fantástica, afirma que

o desafio principal é exatamente a dificuldade que o escritor tem de impor uma possível realidade como sendo realidade, o supra-real dado em termos claros e normais. Como se a convivência cordial com os seus dragões, os seus monstros, tivesse a maior naturalidade. Então o escritor tem primeiro é que conviver com o mistério. Depois de certa convivência, ele passa a tratar o supra-real como se fosse a realidade. Se ele cai na fantasia, no fantástico gratuito, ele não consegue impor o seu mistério (RUBIÃO apud LOWE, 1979).

No momento em que o insólito se mistura com o crível, onde se situa o efeito do fantástico, tendo em vista a exigência da noção de conflito e de ruptura? De acordo com Schwartz este efeito se dá pela junção de elementos opostos que “através da organização da sintaxe narrativa permitem fundir e dar vida a qualquer série de entidades, por mais antagônicas que elas se mostrem na sua realidade concreta ou convencional” (SCHWARTZ, 1981, p.63). Ao ler a obra de Rubião através destes parâmetros podemos atestar que a insuficiência da irrealidade, entendida por Andrade como uma deficiência, é na verdade uma das marcas da vanguarda da escrita do autor. Schwartz considera que “estes processos integratórios de universos tradicionalmente incompatíveis fornecem à obra de Murilo Rubião traços de modernidade em relação à narrativa fantástica anterior a Franz Kafka” (SCHWARTZ, 1981, p.65). O crítico aponta, na obra de Rubião, um sistema de rupturas das expectativas do personagem e do leitor geradas por detalhes inverossímeis que apontam para o infinito. Em alguns de seus contos o fantástico não é temático, “apesar de não haver intromissão do elemento sobrenatural, o que impede de classificar o discurso como fantástico propriamente dito, o dado insólito cria um sistema de rupturas de expectativas do leitor” (SCHWARTZ, 1981, p.67) e esta manobra cria “uma nova lógica dentro do discurso, que é a lógica do absurdo” (SCHWARTZ, 1981, p.67). A partir destes dados, o crítico demonstra como a obra rubiana não se enquadra na teoria do fantástico desenvolvida por Tzvetan Todorov, teoria na qual Kafka foi deixado de lado por, de acordo com o próprio Todorov, inaugurar um novo gênero ainda não definido. A obra de Rubião também pede por outra forma de análise que não as definidas por um sistema limitado e redutor. Neste sentido a análise de Schwartz apresenta uma interessante leitura da obra rubiana:

Vemos, assim, como o elemento fantástico em Murilo Rubião dilui as relações tradicionais do texto com o receptor, instauradas pela narrativa de suspense, integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil. É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha carregada de modernidade, aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova mas grandiosa gama de escritores latino-americanos (SCHWARTZ, 1981 p.69).

Schwartz analisa a ocorrência do absurdo na obra de Rubião de forma coerente. Tendo como principal objeto a estrutura própria da linguagem e não apenas as similaridades temáticas com este ou outro autor. Rubião, ao ser questionado sobre a definição literária do fantástico, afirma que “a definição estruturalista de Todorov do fantástico é muito precária” (Rubião apud LOWE, 1979) e que Machado de Assis seria o grande precursor do fantástico literário no Brasil, sendo este um fantástico diferente daquele do século dezanove de Poe e Hoffmman “mais trágico e sombrio” (Rubião apud LOWE, 1979). O escritor fala sobre as questões desse fantástico moderno onde

há uma necessidade do escritor impor a sua irreabilidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. Não caberiam mais os contos de fadas, o fantástico sombrio, porque o leitor moderno não os aceitaria (Rubião apud LOWE, 1979).

Encontramos em vários críticos tentativas de definição estilística da linguagem de Rubião. O próprio autor comenta esta preocupação da crítica:

A maioria dos críticos que trataram da minha literatura salienta que ela é não só inovadora no seu processo de elaboração, como também não pode ser situada no tempo e por isso não tem qualquer relação com a literatura passada brasileira (Rubião apud ASSIS; FERREIRA, 1988 p.32).

Mário de Andrade, na dificuldade de encontrar um gênero específico, acaba por denominá-la por “fantasia” (ANDRADE, 1943). Fábio Lucas em seu ensaio “A arte do conto de Murilo Rubião”, publicado no jornal O Estado de São Paulo em 1983, tenta compreender a natureza do fantástico na obra do autor:

Quer parecer que o fantástico em Murilo Rubião nada tem de encantatório, pois, como vimos, submete-se a cláusulas restritivas. E o maravilhoso, considerado como monopólio do sobrenatural, é contido na sua função hipnótica por uma substancial camada ideológica. Em todas as circunstâncias, o exercício dos poderes mágicos é limitado. Por isto, surpreendemos sempre no contista mineiro a tensão entre o prodígio e a frustração, entre a transcendência e a contingência, e, às vezes, entre a onipotência e a mera impotência (LUCAS, 1983).

Alexandre Eulálio, no texto “Animais de estimação” publicado em 1965 no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, tenta compreender esse caráter fantástico através dos recursos formais presentes no discurso do autor:

Na linguagem, esse elemento monstruoso se insinua pé ante pé, através da deformação cuidadosa da frase corrente, cuja sobriedade ostensiva vai sendo aos poucos desgastada pelo sinônimo raro, pelo termo técnico, pela palavra exata demais, que abrem na oração aparentemente sem recursos a trilha para o elemento insólito. A dosagem sábia dessas mutações quase imperceptíveis pode acelerar-se até à mesma explosão da frase. Colocando em questão a própria univocidade vocabular e conceitual, acaba por desmembrar o raciocínio lógico com o mesmo minucioso furor frio do menino que destrói um inseto – primeiro uma asa, depois uma pata, depois uma antena – até que o raciocínio ‘roto, baço, vil’ sucumbe de vez (EULÁLIO, 1965, p.3).

É muito interessante a imagem que o crítico sugere através da comparação entre a desarticulação do sistema lógico intratextual e a dissecação de um pequeno inseto. Os contos rubianos tem um quê de insetos: pequenos, incômodos, e quanto mais próximos estiverem do círculo cotidiano e familiar mais estranhos e desconcertantes serão. Rubião, assim como o garoto que lentamente arranca parte por parte do pequeno inseto, faz e refaz incessantemente seus contos, dissecando-os a cada nova publicação. Em trechos da entrevista cedida a J.A. de Granville Ponce, publicada no prefácio da edição de 1981 de *O Pirotécnico Zacarias*, é possível ler através da fala do próprio autor este embate com a escrita:

Reelaboro minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada da clareza [...] Usando a ambiguidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica [...] Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar (Rubião apud PONCE, 1981, p.4).

O caráter circular que Rubião atribui ao seu fazer, também perceptível como manobra em seu discurso, fez com que Schwartz associasse a sua obra à imagem do uroboro. A análise do crítico permanece como aquela que tomou a obra do autor de maneira rica e fértil, abrindo possibilidades incontáveis na leitura dos contos rubianos. Esta incita o leitor a adotar também o caráter de homem-uroboro e retornar incessantemente às escassas páginas que compõem o conjunto da obra completa do autor transformando-as em infinitas, pois insistem em lançar o leitor de volta ao ponto de partida.

## 2 O FANTÁSTICO ENQUANTO MODO LITERÁRIO

Apesar da já referenciada dificuldade crítica de categorizar a obra de Rubião dentro de um gênero literário, podemos notar uma proximidade entre o caráter da sua escrita e a literatura fantástica. Neste capítulo iremos nos voltar para a história da teoria e crítica deste modo literário. O ponto central do nosso trabalho não é construir uma historiografia do gênero, portanto iremos propor um recorte, dando destaque para aqueles elementos que, de alguma forma, apresentam pontos de contato com a escrita rubiana. Esta apresentação teórica será problematizada através de diálogos com o conto aqui analisado. Remo Ceserani, em *O Fantástico* (2006), apresenta uma reflexão a respeito da estrutura típica dos contos fantásticos. O crítico afirma que “o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões” (CESERANI, 2006, p.93). O autor defende que os contos do gênero são compostos por

súbitas rupturas na cadeia das casualidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. No lugar dos estados sucessivos de uma personalidade que se desenvolve, temos a exploração dos interstícios escuros que são deixados abertos entre um estado e outro (CESERANI, 2006, p.92).

Todos estes elementos estão presentes no conto rubiano, demonstrando seu caráter moderno. Porém, encontramos uma série de outros elementos que fazem com que seu texto ultrapasse esta tendência e antecipe temas e estruturas contemporâneas. Incompreendido na época de seu lançamento, agora o texto de Rubião exprime toda a sua contemporaneidade. A partir de aparatos teóricos posteriores à escrita de sua obra é que podemos melhor entendê-la. Veremos como estes elementos destacados por Ceserani foram atualizados na escrita fantástica com o passar do tempo, qual é o caráter deste modo literário na contemporaneidade e como a obra de Rubião antecipa estas mudanças.

Ceserani apresenta uma breve história da análise crítica dedicada à forma literária iniciada no século XIX, atrelada ao romantismo europeu, tendo como principal representante Edgar Allan Poe. O autor apresenta duas tendências críticas dedicadas ao modo literário iniciado neste período. A primeira, tendo como principal representante o estruturalista Tzvetan Todorov, busca uma definição fechada, tendo como parâmetro para análise elementos intratextuais. Aqui, o fantástico representaria um gênero literário, datado e identificável através da utilização de certo método por ele definido. Contraposta a esta, e aqui representada por Irène Bessière, há outra vertente crítica exposta por Ceserani. Esta, mais aberta, postula

que o fantástico, enquanto forma ou modo, abarca uma ampla gama de gêneros, não restringindo-se a limitações regionalistas ou de época. O autor apresenta uma predileção por esta segunda concepção, onde, entendido como modo e não como gênero, é possível identificar traços do fantástico em diversas obras a partir de certas similaridades que as aproximam. Ceserani não nega, porém, que o fantástico esteve em destaque durante o século XIX, quando inaugura um novo modo de estruturação literária, visando “transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor” (CESERANI, 2006, p.12). Em busca dos parâmetros para delimitar o fantástico, Ceserani traça uma investigação histórica, resgatando definições de diversos teóricos. Em Roger Caillois encontramos a definição do fantástico como a manifestação de

um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade [...] O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso (Caillois apud CESERANI, 2006, p.47).

Caillois entende como procedimento central do fantástico a *aparição*. O autor entende que só é possível a manifestação do fantástico em um universo previsível e banal, tido como salvo de qualquer espécie de mistério. Nesse universo, subitamente ocorre a manifestação do inadmissível. Esta *aparição* é aquilo “que não pode aparecer mas aparece” (Caillois apud CESERANI, 2006, p.47). Partindo do estudo de Caillois, Louis Vax propõe o *inexplicável* como central na formulação do fantástico. Assim introduz a noção do “‘conflito’ entre ‘real’ e ‘possível’; introduz enfim a ideia de que o fantástico contém em si um forte elemento de ‘sedução’” (CESERANI, 2006, p.47). Conforme veremos adiante, a noção de conflito permanecerá no centro dos principais estudos acerca do tema.

Passamos então a Todorov, o crítico estruturalista define como elemento central do fantástico a hesitação. Para Todorov, o fantástico se mantém como tal somente enquanto a personagem e o leitor permanecem na impossibilidade de explicar os insólitos eventos que irrompem ao seu redor. Porém, em certo momento, tal hesitação cessa e ambos, personagem e leitor, saem do campo do fantástico e ingressam ou no *estranho* ou no *maravilhoso*. Caso seja possível encontrar uma explicação racional para o ocorrido, o texto passa a ser definido como *estranho*. Se não há uma explicação para tal, a personagem e o leitor serão obrigados a tomar o impossível como parte constituinte da realidade intratextual e, portanto governada por leis diversas aquelas aplicadas ao extratextual. Quando isto ocorre estamos frente a um texto definido como *maravilhoso*. Ceserani afirma que, com Todorov, o fantástico acaba por ser

barrado frente à impossibilidade de se estabelecer como gênero autônomo, permanecendo de forma instável entre dois gêneros. Ao aproximar as teorias de Caillois, Vax e Todorov, Caserani conclui que

a vantagem da definição de Todorov é que ela se apresenta baseada não em dois elementos, mas em três. Isso permite a ele introduzir, no lugar do conceito de ‘ruptura’ (Caillois) ou ‘conflito’ (Vax), o conceito de ‘ambiguidade’, como característica essencial do texto, e de ‘incerteza’ ou ‘hesitação’ como experiência, inscrita no texto, do personagem; ou como reação, prevista pelo texto, do leitor (CESERANI, 2006, p.55).

Nós encontraríamos dificuldade para analisar a obra rubiana se tomássemos apenas as teorias apresentadas até então. Podemos identificar a “ruptura” proposta por Caillois ou o “conflito” de Vax no momento do surgimento do impossível duplo no conto de Rubião. Estas definições, porém, não são suficientes para tratarmos das conseqüências e reações frente ao impossível que irrompe na obra. No conto “Marina, a Intangível” (p.103-110), a previsível rotina do plantonista noturno é rompida pela aparição de um insólito duplo que subverte a coerência dos fatos até então narrados. O estranhamento gerado não se reduz à citada aparição, ele o antecipa e o procede de forma inesperada. O ambiente anterior à aparição se constrói de forma angustiante e dominado pela dúvida, nos remetendo a uma ambientação própria de um Henry James. O estranhamento adquire outra natureza ao observarmos a reação da personagem após a aparição do insólito. José Ambrósio não contesta a presença do impossível companheiro. Seguindo o método de Todorov, tal reação implicaria na tomada do texto como *maravilhoso*, onde a personagem aceita o insólito como real. Algo, porém, parece impedir uma dócil adequação a essa categoria. Frente à impotência da crítica de Todorov ao texto rubiano, somos levados a aproximá-lo, como atestamos no capítulo anterior, a Franz Kafka. Todorov percebe a limitação da sua teoria ao entrar em contato com a obra do escritor tcheco. O estruturalista acaba por, precariamente, defini-la como pertencente a um novo gênero, conceito que mantém em aberto e o qual discutiremos no tópico “O Fantástico após Franz Kafka” (p.43).

Ao notarmos esta insuficiência teórica partimos para outros críticos, ainda através de Ceserani. Rosemary Jackson, a fim de problematizar o fantástico, o coloca em paralelo com maravilhoso. Se no último, diversas realidades alternativas são construídas, o primeiro é impotente, não constrói nada. Para a autora, os mundos do fantástico

são vazios, dissolventes. Esse seu vazio torna nulo o mundo visível, pleno, arredondado, tridimensional, e desenha nele ausências, sombras sem objetos. Longe de satisfazer os desejos, estes espaços perpetuam o desejo insistindo sobre uma ausência, uma falta, o não visto, o não visível (Jackson apud CESERANI, 2006, p.62).

Percebemos, tanto na escrita rubiana como nos relatos do autor, a tomada do universo ficcional como local de esterilidade absoluta. Os desejos não realizados, e por vezes nem mesmo identificados, povoam a confusão em que transitam as personagens. Estas parecem perseguir indefinidamente objetivos sem contorno. Irène Bessièrre (apud Ceserani, 2006) entende que não há uma linguagem fantástica por excelência, sendo assim, esta pode estar presente no seio de diversas outras linguagens. Sua existência seria afirmada pelo seu poder de desconstrução discursiva concebida a partir da ambigüidade. A autora afirma que

este elemento de desconstrução e de inversão comporta a ideia de que, diferente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode relacionar a narração fantástica ao universo, pois ela priva de cada significado fixado todos os símbolos [...] A narração fantástica é tética; ela enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo (Bessièrre apud CESERANI, 2006, p.65).

A autora entende como secundárias as “noções de ambigüidade e de hesitação entre natural e sobrenatural, com as quais Todorov define o fantástico” (Bessièrre apud CESERANI, 2006, p.65). Bessièrre não concorda com a tomada do fantástico enquanto linha divisória entre gêneros, mas o compreende “pela via da falsidade obscurecida, o lugar de convergência da narração tética (romance dos *realia*) e daquela não tética (maravilhoso, fábula de magia)” (Bessièrre apud CESERANI, 2006, p.65). A autora contradiz a concepção que toma o fantástico redutivamente como o negativo do racionalismo iluminista. O fantástico seria conjugador de elementos opostos, não figurando a divisão, mas sim a

polivalência dos signos intelectuais e culturais. (...) O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito do real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época. (...) o fantástico assinala a medida do real através da desmedida. O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o ingrediente obrigatório do imaginável (Bessièrre apud CESERANI, 2006, p.65).

Ceserani aponta que a tomada de Bessièrre do fantástico, enquanto modo literário, permite que este se liberte de uma delimitação temporal, e possa ser identificado de maneira persistente ao longo da história da literatura. Assim, esbarramos na dificuldade de isolar elementos exclusivos que possam caracterizar o fantástico.

Em “Tras los limites de lo real” (ROAS, 2011), o crítico espanhol David Roas explora o fantástico a partir dos conceitos de realidade, do impossível, do medo, da linguagem e o caráter do fantástico na pós-modernidade. Roas afirma que a sentença “Não pode ser, mas é” de Borges (2001, p.114) expressa a essência da narrativa fantástica: a imposição do

impossível que gera o questionamento da realidade do próprio leitor. Aqui o fantástico substitui o familiar pelo estranho. Diferente desta tomada, defendemos que o que ocorre não é uma substituição, mas sim uma combinação. O familiar não sai completamente de cena com a chegada do elemento estranho. Ambos passam a formar um binômio impossível, como veremos mais adiante ao tratar do conceito de *Unheimlich* de Freud (2010). Ambos formam uma relação de simbiose, sem nunca encontrar uma harmonia estável. Ampliaremos nossa análise nos tópicos seguintes a partir da obra “A ameaça do fantástico: aproximações teóricas” (ROAS, 2014), onde Roas apresenta um conjunto de artigos que buscam resgatar e ampliar os pontos tratados na obra de 2011.

## 2.1 A HISTÓRIA DO FANTÁSTICO

David Roas (2011) constrói uma história do surgimento do gênero. O autor situa o nascimento do fantástico no século XVIII, período dominado pelo Racionalismo e pelo pensamento newtoniano e mecanicista. O teórico afirma que neste contexto histórico a razão dominava as formas de compreensão do mundo, e a realidade passa a ser entendida como uma máquina sujeita exclusivamente às leis lógicas. É nesse século que ocorre um forte abalo entre o sobrenatural e o racional. O último passa a ser tomado como paradigma fundamental para a compreensão e representação do mundo e do homem. Neste período o impossível torna-se sinônimo de mentira. Com isso, a literatura se dedica a exploração estética realista. Segundo Roas (2011), neste período, a própria sociedade passa a configurar um motivo de exploração literária. O cotidiano se torna tema de representação artística.

Por outro lado, atestamos o desenvolvimento do sobrenatural, expulso do cotidiano, no campo da literatura. Ocorre então o surgimento de um novo interesse estético pelo horror. É através deste, segundo Roas, onde o deleite e a beleza encontram uma via de representação pela estética do sublime. As obras integrantes desta corrente demonstram “*cómo el placer estético puede surgir también de lo desproporcionado, lo grande o lo extraño*” (ROAS, 2011, p.18). Roas (2011) situa o surgimento da novela gótica inglesa, da segunda metade do século XVIII, como a primeira manifestação do fantástico. Esta corrente literária é caracterizada por histórias terroríficas e assustadoras, repletas de seres e acontecimentos sobrenaturais e ambientadas no período medieval. Para além do sublime, surge o Romantismo, resgatando “*lo onírico, lo visionário, lo sentimental, lo macabro, lo terrorífico, lo nocturno*” (ROAS, 2011, p.19). Este campo se apropria de tudo que o racionalismo havia deixado em destaque pela exclusão: “*un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar*” (ROAS,

2011, p.19). O Romantismo professa que, ao lado da razão, a intuição e a imaginação são instrumentos para se captar a realidade.

O autor estabelece a diferença entre o gótico e o romântico. Por conta da ambientação medieval das narrativas góticas, ocorre um distanciamento da realidade do leitor, gerando certa noção de segurança pela distância. Já o Romantismo inaugura a representação do horror ambientado em um cenário cotidiano contemporâneo e familiar ao seu leitor. Segundo Roas, isto “*se inaugura con Hoffmann, alcanza su máximo esplendor con Poe, para cerrar el siglo con las inquietantes ambigüidades de James y Maupassant*” (ROAS, 2011, p.20). Em sua tomada histórica do gênero, Todorov reconhece uma curta vida da literatura fantástica. O crítico afirma que esta “apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p.175). A partir da leitura das obras inseridas na tradição do fantástico, iremos estabelecer uma divisão de categorias, próxima a estabelecida por Roas (2011), a fim de analisar os elementos configuradores do fantástico e a sua relação com o conto rubiano.

## 2.2 O SOBRENATURAL

“Nenhum artista suporta o Real. A Criação é a exigência da unidade e recusa do mundo”  
(RUBIÃO, Anexo I).

Todorov considera que para definir o fantástico é necessário “distinguir entre uma *função literária* e uma *função social* do sobrenatural” (TODOROV, 2004, p.166). Ao comentar a respeito da função social, o crítico destaca que “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (TODOROV, 2004, p.167). É pela via do sobrenatural que o autor encontra um aval para falar sobre o proibido, sobre aquilo que é tabu e ainda assim escapar de possíveis condenações morais as quais o autor estaria sujeito se falasse dos mesmos assuntos por outros termos. Já a função literária é dividida pelo crítico em três categorias:

Uma função pragmática: o sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor. Uma função semântica: o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação. Enfim, uma função sintática: ele entra [...] no desenvolvimento da narrativa (TODOROV, 2004, p.171).

Para Todorov, o sobrenatural atua como recurso para passagem de um estado a outro na narrativa: “Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é cômodo que intervenham forças sobrenaturais” (TODOROV, 2004, p.173). É pela via da transgressão da lei que o crítico propõe a junção entre as funções social e literária: “a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificção” (TODOROV, 2004, p.174).

Próxima a definição de Todorov, está a de David Roas (2014), quando este afirma que o sobrenatural é elemento essencial da narrativa fantástica. Este deve ser considerado como tudo “aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (ROAS, 2014, p.31). Se no fantástico tradicional, o sobrenatural aparecia através da imagem de fantasmas e monstros, o fantástico contemporâneo cria novas formas de apresentá-lo. Tendo em vista que o anormal, o impossível e o insólito aparecem encarnados em figuras cada vez mais familiares, faz-se necessário questionarmos não apenas a ocorrência do sobrenatural na narrativa, como também a sua relação com os demais elementos para que possamos definir um texto como fantástico. Bessière defende que

o fantasma, a ‘coisa inominável’, o aparecido, o acontecimento anormal, insólito, impossível, o incerto, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até o momento da crise fantástica, toda falha, todo ‘deslizamento’ pareciam impossíveis e inadmissíveis (Bessière apud ROAS, 2014, p.33).

No fantástico, o sobrenatural, independente da face que assumir, deve manter sua condição transgressora, e não pode ser naturalizado dentro da lógica interna da narrativa. O fantástico se afasta do maravilhoso ao situar “o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do real” (ROAS, 2014, p.31). Para que o sobrenatural represente uma ameaça, é necessário que o real esteja delimitado intratextualmente de maneira sólida. Ao problematizar o fantástico comparado ao maravilhoso, Roas conclui que o contexto sociocultural é de fundamental importância para compreensão da realidade extratextual, sendo que está é exigida para a plena realização do fantástico. O autor comenta a respeito de teóricos que, como Todorov, não compactuavam com este posicionamento e buscavam fatores imanentes ao texto para defini-los como fantástico. Lembramos que, para Todorov, a noção de hesitação é fundamental para

existência do fantástico, sendo que este só dura enquanto o leitor não descobre se o texto pertence ao maravilhoso ou ao estranho. Roas defende que

a participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos (ROAS, 2014, p.46).

Rubião percebe esta necessidade e comenta a respeito do conto fantástico:

sem a cumplicidade do leitor-sonhador ele fenece, se deteriora, segundo Davi Arrigucci. Para Jorge Schwartz somente podemos chegar a definir aquilo que é fantástico na medida e, que conhecermos a norma extratextual definida pela tradição cultural. Tudo aquilo que transgrida suas leis é considerado, num primeiro momento, um fato fantástico (Anexo J).

Se, para um texto ser definido como fantástico, é necessário que o leitor compartilhe das normas da realidade intratextuais, nos é exigido pensar quais são os parâmetros que definem a noção de realidade do leitor.

### 2.3 O REAL

Partimos então para a problemática definição do real. Se voltarmos ao surgimento da literatura fantástica, notaremos que, ao longo da trajetória deste modo literário, a própria noção de realidade sofreu diversas alterações. Isto exigiu que o fantástico atualizasse seus procedimentos, já que a leitura referencial se faz essencial para o seu funcionamento. Roas ressalta que “ler supõe cooperar com o texto, colocá-lo em contato com nossa experiência de mundo. E a literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler os textos referencialmente” (ROAS, 2014, p.53). O texto fantástico gera uma forte demanda de construção de sentidos, conforme atestamos no capítulo dedicado à crítica. É necessário que o leitor trabalhe para manter a teia de significados e relações do texto em pleno funcionamento. Para Roas, o texto fantástico “obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica” (ROAS, 2014, p.53). Para que essa relação se efetive de maneira fortuita é preciso que haja certas correspondências entre a estruturação da realidade intratextual e a noção de realidade compartilhada por uma sociedade onde o leitor esteja inserido. Frente a isto, Roas questiona a permanência desse gênero literário que, apesar de todas as exigências extratextuais para seu funcionamento, permanece através de séculos.

Além de todas as mudanças da concepção de realidade sentidas pelo leitor, notamos que a narrativa fantástica recria seus métodos formais e mantém-se fiel ao seu propósito central. Para Roas, no fantástico, em todos os tempos o “objeto primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (ROAS, 2014, p.89). Rubião percebe a exigência imposta à escrita a partir das mudanças de paradigma, o contista afirma que “assim como muda a maneira de olhar o homem, também muda a maneira de contá-lo. Cada época apresenta uma visão diversa da realidade. Consequentemente, as novas relações entre o homem e o mundo determinam novas formas de dizer” (Anexo H).

Roas se apropria de uma sentença de Bioy Casares, que define de forma belíssima a condição do texto fantástico: “Na borda das coisas que não compreendemos plenamente, inventamos contos fantásticos para aventurar hipóteses ou para compartilhar com outros as vertigens da nossa perplexidade” (CASARES apud ROAS, 2014 p.89). Perplexidade esta direcionada à nossa própria realidade. Bessière afirma que

o fantástico dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real [...] fato de que sua ocorrência, positiva ou efetiva, apareça questionada explícita ou implicitamente, apresentada como transgressora de uma noção de realidade enquadrada dentro de certas coordenadas histórico-sociais muito precisas (BESSIÈRE apud ROAS, 2014, p.47).

Ceserani (2006) resgata o teórico Lucio Lugnani, o qual toma no centro de sua análise o “paradigma de realidade”, ao invés de conceitos como realidade, natural e sobrenatural. Tal alteração visa ter como ponto de referência um elemento construído culturalmente e a partir de convenções facilmente identificáveis. Em consonância a isso, Roas, embasado em Ricardo Reis e em Ana María Barrenechea, afirma que a realidade deve ser entendida como uma construção cultural e que, no âmbito da literatura fantástica, é necessário pensar no contexto sociocultural. Barrenechea escreve a respeito da utilização de um quadro de referências, compartilhado entre autor e leitor, e fundamental para a criação do universo fantástico. A fim de pensar estas referências, Roas faz um retorno ao ambiente do nascimento do fantástico. Conforme já ressaltamos, este tipo de narrativa surge durante o Iluminismo, período onde o conhecimento científico se impõe como único e definitivo. O sobrenatural é posto à margem e as formas de compreensão são dominadas pela razão. Segundo o autor, este foi período onde “o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido” (ROAS, 2014, p.48). Tal cenário se fez ideal para o surgimento de uma linguagem fantástica. É neste período onde o irracional e o aterrorizante se deslocam para o plano literário. O

teórico afirma que, nos primórdios do fantástico, os escritores românticos dedicam-se àquilo que fica posto à margem da razão: a “face obscura da realidade (e da mente humana)” (ROAS, 2014, p.49). Com isso cria um aparato alternativo, além da razão, para dar conta da realidade. A intuição e a imaginação surgem como alternativas para o enfrentamento do mundo. Os escritores do período entendem que “o universo não era uma máquina, e sim algo mais misterioso e menos racional, como devia ser também a alma humana” (ROAS, 2014, p.49). A aceitação desta faceta misteriosa permite a figuração de um mundo de trevas, tomado pelo desconhecido. Roas afirma que “os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia” (ROAS, 2014, p.31). Esta forma literária permitiu a exteriorização daquilo que a razão havia proibido e reprimido, dando vazão àquelas experiências que “não são passíveis de racionalização” (ROAS, 2014, p.31). O autor defende que o fantástico

nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (ROAS, 2014, p.32).

Para Roas, o fantástico clássico “proporia uma exceção à estabilidade do universo” (ROAS, 2014, p.77). Porém, esta concepção de um universo estável acaba por ser posta em questão ao longo do tempo por outros campos do conhecimento. Roas nos lembra que “a teoria da relatividade de Einstein (especial e geral) aboliu a visão do tempo e do espaço como conceitos universalmente válidos e percebidos de forma idêntica por todos os indivíduos” (ROAS 2014, p.78). A partir de então, as noções de realidade sofrem mudanças pelo estado e lugar do observador. Além da teoria da relatividade, a mecânica quântica também promove mudanças. Roas afirma que esta “revelou a natureza paradoxal da realidade: abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo onde a probabilidade e o aleatório têm um papel fundamental” (ROAS, 2014, p.78). Isto promove uma série de mudanças conceituais, entre elas “a perda da existência de uma única realidade objetiva em favor de várias realidades que coexistem simultaneamente, ou ‘multiverso’” (ROAS, 2014, p.79). O resultado de todas essas mudanças no âmbito da literatura é que os “mundos ou dimensões paralelos deixariam de ser transgressões fantásticas para entrar na esfera do real, do possível” (ROAS, 2014, p.79). Frente a toda esta nova instabilidade, o papel fundamental do fantástico, de desestabilização das certezas, encontra-se em risco. Em contrapartida a isto,

Roas resgata o físico japonês Michio Kaku. Este afirma que, apesar da coexistência de universos plurais, ainda não nos é possível acessá-los. Roas afirma que todas estas mudanças não modificam a forma direta de viver e de experienciar o cotidiano da coletividade. Mas, mesmo não sentindo essa mudança em nosso dia a dia, sabemos da mudança de paradigma proposta pelas novas descobertas científicas:

o universo subatômico se baseia em princípios que, da perspectiva de nossa experiência cotidiana, são estranhos, para não dizer incríveis. Ou fantásticos. Como Feynman escreveu certa vez: '[a mecânica quântica] descreve a natureza como algo absurdo do ponto de vista do senso comum. Mas está plenamente de acordo com as provas experimentais. Por isso, espero que vocês possam aceitar a natureza tal como ela é: absurda' (ROAS, 2014, p.81-82).

Frente ao natural tomado como absurdo, ao mesmo tempo em que nossa experiência empírica insiste na crença em conceitos mecanicistas, Roas conclui: “para nossa sorte, seria preciso acrescentar, ainda está nas mãos da literatura fantástica e da ficção científica atravessar esses limites intransponíveis” (ROAS, 2014, p.80). Os limites a serem transgredidos pelo conflito próprio do fantástico ainda estão disponíveis, apenas mudaram de caráter. Novamente resgatamos um relato a respeito de Rubião que demonstra sua afinidade com tal posicionamento frente ao real: “A vida sem o insólito, para Murilo Rubião, é absurda e louca: é mais fácil aceitar o onírico que os absurdos do real. O irreal e a fantasia parecem ser mais verdadeiros que o cotidiano” (NUNES, S., 2012). A literatura fantástica passa a trabalhar com a desconfiança, implantada pela nova ciência no leitor, de que a própria realidade pode, insolitamente, revelar-se inquietante e hostil. A filosofia construtivista também traz contribuições neste sentido. Esta entende a realidade como uma construção subjetiva do homem, sendo posterior à consciência. Roas resgata o biólogo Humberto Maturana e afirma que “quando alguém fala do real, na verdade se refere à sua experiência do real e não a uma noção objetiva” (ROAS, 2014, p.84-85). O autor afirma que o desenvolvimento tecnológico e “das realidades virtuais nos força a examinar nosso sentido da realidade” (ROAS, 2014, p.86). Roas conclui que as noções expostas até então nos fazem notar que “a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos” (ROAS, 2014, p.86). Isto faz com que a realidade a ser subvertida na narração fantástica possa ser construída de diversas formas, e com isso os modos de transgressão também se ampliam. Estas novas formas geram, por sua vez, novas concepções estéticas. Frente a estas transformações, mesmo nos atentando ao fato de que agora “a realidade é vista como uma composição de constructos

tão ficcionais quanto a própria literatura” (ROAS, 2014, p.87), ainda é possível afirmar que “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p.53). Esta possibilidade de rompimento se dá através do conflito entre o sobrenatural e a realidade (entendendo esta última como construída ficcionalmente na narrativa e compartilhada pelo leitor). Tendo problematizado tanto o sobrenatural, quanto o real, partimos para a reflexão acerca da relação estabelecida entre ambos na narrativa fantástica.

#### 2.4 O CONFLITO

Roas (2014), assim como Louis Vax, considera a existência do conflito essencial para a realização do fantástico. Este conflito entre real e sobrenatural, presente no texto e sentido pelo leitor, causa “a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu” (ROAS, 2014, p.32). O autor afirma que, quando este conflito inexistente, o sobrenatural é entendido como natural e se dá num universo diferente daquele em que o leitor habita, entramos em contato com o maravilhoso. Como já vimos anteriormente, esta categorização fechada não se faz adequada para pensar a obra de Rubião. O nosso personagem aceita a ocorrência do sobrenatural que irrompe no seu ambiente cotidiano, porém este fato será definitivo para situar o conto como maravilhoso? Com este questionamento notamos que estas categorizações precisam ser relativizadas. A escrita de Rubião promove uma dissolução das fronteiras que dividem tais categorias. Roas define que a escrita hispanoamericana, contemporânea a Rubião, também rompe esta divisão rígida entre fantástico e maravilhoso. O crítico afirma que, com estes escritores, inaugura-se uma narrativa entre-gêneros, chamada realismo maravilhoso ou mágico. Nesta nova forma ocorre “uma integração e equivalência absoluta do real e do extraordinário” (ROAS, 2014, p.36). Para encontrar este ponto de equilíbrio, os autores adotam “uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (ROAS, 2014, p.36). Neste caso, assim como no maravilhoso, o leitor acaba por aceitar o sobrenatural como natural. Esta narrativa difere do maravilhoso, pois, a ambientação do conto é construída de forma semelhante à realidade extratextual do leitor, assim como no fantástico. Por sua vez, o realismo maravilhoso se afasta do fantástico por “superar a oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico” (ROAS, 2014, p.37). Atestamos novamente a inadequação da escrita rubiana a tal categorização. Em Rubião não há uma integração pacífica

entre o sobrenatural e o natural, portanto não seria correto afirmar que a oposição entre os termos é superada. Algo parece não se encaixar. Apesar do conflito não ocorrer como no fantástico tradicional, a aceitação da integração sobrenatural/natural por parte do leitor é problemática. Diferente do que ocorre no realismo maravilhoso, onde a narrativa flui, em Rubião algo parece barrar a todo o momento a digestão de suas sentenças. A história ocorre entre tropeços e quedas sem que nenhuma forma de harmonia entre o sobrenatural e o real seja alcançada. Frente ao conflito entre os dois termos, notamos que este faz com que o fantástico surja como uma outra possibilidade de enfrentamento da realidade.

Roas destaca a capacidade da literatura fantástica de “pôr em dúvida nossa percepção do real” (ROAS, 2014, p.51). Para que isso ocorra, o autor define, conforme vimos anteriormente, que “o realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico” (ROAS, 2014, p.51). Com esta afirmação, o teórico acaba com a oposição entre literatura realista e fantástica, ou seja, uma deixa de representar o oposto absoluto da outra. O autor destaca o necessário pacto ficcional entre leitor e narrador onde, para plena realização do fantástico, é necessário haver uma narrativa crível. Isso significa que o leitor deve compactuar com os parâmetros de realidade presentes no texto. Roas afirma que na

narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla [...] A verossimilhança não é um simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa (ROAS, 2014, p.51-52).

O teórico cita Louis Vax, para o qual o fantástico “se compraz em apresentar a homens como nós o inexplicável, mas dentro do nosso mundo real” (Vax apud ROAS, 2014, p.75). Vax também define o conflito como elemento de distinção entre o fantástico e outras formas narrativas. Pelas anotações pessoais de Rubião sabemos que este estudou e refletiu sobre a teoria de Vax. Para os teóricos do fantástico, o conflito central seria aquele entre o possível (real) e o impossível (sobrenatural). Roas cita Roberto Reis quando este afirma que “o fantástico produz uma ruptura, ao pôr em cheque os precários contornos do real cultural e ideologicamente estabelecidos” (REIS apud ROAS, 2014, p.92). O conflito central do fantástico não coloca em questão apenas a realidade intratextual, mas entende-se para o extratextual. Roas afirma a exigência, no fantástico, da coexistência (e em conseqüência, seu questionamento) entre o possível e o impossível. Tal operação ocorre “tanto dentro quanto fora do texto” (ROAS, 2014, p.93). É preciso recriar, pela escrita, o contexto extratextual, considerado natural pelo leitor, para que a transgressão pelo sobrenatural possa ser sentida. Roas afirma que “o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor,

pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo” (ROAS, 2014, p.92). Este mecanismo cria uma noção de contaminação, no leitor, das ocorrências narrativas. É a partir do momento em que o leitor aceita o jogo da escrita e passa a considerar, a partir da semelhança estrutural, que as regras que governam a realidade intratextual são as mesmas que controlam a sua própria, que o sobrenatural passa a encarnar o risco e a ameaça não só ao texto, mas ao mundo do leitor. Notamos, com isto, a qualidade subversiva da literatura fantástica ir além dos limites do seu suporte. Seu efeito perverso se estende para fora das páginas e envenena o leitor, fazendo com que este olhe por cima dos ombros continuamente durante a leitura do conto, assim como faz o personagem de Cortázar em “Continuidade dos parques” (CORTÁZAR, 1969). Rubião percebe este poder do fantástico e afirma que este “transgride o real para tornar-se uma nova realidade. Talvez a única, a verdadeira” (Anexo F).

## 2.5 O FANTÁSTICO APÓS FRANZ KAFKA

Conforme atestamos até então, o fantástico assume diversas formas com o passar das décadas e, em consequência, exige que a crítica acompanhe estas mudanças. Autores como Jaime Alazraki, tendo como ponto de partida a análise de Todorov (2004) ao texto de Kafka, passam a denominar esta nova forma de neofantástico. Iremos iniciar nossa reflexão acerca do tema voltando-nos a Todorov (2004). Anteriormente, no tópico a respeito do sobrenatural, demonstramos que Todorov enuncia uma relação direta entre o tabu e o sobrenatural. O crítico afirma, de forma redutora e equivocada, que o surgimento da psicanálise promoveu o deslocamento dos tabus, e que assim

a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem ao vampiro para designar a atração exercida pelos cadáveres [...] Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos (TODOROV, 2004, p.169).

Todorov compreende que as mudanças de paradigma da realidade afetaram diretamente a condição da escrita fantástica, e crê que a partir disto o gênero encontra seu fim:

a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista [...] As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam [...] A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorias lingüísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura (TODOROV, 2004, p.176-177).

A fim de examinar esta nova literatura, investiga a ocorrência do sobrenatural na literatura do século XX. Todorov vai até “A Metamorfose” (1915) de Franz Kafka e apresenta quais são os parâmetros que utiliza para afastar esta obra do gênero fantástico tradicional. Em primeiro lugar destaca que o acontecimento sobrenatural não é precedido nem pela instauração de um ambiente natural a ser transgredido, nem por uma situação angustiante crescente. O autor afirma que a noção de *hesitação* é substituída pela *adaptação*, a qual “caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural” (TODOROV, 2004, p.179). O crítico esclarece que o texto kafkiano também não pode ser classificado como maravilhoso, pois a ação se dá em um ambiente semelhante ao do leitor: “as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível” (TODOROV, 2004, p.180). Todorov também aponta a inadequação da leitura alegórica do texto de Kafka: “suas narrativas devem ser lidas antes de tudo como narrativas, no nível literal. O acontecimento descrito em ‘A Metamorfose’ é tão real quanto qualquer outro acontecimento literário” (TODOROV, 2004, p.180). O crítico observa que a condição de anormalidade domina tanto o ambiente quanto o acontecimento descritos no texto. Com isso a narrativa apresenta o verso das questões abordadas na literatura fantástica tradicional. Todorov afirma que o mundo kafkiano

obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem [...] A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX (TODOROV, 2004, p.181).

Em contato com o já citado ensaio de Sartre a respeito do fantástico, Todorov acaba por definir que, a partir de Kafka, o personagem com o qual o leitor se identifica assume uma condição fantástica. Isto faz com que a condição sobrenatural que configurava uma exceção no século XIX, converta-se em regra na literatura contemporânea.

Roas, coincidindo com os críticos da obra rubiana Davi Arrigucci Jr. (1998) e Jorge Schwartz (1974), destaca que o espanto ausente nas personagens se faz presente ainda no leitor. O autor afirma que esta forma inaugurada pelo escritor tcheco é compartilhada por diversos autores do século XX, e cita como exemplo apenas autores hispano-americanos como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. Esta nova forma foge das definições de Todorov, e Roas passa a utilizar como aparato teórico Jaime Alazraki. Este destaca três aspectos que separam o neofantástico de seu antecessor: “a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o

componente aterrorizante” (ROAS, 2014, p.53). Alazraki defende que, no neofantástico, o efeito do medo é substituído pela inquietação frente ao insólito. Estas novas narrativas

são, em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que lidamos diariamente (Alazraki apud ROAS, 2014 p.53).

Esta nova narrativa exige uma nova forma e, conforme veremos no tópico “Linguagem fantástica” (p.57), acaba por abalar a própria condição da escrita. Roas afirma que, tanto ao ler Todorov quanto Alazraki, passamos a entender

que a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real (ROAS, 2014, p.53).

Conforme vimos no tópico “O Real” (p.37), Roas comenta sobre a dificuldade de transgressão em um ambiente onde não se sabe em definitivo o que é a realidade, ou então onde esta assume uma natureza plural. Roas apresenta uma nova tomada do tema onde, mesmo entendendo a realidade como algo incerto, devemos levar em conta que há uma percepção de realidade compartilhada coletivamente. Essa percepção coletiva funciona como uma norma estabelecida e “nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica” (ROAS, 2014, p.67). Mesmo frente ao abalo das concepções da realidade, o fantástico constrói um novo procedimento para funcionar. Roas afirma que

o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que o nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos. Exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (ROAS, 2014, p.67).

Mesmo que as personagens não se abalem frente ao sobrenatural, o leitor continua a sentir a vacilação provocada pelo insólito. Roas nos apresenta procedimentos deste novo modo a partir de Cesare Segre. Segre utiliza o termo “maravilhoso” para referenciar o que chamamos por “fantástico”, Roas sugere que leiamos seu texto efetuando esta troca de termos. Sagre afirma que a realidade deixa de ser entendida através de pressupostos empíricos estáveis, e que com isso ocorre uma crise da segurança e da estabilidade da realidade. O autor

também defende que o sobrenatural, dependente da realidade para figurar uma transgressão, vivencia esta mesma crise. Para o autor, o fantástico “aninha-se na cotidianidade, tornando-a ainda mais impenetrável, inimiga, incompreensível” (Sagre apud ROAS, 2014, p.68). Diferente do fantástico tradicional, agora a subversão não se encontra na transgressão das leis físicas que sustentavam os pressupostos da realidade. Ao invés disto “desmente os esquemas de interpretação que o homem em sua longa trajetória dispôs para sua própria existência” (Sagre apud ROAS, 2014, p.68). Roas situa a literatura de Borges como representante deste novo fantástico, onde sua obra trabalha no sentido de atestar a irrealidade do mundo extratextual. A partir do contato com a obra de Borges, Roas afirma que

a realidade é incompreensível para a inteligência humana, mas isso não impediu o homem de elaborar uma infinidade de esquemas que tentam explicá-las (filosofia, metafísica, religião, ciência). E o resultado da aplicação de tais esquemas de pensamento não é a explicação do universo, mas a criação de uma nova realidade: o ser humano, incapaz de conhecer o mundo, cria um a medida de sua mente [...] A realidade é, portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção (ROAS, 2014, p.69).

A realidade passa a ser entendida como matéria ficcional. Esta consciência da realidade como algo forjado permeia toda a obra de Rubião. Roas passa a refletir acerca de uma justificativa para a permanência da narrativa fantástica: “Se o mundo real deixa de ser o termo de comparação e a literatura se torna puramente autorreferencial, antimimética, o fantástico tem razão de ser na atualidade? Ou devemos abordar sua definição a partir de outros parâmetros que excluam o extratextual?” (ROAS, 2014, p.97). A fim de responder sua própria questão, Roas constrói uma série de justificativas. Em primeiro lugar, o autor compactua com a noção de que estes novos procedimentos fazem com que “o fantástico produz[a] uma ruptura, ao pôr em conflito os precários contornos do real estabelecido cultural e ideologicamente” (Reis apud ROAS, 2014, p.71). Roas afirma também que o neofantástico figura

uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo: o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irrealidade (ROAS, 2014, p.71).

Voltamos para o já referido perigo de contaminação que o fantástico instaura na nossa realidade extratextual. É por esse argumento que o crítico justifica a permanência do fantástico através dos tempos, contrariando as previsões de Todorov. Ainda pensando nos

parâmetros para justificar a existência do fantástico, posto ao lado das outras formas literárias contemporâneas, atenta ao

fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irrealidade (ou ficção), enquanto a narrativa pós-moderna (falando em um sentido muito geral) os apaga, harmonizando, portanto, aquilo que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário (ROAS, 2014, p.103).

O conflito sobrevive no seio do fantástico, onde temos em contraste uma realidade literal, construída intratextualmente similar ao cotidiano do leitor versus a situação insólita, sobrenatural e impossível. Estas duas construções, quando postas lado a lado, expõem a impossibilidade de coexistência pacífica: “quando essas duas ordens – paralelas, alternativas, opostas – se encontram, a (aparente) normalidade em que os personagens se movem (reflexo da do leitor) se torna estranha, absurda e inóspita” (ROAS, 2014, p.103). No conto rubiano atestamos este processo. A narrativa do cotidiano do personagem, apesar de sólita, aparece repleta de incertezas angustiantes. O surgimento do insólito duplo do personagem faz com que esta primeira realidade, cotidiana, angustiante, pareça ainda mais estranha se comparada com a sobrenatural, que se instaura em seguida. Aqui, o cotidiano se apresenta mais inóspito que o sobrenatural.

Ao nos voltarmos às diferenças entre o fantástico contemporâneo e o restante das narrativas pós-modernas, notamos que na última não há o conflito entre os diferentes níveis de realidade. Roas aponta que nesta “assumimos tudo o que é narrado dentro de um mesmo código de verossimilhança interna. A lógica do texto não é rompida” (ROAS, 2014, p.104). Em contrapartida, o crítico define como característica comum entre a literatura fantástica atual e a pós-moderna a questão da autorreferencialidade. Roas afirma que

o texto reconhece sua identidade como artefato e não como simulacro de uma ‘realidade externa’. Por sua vez, o fantástico revela a complexidade do real e nossa incapacidade para compreendê-lo e explicá-lo, e faz isso por meio da transgressão da ideia (convencional e arbitrária) que o leitor faz da realidade, o que implica uma contínua reflexão sobre as concepções que desenvolvemos para explicar e representar o mundo e o eu (ROAS, 2014, p.104).

E aqui adicionamos, ao lado do mundo e do eu, a própria linguagem. Roas destaca que a realidade é questionada, mas não negada. Esta posição “implica assumir a artificialidade de nossa ideia sobre a realidade e, por extensão, sobre nós mesmos. Questionamos nosso conhecimento” (ROAS, 2014, p. 105). Roas vai até Susana Reisz quando esta afirma que as narrativas fantásticas

tematizam, de modo muito mais radical e direto que as demais ficções literárias, o caráter ilusório de todas as ‘evidências’, de todas as ‘verdades’ transmitidas em que o homem de nossa época e de nossa cultura se apoia para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele (REISZ apud ROAS, 2014, p.105).

Pautado nestes argumentos Roas conclui que o fantástico, permanecendo no tempo através de suas modificações formais e temáticas, “é literatura pós-moderna” (ROAS, 2014 p.106). O autor afirma que o conflito continua a constituir o centro deste modo narrativo, mesmo levando em consideração as novas concepções acerca da realidade. Roas afirma: “Os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo” (ROAS, 2014, p.106). Por fim, Roas conclui:

o mundo da narrativa fantástica contemporânea continua sendo nosso mundo, e nós continuamos nos vendo representados no texto. Nossos códigos de realidade [...] não apenas deixam de funcionar quando lemos textos fantásticos, como também atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos (ROAS, 2014, p.108).

Roas afirma que nem Todorov, nem Alazraki atentam-se a questão da reação do leitor ao problematizar o neofantástico. Resgatamos novamente a crítica já citada de Davi Arrigucci Jr. (1998), quando este afirma que, na ocorrência do insólito no texto rubiano se dá, por parte das personagens,

essa espécie de paralisação da surpresa, [que] certamente encontrará um eco oposto em quem lê desprevenido: o susto e, logo, a desconfiança de ser objeto de burla, vítima do ilusionismo do mágico. Ou então, o assombro será, como sempre, o começo da busca do sentido (ARRIGUCCI Jr, 1998).

Assim demonstramos a vanguarda crítica brasileira ao fantástico, que problematiza a reação do leitor do texto rubiano.

## 2.6 SISTEMAS TEMÁTICOS

Remo Ceserani (2006) organiza uma listagem dos “sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica” (CESERANI, 2006, p.77-88). Apresentamos a seleção de alguns dos temas que compõem esta lista e que possuem algum ponto de contato com o conto aqui analisado a fim de justificar a aproximação da obra rubiana com o gênero discutido.

O primeiro tópico em destaque refere-se à “noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo” (CESERANI, 2006, p.77-80). Este conjunto temático apresenta elementos clichês dos assustadores contos fantásticos tradicionais: “a ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2006, p.77). José Ambrósio encontra-se só, noite após noite, como plantonista de uma redação. O personagem descreve a angústia que o cerca neste ambiente noturno: “eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada” (p.103). Este incômodo ambiente gera nele uma “incapacidade de cumprir as tarefas noturnas” (p.103). O personagem encontra uma justificativa para esta dificuldade: “Culpei o silêncio da madrugada” (p.104). A noite se configura como o ambiente propenso para o surgimento do fascínio exercido por imagens cadavéricas e incorpóreas “que florescem pelo abismo do sono, da memória, da consciência, da mente” (Lugnani apud CESERANI, 2006, p.79-80). Tais imagens que habitam o mundo noturno nos lançam ao próximo tema destacado por Ceserani: “a vida dos mortos” (CESERANI, 2006, p.80). A morte aqui é pensada como passagem de fronteira e seu caráter subversivo está relacionado à absoluta ineficácia das supostas leis de regulamentação da realidade cotidiana. Ceserani relaciona o tema da vida dos mortos que, a partir do modelo de amor romântico, chega a “uma temática do imaginário que é feita de projeções fantasmáticas, sublimações extremas, espiritualizações do *eros*” (CESERANI, 2006, p.80, grifo do autor). No conto, apesar de não termos a imagem de cadáveres animados ou de almas penadas, podemos tomar esta concepção de amor romântico ligado a projeções fantasmáticas para analisar a aparição de Marina. Diretamente relacionada a esta categoria temos a temática do “Eros e as frustrações do amor romântico” (CESERANI, 2006, p.85-88). O amor romântico, como uma reelaboração do amor-paixão, povoa a arte do século XVIII e apresenta certas especificidades em relação a outros tipos de amor. Segundo Ceserani “ele é caracterizado, acima de tudo, por um forte elemento de autoprogramação ou auto-afirmação do duplo” (CESERANI, 2006, p.85). Na literatura do início do século XIX temos o amor romântico como objeto de experimentação, onde a morte surge como solução plena para a comunhão entre duas almas gêmeas cujo amor é barrado constantemente por obstáculos tanto externos quanto internos. O autor aponta que

no decorrer desse tipo de amor há uma função essencial: o contar e o contar-se. O que fazem duas pessoas quando se enamoram romanticamente? Recortam a própria vida individual da vida social, retiram-se em um canto solitário, sem mais nenhuma ligação com os processos sociais mais amplos (CESERANI, 2006, p.87).

Neste processo de contagem mútua há o trabalho de unificação das histórias e, segundo Ceserani, “nasce disso também uma grande quantidade de metáforas” (CESERANI, 2006, p.87). O autor aponta que esta forma de representação do amor sofreu diversas mudanças ao longo do tempo, conforme novas concepções estéticas e ideológicas surgiam. A literatura fantástica se apropria do tema e o representa de forma crítica:

nos seus textos encontram-se todos os limites e todas as aberrações do amor romântico: os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma (CESERANI, 2006, p.88).

É desta última forma que vemos o amor romântico representado no conto de Rubião. Marina, a musa e objeto de adoração do escritor, surge, ao mesmo tempo, como uma imagem pictórica estática e um fantasma que aparece e desaparece em instantes. Nos dedicaremos a esta relação no quarto capítulo parte do trabalho, ao problematizarmos o conto rubiano com o pensamento de Giorgio Agamben (2007) e de Ruth Silviano Brandão (2006).

Passamos então ao tema da loucura, também definida por Ceserani (2006, p.83) como uma categoria temática do fantástico. Esta surge enquanto experiência “e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além da qual reside a laceração, a ruptura da esquizofrenia” (CESERANI, 2006, p.83). Por esta condição da loucura enquanto experiência, a temos constantemente vinculada, nos textos fantásticos, à representação do duplo. Relacionando a loucura e a duplicidade encontramos “grupos de imagens fortemente sugestivas: o tema do louco se liga àquele do autômato, da *persona* dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas” (CESERANI, 2006, p.83). É pela experiência da escrita que José Ambrósio experencia a loucura e a dilaceração. Iremos pensar a respeito do risco da loucura implicado na experiência da escrita poética a partir de Maurice Blanchot (1987; 1997; 2007) no quarto capítulo de nosso trabalho.

Notamos que a questão do duplo, enquanto componente do tema da loucura, é emancipado na literatura fantástica, aqui o duplo compõe um núcleo temático autônomo (CESERANI, 2006, p.83-84). Ceserani aponta o quão antigas são as representações do duplo nas narrativas através dos tempos. Na literatura fantástica, o

tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna muito mais completo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da

duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo (CESERANI, 2006, p.83).

O duplo de José Ambrósio ganha vida através da imagem do personagem refletida na janela. Freud (2010) relata o poder inquietante desta experiência quando toma seu reflexo no vidro por um incômodo impostor. No conto rubiano, assim como em diversas outras obras fantásticas, o duplo irrompe sob uma forma inquietante. Isto nos aproxima da próxima categoria temática de Ceserani, intitulada “a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” (CESERANI, 2006, p.84-85). No conto, o Poeta, duplo de José Ambrósio, encarna a face do estranho, do monstruoso e do irreconhecível. Ceserani afirma que

a cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo, presente na psicologia e no imaginário cultural das comunidades humanas antes ainda que nos textos literários, artísticos ou cinematográficos (CESERANI, 2006, p.84-85).

O emprego do tema do duplo, relacionado à imagem do estrangeiro, é recorrente nas narrativas míticas e nos contos de fadas tradicionais. Estas configuram forte influência na obra de Rubião. Notamos, com isto, a forma como o contista se apropria e atualiza esses elementos na sua escrita para tratar de assuntos contemporâneos. A intrusão do estrangeiro no ambiente cotidiano e familiar configura, para Ceserani, uma forte perturbação e resulta numa

forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por consequência, a imagem do estrangeiro se complica e se transforma. Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão [...] enfim, nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consistência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta (CESERANI, 2006, p.84-85).

Devemos pensar em como, no conto, o monstruoso toma corpo. A noção de identidade de José Ambrósio é agredida pela irrupção de seu duplo, o incômodo Poeta. Este assume ambigualmente o lugar do estrangeiro, pois chega de fora do local familiar ocupado pelo personagem e desestabiliza a sua rotina. Ao encarar seu reflexo no vidro, o narrador subverte o esperado *reconhecimento* de sua imagem e relata que depara-se “com a fisionomia de um *desconhecido*. Rapidamente afastei os olhos noutra direção. Aquela cara me incomodava [...] Tornei a observar o intruso e vi que me olhava com insistência” (p.105, grifo nosso). A imagem gerada pelo reflexo no vidro emancipa-se, e assume em definitivo a condição de

estrangeiro no momento em que o narrador relata: “fiz-lhe um sinal para se afastar. A sua figura desajeitada e estranha atormentava-me [...] Penso que interpretou o meu gesto como um convite para entrar, pois deu umas passadas miúdas e penetrou na sala pela porta principal” (p.105). Por outro lado, subvertendo a condição de estrangeiro, José Ambrósio reconhece a face do monstruoso no seu próprio reflexo que diabolicamente ganha corpo e propõe o pacto da escrita do poema tão desejado: “– Recebi seu recado, José Ambrósio. Aqui estou [...] São versos para publicar. Os que você me encomendou [...] São versos para Marina, a Intangível” (p.106). Marina, a musa fantasmática, também apresenta certo caráter estranho, monstruoso, irreconhecível. Sua imagem transtorna a mente de José Ambrósio e, quanto mais próxima ela parece estar mais intangível se torna. Resta-nos situar o local exato do disforme, do inquietante, do nefando e do abjeto no conto. Seria o duplo? Mas o duplo não é o mesmo que José Ambrósio? Seria Marina? Mas ela não encarna a forma poética tão desejada? Consideramos que a reposta seja a própria escrita, entendendo que o inquietante duplo e a fantasmática Marina são apenas faces do fazer poético.

Ao nos voltarmos para a imagem do herói fantástico encontramos a próxima categoria temática de Ceserani: “o indivíduo, sujeito forte da modernidade” (CESERANI, 2006, p.80-82). O autor situa a individualidade burguesa como tema característico da modernidade, onde a ética religiosa é gradativamente sobreposta por uma ética do trabalho. Estas mudanças influenciaram os gêneros narrativos. Na literatura romântica do início do século XIX o eu é posto no centro, ao mesmo tempo em que o desenvolvimento formal trabalha “para representar a falência da auto-afirmação” (CESERANI, 2006, p.82). Anteriormente tínhamos um eu ficcional uno, estruturado linearmente, o qual possuía uma identidade inerente, e respeitava uma continuidade baseada numa lógica interna. De maneira oposta, o eu da personagem fantástica “representa em suas próprias discontinuidades, no salto e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada” (CESERANI, 2006, p.82). Quando a auto-afirmação é levada às últimas consequências no fantástico, temos um personagem que se transforma “no eu monomaniaco, obsessivo, louco” (CESERANI, 2006, p.82). Pela fragmentação e pela alucinação fantasmática experienciada no fazer poético, José Ambrósio encarna a imagem deste sujeito abalado pela falência da auto-representação.

A última categoria temática de Ceserani que destacaremos é aquela que dedica-se ao “nada” (CESERANI, 2006, p.88):

Quando o sentido do limite se torna o sentido da ruína e do nada, há aí uma temática também nova e sugestiva, fortemente niilista. Ela se relaciona de uma parte com a filosofia materialista do século XVIII, de outra com idealismos e espiritualismos de teor pessimista. Mas a possibilidade de colher os buracos vazios, dentro da realidade é uma temática fortemente ‘moderna’, alternativa às ideologias otimistas da tradição oitocentesca. Loucura e niilismo frequentemente se juntam (CESERANI, 2006, p.88).

A temática do vazio domina boa parte do conto e confunde-se com a elipse enquanto recurso formal. Tal questão será problematizada adiante, no momento em que passarmos a análise dos recursos formais recorrentes na literatura fantástica.

## 2.7 LINGUAGEM FANTÁSTICA

Conforme atestamos anteriormente, é possível estabelecer identificações entre o conto de Rubião e a tradição do fantástico através da ordem temática. Porém, as aproximações entre ambos não se esgotam nestes termos. A fim de ampliar as aproximações entre a poética do autor e o gênero literário, iremos tratar neste tópico do fantástico enquanto um problema da escrita. Jorge Schwartz afirma que o acontecimento fantástico

vive apenas através da linguagem. Sua existência [...] é puramente linguística, criando assim um paradoxo em relação com mundo real que a constitui. Fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que *é e não é* ao mesmo tempo (SCHWARTZ, 1981 p.54-55, grifo do autor).

A fim de dar conta de tal tarefa, o escritor fantástico necessita empregar uma série de recursos linguísticos. Ao analisar os contos fantásticos, Roger Bozzetto (apud ROAS, 2014), Davi Roas (2014), Remo Ceserani (2006) e Rosalba Campra (apud ROAS, 2014) percebem o uso recorrente de uma série de ferramentas literárias que permitem a apropriação do irreal no interior do texto. Cada um desses autores construiu uma categorização dos elementos formais recorrentes no gênero. Rosalba Campra (apud ROAS, 2014) está entre os autores que buscaram estabelecer uma diferenciação entre os textos fantásticos, tradicionais e contemporâneos, tendo como foco a reelaboração da linguagem. A autora delimita a transgressão linguística como elemento do fantástico. Campra afirma que houve uma importante mudança na linguagem fantástica a partir do século XX:

a passagem do fantástico como fenômeno da percepção (em que o componente semântico domina), próprio do século XIX, ao fantástico como fenômeno da escrita, da linguagem. Um predomínio do nível verbal que está diretamente relacionado com uma tendência geral do contexto literário (ROAS, 2014, p.72-73).

Roas ressalta que a transgressão linguística já aparece em autores do XIX, como E.T.A. Hoffmann, porém, esta não configura uma preocupação central, diferente do que acontece na narrativa contemporânea. Tal problematização é amparada, segundo Roas, pela dúvida instaurada em relação à capacidade expressiva da linguagem. Esta deve dar conta de uma realidade que, conforme atestamos anteriormente “é postulada [...] como alheia e inalcançável” (ROAS, 2014, p.182). O autor fantástico busca tocar o intangível, para isso, ele coloca em questão o próprio sistema da linguagem que utiliza. É essa tarefa a que se propõem tanto Rubião quanto José Ambrósio. Roas afirma que, é justamente quando a linguagem é levada ao limite, na tentativa de abarcar o impossível, que ocorre a ruptura entre a realidade intra e extratextual. O autor defende que “a representação ou, melhor dizendo, a tentativa de representação desse fenômeno supõe a crise da ilusão do real” (ROAS, 2014, p.171-172). Ao analisar o conto “Axolotl” de Julio Cortázar, Roas afirma que:

ninguém, além do narrador e do leitor, *presencia* o fenômeno fantástico porque ele apela a uma compreensão puramente intelectual (e gramatical): uma transformação epistemológica que – como conclui Rodríguez Hernández – não remete a um ‘acontecimento’ positivo e verificável, e sim ao próprio discurso, não tendo lugar senão no pensamento do protagonista (ROAS, 2014, p.184, grifo do autor).

Temos este mesmo acontecimento no conto rubiano. Toda a ação fantástica se configura a partir de e em relação à linguagem. O acontecimento insólito é o próprio ato da escrita irrealizada e fixa no irrealizável. A impossibilidade de verificação empírica do evento insólito ocorrido na obra aqui analisada nos remete de volta a Roas, quando este afirma que as manobras literárias do conto fantástico visam anunciar o indizível, a alteridade, porém

sem poder enunciá-lo [...] e por isso se converte em uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento histórico em que se manifesta. O fantástico revela as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível (ROAS, 2014, p.175).

Levando em conta a afirmação de Schwartz de que “a poeticidade do fantástico em Murilo Rubião não se limita apenas à existência linguística do inverossímil, mas reside na densidade do signo pela possibilidade múltipla de descodificação” (SCHWARTZ, 1981, p.82), propomos um cruzamento entre os recursos categorizados pelos autores anteriormente citados e uma aproximação entre estes e as especificidades expostas pelo conto em questão. Todorov se debruça sobre propriedades que considera frequentes no fantástico. Estas são divididas “segundo os três aspectos da obra literária: verbal, sintático e semântico (temático)” (TODOROV, 2004, p.166). Roas resgata em Bellemin-Noël a noção de uma “retórica do indizível” (Bellemin-Noël apud ROAS, 2014, p.172), referente aos recursos narrativos

necessários para dar conta, textualmente, do indescritível. Esta escrita marca o incrível, o excepcional. Já Roger Bozzetto (apud ROAS, 2014, p.172) elenca uma série de “operadores de confusão”, configurados por recursos discursivos e temáticos “que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível” (Bozzetto apud ROAS, 2014, p.172) e que são recorrentes na escrita do fantástico:

metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos e expressões ambíguas do tipo ‘pensei ter visto’, ‘acho que vi’, ‘era como se’, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como ‘sinistro’, ‘fantasmagórico’, ‘aterrorizante’, ‘incrível’ e outros desse mesmo campo semântico (Bozzetto apud ROAS, 2014, p.172).

Roas aponta que a utilização de tais recursos é chamada por Mellier de “fantástico da indeterminação” (ROAS, 2014, p.172). Como exemplo, Roas cita as construções impossíveis de Lovecraft:

O autor americano costuma recorrer a construções em oxímoro ou paradoxo nas descrições dos seres e fenômenos sobrenaturais que povoam seus contos: ‘arquitetura obscena’, ‘ângulos obscenos’, ‘antiguidade maléfica’, ‘campanários leprosos’, ‘pestilentas tempestades’, ‘concerto nauseabundo’... Sintagmas que sugerem algo impossível em nossa realidade por meio de substantivos e adjetivos que, de forma independente, correspondem a objetos e propriedades provenientes dessa realidade (ROAS, 2014, p.174).

Ancorado pelo aparato teórico presente em seu estudo, Roas lista três categorias de “recursos linguísticos e formais que colaboram na criação do efeito fantástico” (ROAS, 2014, p.178). São estes: “recursos relacionados diretamente com a instância narrativa” (ROAS, 2014, p.179), “recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização narrativa” (ROAS, 2014, p.179) e “recursos vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal” (ROAS, 2014, p.179). Próximo a isto temos o estudo de Campra (apud ROAS, 2014), que define que a transgressão se efetiva nos níveis semântico, sintático e do discurso. O primeiro dirige-se ao referente da narrativa, o segundo à estrutura narrativa e o terceiro aparece como negação da transparência da linguagem.

Semelhante a listagem dos sistemas temáticos, Ceserani apresenta os “procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico” (CESERANI, 2006, p.68-77). Destes destacaremos a “posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração” (CESERANI, 2006, p.68-69); a “narração em primeira pessoa” (CESERANI, 2006, p.69-70); “um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem” (CESERANI, 2006, p.70-71); o “envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor” (CESERANI, 2006, p.71-73); a “passagem de limite e de fronteira” (CESERANI, 2006, p.73-74); “as elipses”

(CESERANI, 2006, p.74-75); “a teatralidade” (CESERANI, 2006, p.75); “a figuratividade” (CESERANI, 2006, p.76); e “o detalhe” (CESERANI, 2006, p.76-77). As categorias até então citadas serão problematizadas em paralelo aos recursos empregados na construção do conto rubiano no próximo tópico.

## 2.8 PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DO FANTÁSTICO

Neste tópico iremos expor os recursos formais comumente utilizados na literatura fantástica. Paralelamente a essa listagem apresentaremos a forma pela qual Rubião os empregou no conto aqui analisado. Integrando os “recursos relacionados diretamente com a instância narrativa” (ROAS, 2014, p.179) de Roas, está a identificação do narrador protagonista. Ceserani delimita como categoria dos procedimentos narrativos e retóricos “a narração em primeira pessoa” (CESERANI, 2006, p. 68-69). O conto “Marina, a Intangível” (p.103-110), assim como os demais presentes na obra *O Ex-Mágico* (1947), fazem uso desse procedimento. O conto tem início quando o personagem narrador, ao ler a bíblia, percebe a chegada de um silêncio que o envolve “antes que tivesse tempo de gritar por socorro” (p.103), e fica à espera de algo que ele afirma ser inevitavelmente a vinda de Marina. Ao questionarmos o papel de Marina no texto, somos levados à questão da metáfora. No conto podemos encontrar a utilização de tal recurso em três diferentes níveis. Primeiramente como meio para dar nome a algo que escapa dos limites da linguagem e só pode ser falado através de algo diferente de si mesmo. O segundo sentido trata da questão da metáfora tomada ao pé da letra. O terceiro sentido refere-se à metaficção, onde o conto aparece como uma metáfora do fazer poético rubiano.

Trazemos como exemplo da metáfora, em seu primeiro sentido, o recurso vinculado a utilização, apontada por Schwartz (1981, p.84), do nome de Marina a fim de falar da inspiração poética. Também podemos destacar o caráter metafórico da epígrafe que, através de versos bíblicos fala do caráter insólito da escrita. A metáfora é categorizada como um dos operadores de confusão de Bozzetto (apud ROAS, 2014, p.172). Em Roas, temos a metalepse metafórica definida como um dos “recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização narrativa” (ROAS, 2014, p.179). Já Ceserani afirma que esta figura de linguagem permite a aproximação de mundos semânticos distantes, e assim, “usada em termos narrativos, transformada em procedimento narrativo, a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características

fundamentais da narrativa fantástica” (CESERANI, 2006, p.71). A utilização de metáforas faz com que o fantástico atue borrando fronteiras entre significados e significantes. Apresenta em consonância elementos paradoxais e ambíguos sem, no entanto, fundi-los e fazer que percam suas propriedades. Bozzetto cita, em suas categorias, a ocorrência de expressões ambíguas, já Roas nos fala de vacilação ou ambiguidade interpretativa enquanto recurso relacionado à instância narrativa (ROAS, 2014, p.179). O fantástico permite esta inquietante atuação de opostos em pares.

Schwartz aponta que no conto aqui analisado, “o paradoxo é de ordem da forma e do conteúdo, onde a forma do fazer (a realização do conto) aparece encoberta pela temática de um não-fazer” (SCHWARTZ, 1981, p.84). Ceserani escreve sobre o rompimento, no fantástico, da noção muito presente no século XVIII, de “transparência” e “transitividade” (CESERANI, 2006, p.70) das palavras, como se estas sempre se referissem a algo real, fixo e claro. O autor explica que próximo a isto, e ainda distante do fantástico, está o uso simbolista da palavra. Neste caso, esta é tomada como entidade que não faz referência a nada além de si própria. Ceserani afirma que o fantástico propõe uma terceira relação onde a palavra é usada para criar novos e diferentes significados. Distante da concepção simbolista, a palavra fantástica aponta para algo fora dela, mas, também distante do ideal dezoitocentista, nunca para algo fixo e estável. Sendo assim, não é possível tomar a palavra com a segurança trazida pela estabilidade dos significados fixos. O recurso linguístico que promove este efeito no texto fantástico é a conotação. Bozzetto situa os adjetivos de forte conotação como operador de confusão no texto fantástico. Roas inclui este mesmo recurso entre aqueles “vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal” (ROAS, 2014, p.179). Este mesmo ponto surge em Ceserani na categoria que diz respeito ao “forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem” (CESERANI, 2006, p.70-71). Através deste autor vemos que, pela qualidade conotativa, a linguagem fantástica encontra-se apta “a criar uma nova e diversa ‘realidade’” (CESERANI, 2006, p.70) e assim aproxima-se do processo metafórico.

Neste ponto voltamos ao segundo modo de uso do recurso da metáfora: sua tomada literal. Schwartz diz ocorrer, no fantástico, um retorno ao momento de criação da metáfora, onde os termos ainda não estavam automatizados pelo emprego cotidiano e havia uma maior proximidade da denotação ao invés da conotação. Neste momento é trazida ao primeiro plano a falta de relação entre os termos que constituem o sentido de determinada metáfora. Esta relação é explícita na literatura fantástica onde “a metáfora se enriquece na medida da força do seu ‘estranhamento’”. Aquilo que a valoriza é o seu anti-status, ou seja, seu efeito insólito” (SCHWARTZ, 1981, p.58). A literalização do sentido figurado aparece em Roas como um

dos “recursos vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal” (ROAS, 2014, p.179). Ao lermos o relato de que o poema para Marina é realizado por meio de “rosas despetaladas” (p.108), somos levados a pensar esta sentença retirada do contexto do conto, assim, fica claro o seu possível teor metafórico, afinal, poemas são sempre realizados com palavras. Porém não é isso o que acontece no conto, aqui o poema é *literalmente* “feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p.110).

Neste ponto passaremos a discutir a terceira função da metáfora no texto. Podemos tomar o conto todo como a imagem do fazer poético, aproximando-o da metaficção. Roas aponta a metaficção como característica comum no fantástico. Este recurso coloca

em crise a ilusão de realidade postulada pela mimese: exibindo-se sua natureza puramente linguística e ideológica, as representações do texto são desconstruídas. O fenômeno fantástico é um desafio para a escrita (ROAS, 2014, p.173).

Jorge Schwartz comenta a ocorrência deste recurso no conto:

José Ambrósio, ao questionar seu fazer, dá ao conto um elevado teor metalinguístico [...] A metalinguagem não se reduz ao questionamento da *produção* poética apenas, mas estende-se para a *função do produto*, ou seja, seus fins. Assim, o trabalho do poeta revela-se como labor inútil e infundável, criando uma eterna circularidade do fazer, até sua redução ao absurdo, que o identifica a um não-fazer (SCHWARZ, 2010, p.84, grifo do autor).

A metaficção nos remete ao espelhamento, onde o poeta reflete José Ambrósio, que por sua vez reflete Rubião. O poema desejado reflete a construção do próprio conto. Marina reflete a palavra exata que foge do autor e o poema reflete o conto.

Também ligada à metaficção temos o recurso da parábase. Ao comentar a ocorrência da metaficção em “Continuidade dos parques” de Cortázar (1969), Roas afirma: “gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade (ROAS, 2014, p.130). Voltamos a propor uma adição: dúvida sobre a realidade, a identidade e, inegavelmente, sobre a linguagem. Ao lançar mão de tais recursos, o escritor fantástico acaba por problematizar a própria condição da linguagem, “pois são constantes as representações críticas da enunciação e da própria atividade narrativa (‘É impossível descrever...’)” (ROAS, 2014, p.172). Próximo a isto, temos em Ceserani a “posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração” (CESERANI, 2006, p.68-69). Esta refere-se à transformação na forma com que os artistas compreendem e compõem suas

narrações. No fantástico se nota a ampla utilização da linguagem para iludir o leitor, mas, ao mesmo tempo, tem-se o emprego de recursos que fazem com que este perceba as ferramentas utilizadas para este jogo. É, portanto, uma narrativa literária que assume seus elementos formais, explicitando-os no próprio corpo do texto. A forma com que Rubião utiliza este recurso em seus contos, segundo Schwartz “aponta para a função poética da escritura e serve de lembrete para seu caráter eminentemente ilusório” (SCHWARTZ, 1981, p.87).

Há um certo momento no texto onde José Ambrósio, cansado da tentativa de escrever textos úteis à publicação, decide escrever uma história “mesmo que caótica e absurda” (p.104). Esta afirmação nos lança a uma das faces do recurso de *mise en abîme*. Este aparece em Roas como um dos “recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização narrativa” (ROAS, 2014, p.179) e se refere à construção de narrativas encaixadas. A partir do momento em que José Ambrósio decide-se lançar à escrita poética *caótica e absurda*, Rubião passa a nos apresentar um conto *caótico e absurdo*. Neste ponto fica a dúvida a respeito do que vem a seguir. Talvez a história apresentada ao leitor continue sendo a narrativa das desventuras a que o personagem se encontrou sujeito, ou então o que passamos a ler seja a ficção que José Ambrósio se propôs a escrever no interior do texto.

Passamos então a refletir acerca dos riscos da escrita. Roas cita Bellemin-Noël:

O autor fantástico deve obrigá-las [as palavras], durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a *significar um indesignável*, isto é, a fazer como se não existisse adequação entre significação e designação, como se houvesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não corresponderiam a seus homólogos esperados (BELLEMIN-NOËL apud ROAS, 2014, p.55, grifo do autor).

Esta produção de sentido, que deve dar conta de algo intangível, é o centro temático do nosso conto. Rubião delata a inadequação e a esterilidade das palavras ao proclamar um poema que só pode ser realizado plenamente na ausência da linguagem escrita. Roas considera que

o fantástico supõe [...] o desajuste entre o referente literário e o linguístico (pragmático), isto é, a discordância entre o mundo representado e o mundo conhecido. Como afirma Jackson, ‘o fantástico desenha a senda do não dito e do não visto da cultura’. A literatura fantástica torna-se, assim, um gênero profundamente subversivo, não apenas em seu aspecto temático, mas também no nível estilístico, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema (ROAS, 2014, p.56).

O fantástico utiliza aquilo que há de mais familiar para demonstrar o risco que habita a própria noção de familiaridade. Roas destaca que a narrativa fantástica “no momento de se confrontar com o sobrenatural, sua expressão costuma se tornar obscura, torpe, indireta” (ROAS, 2014, p.55). Porém, o próprio autor, em nota de rodapé, afirma que esta é uma constante e não uma norma. No conto rubiano aqui analisado testemunhamos o contrário. É justamente durante a narrativa do cotidiano que o autor emprega uma linguagem incômoda, transtornada e obscura. Antes da ocorrência do sobrenatural, enquanto o personagem permanece no seu local de trabalho a dedicar-se a suas tarefas cotidianas, temos o seguinte relato:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater o coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer [...] Não podia mais esperar. Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento poderia ser arrastado da cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida (p.103-104).

Os domínios da razão são abalados não só por uma temática transgressora, mas também é atacado pelo mesmo meio que utiliza para estruturar-se: a escrita. Vemos novamente a importância das noções de conflito e ruptura como balizas para o fantástico. Campra ressalta que o contraste entre o natural e o sobrenatural gerador deste conflito/ruptura era delimitado com maior segurança no fantástico tradicional. Este fator conferia uma maior segurança ao leitor, onde “o nível semântico podia propor contradições insolúveis, mas propunha também um significado reconhecível” (CAMPRA apud ROAS, 2014, p.159). A autora cita como exemplo as criaturas monstruosas (vampiros, lobisomens, fantasmas) como representantes do sobrenatural nestes textos. Apesar da transgressão gerada pelo surgimento de tais criaturas, havia todo um referencial de proteção e aniquilação destes seres monstruosos. Campra afirma que estes “estão afinal submetidos à debilidade do visível” (CAMPRA apud ROAS, 2014, p.159). No fantástico contemporâneo, conforme já foi atestado anteriormente, a imagem do sobrenatural deixa de ser clara e bem definida. Elementos cotidianos e familiares passam a exibir a face do anormal. Próximo a esta questão, Ceserani escreve sobre a “passagem de limite e fronteira” (CESERANI, 2006, p.73-74):

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p.73).

Campra e Roas situam esta ocorrência em suas teorias. A primeira define o referente da narrativa “como superação de limites entre duas ordens dadas como incomunicáveis (natural/sobrenatural, normal/anormal)” (apud ROAS, 2014, p.72). Já o segundo insere entre os “recursos vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal” a “nivelção narrativa do natural e do sobrenatural” (ROAS, 2014, p.179). Temos, com este recurso, a possibilidade de problematizarmos o núcleo temático e o formal na construção do fantástico. O tema do nosso conto é: a escrita de um poema. Inicialmente não há nada de aterrador nisto. Não estamos frente a um marido transtornado pelos lamentos além-túmulo de sua falecida esposa, ou então de um sujeito que migra entre a genialidade e a loucura tentando dominar os segredos da criação. Não estamos nem mesmo lendo o relato de um sujeito que acorda metamorfoseado em inseto. Nós estamos frente a um sujeito que escreve. É a partir dos recursos formais empregados pelo autor que somos inseridos no inquietante abismo desestabilizador do fantástico. Notamos, ao ler o conto, que mesmo havendo a presença de elementos oníricos e impossíveis, estes nos parecem menos aterrorizantes do que a já citada condição angustiante narrada pelo personagem no momento em que tenta escrever.

Neste ponto devemos pensar a respeito de toda a ambientação construída nesta primeira parte do conto. Ampliando as questões levantadas nos tópicos “O Sobrenatural” (p.35), “O Real” (p.37) e “O Conflito” (p.41), temos a referencialidade definida por Roas enquanto recurso narrativo. Campra defende que “a linguagem não pode prescindir da realidade: o leitor precisa do real para compreender o que está sendo expresso; em outras palavras, precisa de um referente pragmático” (apud ROAS, 2014, p.58). Roas destaca os

procedimentos empregados para criar uma correspondência entre os conteúdos da ficção e a experiência concreta (recursos como datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva...). (ROAS, 2014, p.164).

Rubião constrói todo o aparato de referencial pragmático no texto a partir da descrição do cotidiano e do ambiente de José Ambrósio na redação do jornal. Roas, a partir de Campra, afirma que

a função do fantástico, tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes – e que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens –, continua sendo a de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade (CAMPRA apud ROAS, 2014, p.74).

Relembrando que demonstramos ser necessária, na narrativa fantástica, a duplicação do ambiente cotidiano do leitor no interior do texto, reafirmamos a necessidade do leitor se ver refletido no texto, ao mesmo tempo em que sente projetado sobre seu próprio cotidiano o ambiente construído no conto. Conforme expomos anteriormente, no conto, o irrompimento do insólito barra a angústia gerada pela sugestão da chegada do indizível. Roas afirma que

em muitas narrativas o fenômeno fantástico, impossível de explicar, supera os limites da linguagem: ele é por definição indescritível, por ser impensável [...] Mas o narrador não tem outro meio senão a linguagem para evocar o impossível, para impô-lo sobre nossa realidade (ROAS, 2014, p.170).

Este é um dos problemas centrais da linguagem fantástica: dar conta do indizível, dispor de uma outra linguagem que não aquela da comunicação, sem lançar-se no absurdo completo. Roas defende que no fantástico contemporâneo

pode existir um vazio referencial no sentido de qualquer termo que não *signifique* uma situação ou entidade do mundo empírico, mas nunca um vazio semântico [...] Por outro lado, a ideia de que a modalidade da linguagem possa se configurar a partir de uma transgressão exclusivamente formal, retórica ou discursiva que prescindia do aspecto semântico é epistemologicamente insustentável e, nesse sentido, a exigência de uma leitura referencial do texto continua vigente (ROAS, 2014, p.185-186).

Com esta afirmação o autor sustenta a tradicional necessidade de uma leitura referencial para a efetivação do fantástico: “nem a transgressão na modalidade de percepção é exclusivamente semântica, nem a transgressão da modalidade de linguagem é exclusivamente formal ou retórica” (ROAS, 2014, p.186). A leitura referencial exige uma forte imersão do leitor no texto. Assim, o leitor permanece em um lugar de profunda afetação pelos elementos textuais.

Roas situa a ausência de causalidade e finalidade como um dos “recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização narrativa” (ROAS, 2014, p.179). Campra também aponta a presença deste recurso na estrutura narrativa do conto fantástico. A autora afirma que “já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real” (CAMPRA apud ROAS, 2014, p.73). Campra defende que

a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos –; isto é, no nível sintático (CAMPRA apud ROAS, 2014, p.181).

Há falta de nexos entre os elementos narrados no conto, o leitor se vê obrigado a reorganizar os fatos na tentativa de construir um sentido de continuidade. Traremos como exemplo as aparições de Marina. Logo no primeiro parágrafo a vinda de Marina é anunciada de forma vaga. Esta reaparece no quarto parágrafo como fonte de devoção e oração. Após longos devaneios a respeito de suas dificuldades no trabalho, José Ambrósio volta a falar de Marina, mas, desta vez, como a personagem central de uma história de amor frustrada. Com a chegada do duplo, o nome de Marina passa a coincidir com o fazer poético. Por fim, em sua última aparição, temos uma imagem estática e fragmentada que assume a condição paradoxal de santa e prostituta. Não há uma continuidade entre as aparições de Marina no texto. Cada vez que seu nome surge, denota algo diverso. Outro fator que denuncia a falta de causalidade se dá através da constatação de que determinadas ações não resultam em fins esperados. Atestamos, através da leitura do conto, que o ato de escrever não gera um poema. Porém, insolitamente, o poema começa a ser composto pelo duplo de José Ambrósio, a partir de “gestos com as mãos. Gestos vagarosos que, ritmadamente, lhe cobriam e descobriam a face plácida, imóvel” (p.107). E, por fim, é realizado sem que nenhuma palavra seja escrita: o poema é composto “irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p.110). Sartre (2005) também identifica a falta de causalidade como elemento central do fantástico pós-Kafka. O teórico aponta que o herói fantástico tem a sua disposição utensílios que

não tem a missão de servi-los, mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita: daí esse labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada, daí essas tabuletas sinalizadoras que nada indicam, esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam [...] No mundo em ‘anverso’ uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. No mundo ‘em reverso’ o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou, ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco (SARTRE, 2005, p.141).

No mundo em reverso habitado por José Ambrósio, vemos a obra poética (o fim) ser suplantada pelo meio (escrita). Essa domina todo o fazer do personagem, ao mesmo tempo em que mina, paradoxalmente, todos os caminhos possíveis para a realização da obra.

A temporalidade da narrativa do conto não é linear, mas, assim como toda a obra de Rubião, apresenta um caráter circular. Durante uma porção inicial do conto temos uma passagem de tempo estanque, inexistente. De maneira arrastada, o narrador nos conta sua situação e as ocorrências de seus dias anteriores. Temos a sensação de um jogo de repetições incessantes dia após dia. A narrativa ganha outro ritmo com a irrupção do insólito. A presença do duplo parece lançar o personagem para fora da estagnação em que se encontrava: “mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha a certeza que o tempo

retomara o seu ritmo. (Isso era importante para mim, que não desejava ficar parado no tempo)” (p.104-105). Porém, no momento em que o duplo desaparece e José Ambrósio se vê novamente sozinho, o vemos lançado de volta à paralisia inicial. A questão da temporalidade na narrativa fantástica é tratada por Roas. O teórico situa a “temporalidade particular da enunciação, desenlace regressivo” enquanto um dos “recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização narrativa” (ROAS, 2014, p.179).

O poema, composto sem palavras, surge no final do conto na forma ambígua de um cortejo/procissão. Elementos sacros e profanos se confundem e são apresentados ao leitor na forma de um espetáculo performático. Tanto o leitor quanto o personagem testemunham de forma passiva o desenrolar de imagens como se ocupassem o lugar de platéia. Ceserani nos apresenta o recurso da “teatralidade” (CESERANI, 2006, p. 75), tendência na literatura fantástica, podendo ser reconhecido pela utilização de procedimentos comuns à técnica e à prática teatral. Ceserani afirma que “isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico” (CESERANI, 2006, p75). Ceserani apresenta uma outra categoria, próxima da teatralidade: a “figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa” (CESERANI, 2006, p.76). Ao comentar este recurso, o autor relata a relevância

das práticas pictóricas e das outras artes menores de quadros vivos e paisagens miniaturizadas; ou pelas experimentações comuns ao final do século XVIII de espetáculos com efeitos óticos, como a fantasmagoria etc. o procedimento pelo qual uma estátua pudesse se pôr a falar em cena ou os atores subitamente pudessem se transformar em estátuas é um daqueles procedimentos que sugeriram ao fantástico o modo de representar certas passagens inquietantes de limite ou passagem de estado (CESERANI, 2006, p.76).

A aparição de Marina, “num andor forrado de seda [...] escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas” (p.109), nos remete à imagem de estátuas de santos carregadas ao longo das procissões religiosas. Marina, a Intangível ocupa o lugar de Maria, a virgem. Marina é imóvel e gélida como uma estátua, porém seu olhar pousa com ternura em José Ambrósio. Este olhar terno, direcionado ao fiel, é recurso comumente utilizado nas imagens sacras, especialmente nas representações da Virgem Maria. O olhar do personagem vacila entre “os olhos e as pernas” (p.109) da imagem. As últimas, sendo descritas como “coxas brancas, benfeitas” (p.109), se deixam entrever pelo vestido rasgado. A partir desta descrição podemos facilmente pensar nas pernas alvas de mármore das representações da virgem especialmente no período barroco. Além da relação com as estátuas, Ceserani cita a proximidade das cenas fantásticas com a prática do quadro vivo. Este, segundo Eliane Robert Moraes, pode ser

definido como “um teatro sem ação” (MORAES, 2009, p. 272). Esta era uma prática cultural comum da Europa medieval, tendo como repertório as representações religiosas. Moraes afirma que

essa forma de espetáculo manteve sua popularidade até o final do século XIX quando, para além dos dramas litúrgicos, passou também a representar cenas profanas, atendendo às demandas do divertimento burguês. Roland Barthes [...] lembra que, a partir de então, o quadro vivo tornou-se igualmente um jogo mundano, não raro propondo desafios análogos ao da charada (MORAES, 2009, p.272).

A função ambígua entre o sagrado e profano que a prática do quadro vivo assume, permite uma aproximação ao teor dúbio do cortejo/procissão construído no conto. Também é inegável a proximidade da condição de Marina e da charada.

José Simões de Almeida Jr. (2010) também destaca o papel do quadro vivo, como recurso estrutural do melodrama no início do século XIX, tendo como função o destaque das cenas finais de cada ato. O autor aponta que tal recurso encontra outras funções e permanece em uso na cena moderna e contemporânea:

Para Diderot, o quadro-vivo (*tableau vivant*) equivaleria a um fragmento da vida cotidiana e deveria ser estruturado de modo a conter a possibilidade de despertar narrativas em forma de ações. Segundo Patrice Pavis, Diderot inaugura com os quadros-vivos (*tableaux-vivants*) uma dramaturgia que busca mostrar o dia-a-dia, em situações simples e patéticas, no desejo de revelar a condição do Homem (ALMEIDA JR., 2010, p.10).

Lehmann (2007) afirma que o recurso do quadro vivo gera um efeito de isolamento da cena. O autor defende que “os diversificados recursos teatrais de molduragem fazem que cada detalhe seja objeto da função estética do isolamento e ganhe um valor de exposição próprio” (LEHMANN, 2007, p.272-273). Veremos a seguir a função do detalhe enquanto recurso formal do fantástico.

Compondo o cortejo, no conto, surgem, em primeiro lugar, os padres capuchinhos através dos muros, “soprando silenciosas trombetas” (p.109), o muro se torna dez muros mais dez. Em seguida vem a Filarmônica Flor-de-Lis “com os pistonistas envergando fardas vermelhas” (p.109) tocando instrumentos sem música. De forma paradoxal, mesmo silenciosamente

encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens. O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. Um deles, vestido de sacristão, carregava o relógio da capela dos capuchinhos (p.109).

O poema é constituído por silêncio e por um tempo inexistente. Devemos recordar que, no início do conto, José Ambrósio afirma não existir nenhum relógio na capela. Os sons e o relógio trazidos pelas figuras são instâncias impossibilitadas de se inscreverem no mundo fora do poema. José Ambrosio quase se alegra com a constatação da existência do relógio, quando surge enfim Marina,

escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábio, excessivamente pintados, e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, benfeitas (p.109).

Como um improvável e estranho cortejo, recheado de elementos sacros e profanos, o poema se realiza. Seu ápice acontece com a chegada de Marina, a Intangível, objeto de primazia do desejo do poeta José Ambrósio. A questão do fragmento aparece de duas diferentes formas no texto. Em primeiro lugar iremos comentar a respeito da tomada do conto por inteiro como fragmento especular da obra rubiana. A segunda forma se relaciona ao destaque de detalhes isolados e ampliados da imagem durante a procissão.

A utilização do fragmento como representante do todo e vice-versa, é definido como um dos *operadores de confusão* de Bozzetto. Roas define a antropomorfização da sinédoque como um dos “recursos vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal” (ROAS, 2014, p.179). Ceserani ressalta a presença de uma estética do isolamento que destaca o fragmento, e cria uma categoria intitulada “o detalhe” (CESERANI, 2006, p.76-77). Segundo o autor, este

seria indício de um modo ‘moderno’ de ver e conhecer o mundo. O modo fantástico, que recorrentemente introduz – em um mundo narrativo constituído por uma grande quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante – alguns importantes detalhes, carregando-os de significados narrativos profundos (CESERANI, 2006, p.76).

Este recurso pode ser relacionado com a questão do desejo fetichista, conforme analisaremos no quarto capítulo. O detalhe enquanto recurso do jogo fantástico é problematizado através da cena em que o olhar de José Ambrósio encontra Marina. Não é oferecida ao leitor uma representação totalizante da sua imagem. É proporcionada a possibilidade da construção de sua figura através de detalhes fragmentados oferecido pelo narrador. Este, através do olhar de José Ambrósio, foca em um fragmento e, gradativamente, se aproxima até chegar ao mais ínfimo detalhe.

Por fim, iremos destacar como as mais variadas formas de vazio ocupam o conto. Nos primeiros parágrafos o narrador nos fala sobre a falta de sons: “o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração” (p.103), “agoniado pela ausência de ruídos” (p.103), “culpei o silêncio da madrugada” (p.104). Mesmo quando os sons surgem no ambiente, anunciando a chegada do sobrenatural, o personagem os narra a partir de imagens de falta: “o surdo rumor” (p.104), “o silêncio se desfizera” (p.104). As referências à ausência de sons voltam no momento da efetivação do poema: “silenciosas trombetas” (p.109), “tocavam seus instrumentos separadamente e sem música” (p.109), “nenhum som emitiam” (p.109), “nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir” (p.110). Também testemunhamos uma longa espera por algo ausente e desconhecido que abala profundamente o narrador: “me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer” (p.103), “a expectativa me enervava. Não podia mais esperar. Que surgisse o que ameaçava vir!” (p.104). O narrador também nos relata o vazio paralisante que domina o espaço e o tempo em que está inserido: “eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada” (p.103), “a imobilidade do ar” (p.103). No momento que antecede a ocorrência do sobrenatural, descobrimos que até então o tempo estava estancado: “mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha certeza de que o tempo retornara o seu ritmo. (Isso era importante para mim, que não desejava ficar parado no tempo)” (p.105).

O vazio também domina o trabalho e a escrita de José Ambrósio, o personagem relata sua “incapacidade de cumprir as tarefas noturnas” (p.103), “A cesta, repleta de papéis amarrotados, me desencorajava” (p.103), “olhando com impotência as folhas brancas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de plena inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar” (p.103), “o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me [...] descobrira que me faltara o assunto. Escrevera a esmo. Inventei várias desculpas para explicar a minha inesperada inibição” (p.104). Mesmo quando descobre um assunto, ainda se vê incapacitado a escrever: “quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena” (p.105). A presença do insólito duplo mantém esta situação: “impedia que tentasse elaborar um novo texto” (p.105); “(Uma nova ideia emergia do meu pensamento e desisti de concretizá-la, adivinhando que ele jamais permitiria que ela se efetivasse.) Sabendo ainda que naquela madrugada nenhuma das obrigações seria cumprida, afastei de perto de mim as folhas de papel” (p.106). A situação do seu ambiente de trabalho auxilia sua inércia mesmo quando encontra algo sobre o que escrever: “escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo. O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas, nem deixava determinadas as tarefas que eu

deveria cumprir” (p.104); “os meus superiores jogavam fora tudo o que, à força de penosa elaboração, eu escrevia noite adentro” (p.106); “o jornal não possuía linotipos, impressora, e eu nada entendia de composição gráfica” (p.107). Quando enfim irá ter em mãos os versos tão desejados, seu duplo revela: “não os tenho aqui nem em parte alguma” (p.107), José Ambrósio fica confuso: “como poderemos imprimir-los, se não existem?” (p.107). No momento de serem transpostos para o papel, os versos mantêm sua condição de nulidade. Eles se realizam enquanto “lindos e invisíveis versos” (p.107) e mesmo assim são contemplados por José Ambrósio: “mirei o papel sem uma linha escrita [...] Eu, com a lauda em branco, nas mãos, andando devagar, procurava uma desculpa para lhe mostrar a impossibilidade de se editar extraordinariamente o jornal” (p.107). O poema começa a ser composto com pétalas de rosas rasgadas e, ao saber da inexistência dos últimos versos, José Ambrósio afirma: “Não podiam deixar de existir, pensava eu, agoniado” (p.108). O duplo acaba com as rosas do jardim e pede por girassóis, o que deixa José Ambrósio ainda mais angustiado: “Agora os girassóis, que não existiam e nem podiam ser desfolhados!” (p.108). Após a profusão do cortejo que compõe o poema somos lançados, juntamente com o personagem, ao vazio inicial: “os papéis, jogados para o ar e espalhados pelo chão atrapalharam-me. Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro” (p.110).

Após os seis primeiros parágrafos temos o espaçamento de duas linhas vazias separadas por uma linha preenchida com três asteriscos. Isto causa uma pausa e divisão no texto. O texto prossegue por mais três parágrafos, até encontrarmos o parágrafo seguinte ilhado entre duas linhas em branco. Após este, temos mais dois parágrafos seguidos por mais uma irrupção. A última linha em branco se impõe em meio ao texto após a aparição do duplo e antecedendo a construção do poema. Após todas estas súbitas obstruções no texto, a narrativa retorna ora mais densa, ora mais leve. A transição entre um e outro momento permanece em suspenso. É justamente a sensação de *suspense* que envolve o leitor através da leitura do conto gerada por todos estes vazios.

Ceserani aponta como elemento formal constitutivo do fantástico, e central na construção do conto aqui analisado, a “eclipse” (CESERANI, 2006, p.74-75). Espaços vazios na escritura, inseridos no momento de maior tensão e de curiosidade do leitor, onde “se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p.74). Na narrativa fantástica atual, segundo Campra, a segurança existente no fantástico tradicional, gerada pelas claras definições do sobrenatural

foi, ou tende a ser, suplantada pelo silêncio. Já não há luta, apenas a possibilidade de explicação de algo que, com frequência, sequer se tem certeza se ocorreu ou não. Em um mundo inteiramente natural, inscrito em um sistema de realidade identificável, abre-se o abismo da não significação, que para a

atividade do leitor, hoje, é muito mais estimulante – muito mais fantástica – do que uma legião de fantasmas. Referido a seu destinatário, esse silêncio significa uma programação da ilegibilidade. A leitura oscila entre a suposição do nada e a suspeita de algo insondável, entre a reconstrução de uma causalidade oculta e a aceitação do sem sentido: por esse vazio espreguiça a plenitude semântica do perigo (CAMPRA apud ROAS, 2014 p.159-160).

É desta forma que o conto rubiano se estrutura. Apesar de encontrarmos a tradicional imagem do duplo, este não assume toda a carga de estranheza e inquietude do sobrenatural. A sugestão e os espaços vazios no texto se mostram exponencialmente mais aterradores e incômodos do que a presença do impossível duplo. A ausência da palavra transgride e amedronta muito mais do que a aparição da criatura sobrenatural. Ceserani resgata Bessièrre para comentar a respeito de tal procedimento. A autora defende que o texto fantástico usa a desilusão como meio de sedução construída através da afirmação do vazio,

carregado de novidade e de possíveis explicações, apresenta cada coisa como insuficiente. Transforma a riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos em uma figura de ausência. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir estes elementos contrapostos. Fazendo uso da tentação do novo e do afastamento do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente sedento. Sugere muito com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.74-75).

Este pensamento de Bessièrre é extremamente rico e demanda que o dissequemos, tendo em vista a relação de cada sentença com os elementos do conto aqui analisado. Iremos fragmentar os pontos levantados pela autora em seis diferentes tópicos. O primeiro diz respeito a apresentação de “cada coisa como insuficiente” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.74-75). Qual seria essa insuficiência? Iremos propor que seja a insuficiência da explicação. As palavras, no conto, não são eficazes para explicar o anormal, o incômodo. Elas não dão conta de apaziguar o desconforto gerado no leitor. Através deste mesmo raciocínio, notamos que esta insuficiência relaciona-se ao centro da própria palavra. São insuficientes enquanto geradoras de sentido pleno, totalizante. Isto se dá de forma paradoxal: primeiro por serem ambíguas. Como vimos em tópicos anteriores de Ceserani, as palavras, no texto fantástico, não possuem um único significado estável e confiável. Podemos compará-las a hologramas, conforme movimentamos o olho sobre o texto a imagem que repousa sob sua superfície parece ser alterada. A ambiguidade e mobilidade de significados nos levam a um próximo ponto: são ineficientes porque estéreis. Ao não se fixarem a um único sentido, não geram um sentido. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que apresentam o múltiplo, oferecem o nada. No espaço vazio gerado pelo movimento dos múltiplos sentidos, percebemos mais umas das facetas da elipse enquanto apresentação de “cada coisa como

insuficiente” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.74-75). Isto é atestado no conto quando, para realizar os poema, as palavras não são suficientes, sendo necessário compô-lo “de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (RUBIÃO, 2010, p.110).

Passamos ao segundo termo: a transformação no fantástico, pelo vazio, da “riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos em uma figura de ausência” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.74-75). Essa afirmação é exemplificada de maneira literal no texto rubiano, podendo facilmente ser deslocada e utilizada como descrição do evento que se passa no final do conto com a realização do poema. O exuberante e rico cortejo que realiza o poema tem como matéria de origem e produto direto o vazio absoluto. Todo o espetáculo remete ao nada e ao vazio da escrita que não se efetiva através de palavras. A partir dessa ideia, pensamos na proximidade da palavra com o objeto de fetiche: temos uma infinidade de palavras carregadas de forte caráter imagético, a maior profusão de palavras tidas até então no conto. A forma como as sentenças são construídas e pontuadas dão a impressão de uma torrente súbita de águas ferozes que jorram através da fenda em um dique. São oferecidas ao leitor palavras que remetem a muitos e diversos elementos. Testemunhamos uma profusão barroca, que parece falar de algo muito mais simples que elas mesmas. Estas palavras estão ali para cobrir o buraco de uma escrita ineficiente, numa tentativa frustrada de suprir a necessidade daquela palavra exata, intangível. Vemos aqui, assim como na relação fetichista, que quanto mais numerosas e exuberantes são essas palavras estéreis que preenchem o texto, mais temos a afirmação de sua distância da palavra enxuta e exata. Pretendida e, por conseqüência, negada enquanto afirmada em absoluto na sua ausência. Por esta relação, vemos toda a profusão do espetáculo enquanto ausência, enquanto intangibilidade.

O terceiro papel do vazio no fantástico segundo Bessière seria multiplicar “as perguntas com o objetivo de unir estes elementos contrapostos” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.74-75). Ao pensar a respeito dos prováveis elementos contrapostos presentes no conto, somos levados a nos voltar primeiramente aos termos que, unidos se negam mutuamente, presentes em especial no cortejo de realização do poema. Temos os padres capuchinhos que sopram “silenciosas trombetas” (p.109), os pistonistas que “tocavam seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados” (p.109). Logo após temos o coral de homens de caras murchas: “Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam” (p.109). As ambiguidades expressas por essas construções exigem do leitor um trabalho de síntese. Essa construção de síntese pode ser pensada como geradora das perguntas que se multiplicam. Frente a este desafio, só é possível ao leitor unir os elementos excludentes pela própria exclusão. O que tem de comum a ambos é

a negação, a nulidade, e aí reside o único coeficiente comum. A união dos elementos contrapostos gera o vazio. E aí vemos mais uma face da elipse textual.

Na quarta parte, pensaremos a respeito do vazio “fazendo uso da tentação do novo e do afastamento do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente sedento” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.74-75). Qual seria a tentação do novo no conto? O mesmo era o escrever ininterruptamente, na redação do jornal, algo que fosse útil à publicação. Pensado desta forma, o novo seria a possibilidade de se criar “uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda” (p.104) e/ou a interrupção da escrita. A tentação gerada pelo novo é a da experiência poética e da subversão. Subversão tanto da escrita, quanto a do sujeito, onde ambos se rebelam contra as normas jornalísticas, do trabalho e da funcionalidade. O anormal é aquele que está ao lado do novo. Imagem escancarada do anormal, em nosso conto, é a aparição do duplo. O duplo do escritor-jornalista traz consigo a possibilidade da existência do escritor-poeta. É através do insólito personagem que surgem os versos para Marina. Mas, ao invés de entregar-se de pronto a tal fazenda, o nosso personagem resiste, tenta provocar um afastamento:

– Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal. Se nem os meus artigos, que são mais importantes, ele publica!  
 Já nervoso, irritado com o meu incompreensível interlocutor, saltei da cadeira:  
 – Morra a poesia, morram os poetas!  
 Avancei enfurecido, com a intenção de pegá-lo pelo pescoço. Ao menos aquele poeta eu mataria (p.106).

Quando o poema está as portas para ser composto, José Ambrósio avança novamente em direção ao poeta: “Investi contra ele, disposto a partir-lhe os ossos” (p.108). A riqueza do anormal reside no fato de que, somente através dele temos a possibilidade de que o poema se realize. Sua pobreza está no fato de ser, inesperadamente, tão estéril quanto José Ambrósio e quanto a escrita jornalística. Tudo o que o poeta tem em mãos é um papel em branco. Resta a ânsia do leitor de ver essa tarefa da escrita do poema ser enfim levada a cabo.

O quinto termo analisado na fala de Bessière refere-se à afirmação de que o vazio “sugere muito com a intenção de criar embaraço” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006 p.74-75). O conto em questão, conforme atestamos anteriormente, é construído ao torno de sucessivas sugestões. O texto tem início com a sugestão de que algo de estranho está para acontecer. O leitor entra em contato, gradativamente, com uma série de sugestões do narrador: sugere que o tempo parou, sugere um relógio inexistente, sugere publicações que nunca fez, sugere um poema que não sabe como escrever. O insólito que irrompe na narrativa através da

imagem do duplo, preenche o espaço aberto pelas sugestões que povoam o início do conto. Porém, rapidamente novas sugestões são instauradas. O duplo de José Ambrósio sugere que trouxe os versos, sugere que estes se encontram na bíblia, sugere que José Ambrósio os deva escrever. Na porção final do conto, durante a realização do poema temos uma profusão de imagens sugestivas, que remetem para algo fora de si a todo o tempo. O leitor fica perdido e amarrado em meio a tantas sugestões que não se fixam em uma forma final. Toda esta questão é atestada ao lermos a primeira e a última sentença do conto. O conto se inicia da seguinte forma: “Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu” (p.103) e se encerra com a constatação: “Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p.110).

Finalizando o trecho selecionado, Bessièrre afirma que “a incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006 p.74-75). A incerteza é um dos elementos centrais em grande parte dos contos fantásticos. A afirmação da teórica sintetiza a natureza da incerteza que povoa todo o conto. Tal combinação entre o muito e o nada é repetida em diversos momentos: José Ambrósio escreve muito e não aproveita nada do que escreve. O mesmo personagem possui muito tempo na redação, porém o relógio inexistente não bate hora alguma. Sua profusiva leitura não resulta em nenhuma ideia. A muita promessa trazida pelo seu duplo é seguida pelo nada apresentado em seu papel em branco. O muito do cortejo barroco que compõe o poema se relaciona diretamente ao nada das folhas em branco que dominam o terreiro. Temos também o muito representado pelas múltiplas palavras que não significam nada. O muito do personagem que se duplica, mas que permanece na esterilidade. Esta relação é encenada ininterruptamente ao longo de todo o texto.

### 3 O CONTO

No capítulo inicial do nosso trabalho demonstramos que Murilo Rubião se dedicava ao estudo da crítica e teoria literária voltada ao seu trabalho poético. Tendo em vista que sua obra ficcional teve como forma exclusiva o conto, selecionamos entre seus escritos pessoais relatos e anotações direcionadas à teorização do conto enquanto gênero literário. Partimos dos autores citados por Rubião na busca por compreender a relevância desta escolha formal num âmbito geral do seu projeto literário. A partir da aplicação dos procedimentos ligados à escrita contística teorizados por Edgar Allan Poe, verificaremos o compromisso e a coerência rubiana frente a sua escrita. Por fim, iremos colocar em paralelo os escritos de Cortázar acerca do conto e os relatos de Rubião sobre o mesmo assunto a fim de apontar os encontros e as dessemelhanças entre ambos os escritores. Destacaremos o peso e a relevância do tratamento formal empreendido por Rubião ao tratar de seus temas. Esta discussão se faz imprescindível no processo de análise de uma obra que se dedica justamente aos percalços da criação literária e, conforme já ressaltamos, é entendida por parte da crítica como um espelhamento do processo do próprio autor.

Para encontrar uma definição do conto enquanto gênero, os críticos comumente começam por apontar aquilo que o afasta do romance. Nesta comparação o que recebe maior destaque é a questão da diferença do tamanho. Diversos elementos apontados posteriormente enquanto constituintes do gênero se relacionam diretamente com a questão do tamanho reduzido do conto. Um ponto central trazido por esse fator é o do *limite* físico. Este limite, tal como foi exemplificado por diversos críticos, exige do escritor uma série de procedimentos diferentes daqueles utilizados em romances, ensaios ou poemas. No decorrer deste capítulo devemos levar conosco essa noção de limite ao analisarmos cada um dos pontos de especificidade do conto enquanto forma literária.

Há, no Acervo dos Escritores Mineiros, três anotações feitas à mão onde Rubião afirma que a produção bibliográfica sobre o conto é escassa no Brasil e destaca as obras “Variações sobre o conto” (1952) de Herman Lima e “A Arte do Conto” (1972) de R. Magalhães Júnior. Rubião também comenta a obra crítica de Edgar Allan Poe nestas mesmas anotações. Relacionado ao nome do escritor norte-americano Rubião aponta que seus “conceitos sobre o conto são válidos ainda hoje” (Anexo K). A partir desse comentário iremos passar aos conceitos estabelecidos por Poe acerca do tema e veremos como estes são

compartilhados pelo escritor mineiro. Entraremos em contato com a teoria de Poe a partir dos comentários tecidos por Charles Kiefer (2011) e Julio Cortázar (2004).

Edgar Allan Poe é considerado precursor dos estudos do conto enquanto gênero. Charles Kiefer (2011) reconhece a inovação de Poe e o destaca enquanto “o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística” (KIEFER, 2011 p.27). Cortázar (2004) afirma que “Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige um conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só de tamanho” (CORTÁZAR, 2004 p.122 grifo do autor). Poe define que é essencial, ao elaborar um conto, haver “unidade de efeito ou de impressão” (KIEFER, 2011, p.33). Para que isto seja alcançado é exigido que “cada palavra dev[a] confluir, correr para o acontecimento [...] Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2004, p.122-123). Na criação de suas pequenas máquinas de interesse Poe dá o exemplo de como aplicar sua teoria, este elabora uma ação intensa que se configura em meio a uma estrutura funcional. Cortázar (2004) explica que a economia em Poe não está relacionada apenas ao tema, o autor de Boston procura a coincidência exata entre o núcleo temático e a sua expressão verbal dentro dos limites impostos pelo conto: “Poe procura fazer com que o ele diz seja presença da coisa dita e não discurso *sobre a coisa*” (CORTÁZAR, 2004, p.125, grifo do autor). Ao afastar-se de um *discurso sobre a coisa*, aquele que escreve deve eliminar todas as adjetivações, descrições e voltas desnecessárias à trama:

Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento (CORTÁZAR, 2004, p.124).

Nos voltando ao conto rubiano notamos o eco da lição de Poe. A redução a que Rubião submete seus textos, eliminando todos os excessos, mantendo apenas as palavras essenciais, poupando apenas aqueles termos cuja ausência comprometeria o todo da obra, denota que o autor mineiro aceita como herança a busca pela *unidade de efeito ou impressão* poeana. É justamente através desta unidade que Poe justifica a vantagem do conto sobre o romance. Poe ressalta a importância, no conto, da possibilidade da leitura completa sem interrupções. Isto permitiria ao leitor um envolvimento total com a atmosfera e ações do texto. O leitor deve sofrer o impacto de um “efeito único e singular” (KIEFER, 2011, p.32) elaborado pelo autor. Diversos incidentes que dão corpo ao texto são criados, tendo em vista a realização de tal efeito:

se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido (Poe apud KIEFER, 2011, p.339).

Novamente ressaltamos a ideia de que Rubião colocou em prática a lição poeana. Além da já citada redução dos termos ao essencial, vemos no conto aqui analisado a força e a coerência que a primeira frase do texto possui: “Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu” (p.103). Esta frase abala profundamente o leitor logo de início e prepara toda a atmosfera angustiante que preenche o texto do início ao fim. Tal fato está aliado ao projeto defendido por Poe, que “fiel a sua rígida teoria da impressão sobre o leitor, defende os contos de efeito” (KIEFER, 2011, p.33). Indo além das lições formais, é possível encontrar uma convergência ética frente à obra entre Poe e Rubião. Em relação ao primeiro, Kiefer relata:

Num estilo rápido, econômico, e num tom adequado ao enredo, em que a palavra é precisa e exata, Poe deu ainda um dos maiores exemplos da honestidade intelectual e de integridade moral da história e da literatura: num tempo em que os escritores recebiam por página, recusou a prolixidade, as descrições panorâmicas, os nós e desenlaces folhetinescos, para concentrar-se em histórias curtas, com absoluto controle formal. Preferiu receber, em vida, seis dólares, em média, por conto, com o que sequer sustentava os próprios vícios, para ser digno, no futuro, da admiração apaixonada dos grandes contistas que ajudou a formar (KIEFER, 2011, p.60).

Sendo um destes contistas que teve a presença de Poe em sua formação, encontramos nos relatos rubianos sinais de que praticou, assim como o mestre norte-americano, o compromisso com seu projeto poético. Em diversas entrevistas Rubião afirmava que, diferente de grande parte dos escritores, não se preocupava em finalizar suas obras inacabadas antes de morrer. Em contato com o seu acervo notamos a verdade em sua fala. Há um grande volume de textos esboçados que não chegaram a ser publicados. Rubião afirmou em entrevista a Alexandre Marino (1989):

Essa minha tranquilidade vem da sensação de que minha literatura não é tão importante assim. Quando o sujeito está preocupado com a posteridade é porque ele acha a literatura dele importante. Até agora a literatura foi para mim um jogo, que eu joguei sério, mas se perdesse não haveria problema. Fiz o melhor que pude, mas isso não é suficiente, é preciso ter sorte e uma vocação (MARINO, 1989, p.3).

O que pode soar, num primeiro momento como desvalorização da própria obra por parte do autor, deve ser entendido de fato como um total compromisso com o seu projeto. Fiel à busca do termo exato e do conto sucinto, Rubião foi o seu primeiro e mais rígido crítico. Ao

invés de escolher trilhar um caminho para o reconhecimento através do volume de publicações (elimina do conjunto da sua obra não apenas os contos inacabados, mas também contos esparsos, nunca reunidos em livros), Rubião prefere dedicar-se a busca pela excelência alcançada pela concisão,

o que esperar de alguém que inicia o primeiro parágrafo de um conto em 1956 e termina o último em 1972, 26 anos depois? O que esperar de alguém que há mais de 15 anos anuncia estar escrevendo duas novelas com os títulos de *O Navio* e *O Senhor Úber e o Cavalo Verde*? Obcecado pela palavra, pela perfeição exata, pela implacável perseguição do melhor ritmo para a frase, da melhor construção para a ideia, Murilo Rubião mais reescreve do que escreve (CHRYSTUS, 1987, p.9).

Em uma página datilografada com um texto que parece ser o roteiro para uma conferência, Rubião resume seu posicionamento frente à atividade de escritor: “A minha única preocupação é fazer o melhor que posso e justificar, de alguma maneira, o meu compromisso com o ofício de escritor” (Anexo G).

Sobre o compromisso do contista, Horácio Quiroga escreve o “Decálogo do contista” (QUIROGA, 2010, p.189-190). Não encontramos nenhum relato de Rubião sobre seu contato com esse texto, porém é interessante traçar um paralelo entre os parâmetros estabelecidos por Quiroga para um perfeito contista e a atividade de Rubião. O primeiro item diz: “Cria em um mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekov – como em Deus” (QUIROGA, 2010, p.189). Ao ser questionado em entrevista a Miriam Chrystus (1987) sobre o que fazia em seu tempo livre, Rubião responde e nos mostra qual é o seu mestre primeiro:

Uma das coisas é reler alguns clássicos. Entre eles o *Dom Quixote*. E, claro, Machado de Assis. Murilo Rubião é um machadiano ardoroso. Sempre foi. Coisa que os críticos descobriram há certa de dez anos. O delírio do surrealismo mágico contido em uma linguagem disciplinada e despojada. Para ele, ser machadiano é algo muito simples. É colocar Machado acima de todas as coisas. E reler Machado muitas vezes, em busca do prazer da frase. Ele se recorda que era ainda jovem quando já tinha relido *Memórias Póstumas de Brás Cubas* umas vinte vezes. Mas, evidentemente, não é só a técnica do texto de Machado de Assis que o atrai. É o *pessimismo*. E mais do que isto: o *ceticismo*. [...] Além de reler livros, Murilo Rubião dedica-se a reescrever seus próprios” (CHRYSTUS, 1987, p.9).

O segundo ponto definido por Quiroga é: “Cria que sua arte é uma montanha inacessível. Não sonhe dominá-la. Quando isso for possível, você saberá” (QUIROGA, 2010, p.189). Relacionado a este ponto resgatamos os discursos de Rubião onde este questiona incessantemente o valor da sua obra. Vemos isto novamente na entrevista a Alexandre Marino: “*E como o senhor conseguiu dominar a vontade de colocar muitas obras na rua? –*

Por uma certa insatisfação com a minha literatura, por achar que ela não fosse tão importante assim” (MARINO, 1989, p.3 grifo do autor). O conto aqui analisado também demonstra esta relação onde o escritor desloca a obra para um ponto inacessível, ou, *intangível*.

No terceiro tópico encontramos a ordem: “Resista o quanto for possível à imitação, mas imite se a tentação for muito forte. Mais que qualquer outra coisa, o desenvolvimento de personalidade exige paciência” (QUIROGA, 2010, p.189). Rubião afirmou diversas vezes que a sua literatura utilizava os mesmos temas que estavam presentes no Antigo Testamento, na Mitologia Grega e nos Contos de Fadas:

O mágico no meu trabalho é resultado de uma série de coisas fatos da vida, da minha vivência, e, principalmente, influência de leituras. Na minha infância eu fui muito ligado às histórias de fadas [...] Como ninguém consegue fazer uma coisa absolutamente original, nos meus textos trago influências destas leituras, amadurecidas e trabalhadas, que vai dar origem a este tipo de leitura” (Rubião apud SEBASTIÃO, 1988).

O quarto ponto exige: “Tenha fé cega não na sua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que você deseja esse triunfo. Ame a sua arte como a sua mulher, dando-lhe seu coração” (QUIROGA, 2010, p.189). Murilo Rubião abdica construir uma família, pois afirma que isto consumiria muita energia. Energia esta que ele considera mais proveitoso aplicar à sua literatura. Já a quinta sentença traz: “Não comece a escrever sem saber aonde ir. Em um bom conto, as três primeiras linhas tem quase a mesma importância que as três últimas” (QUIROGA, 2010, p.189). Continuaremos a trazer como exemplo o conto analisado neste trabalho. Lê-se nas três primeiras linhas do conto: “Antes que eu tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina” (p.103). Já nas três últimas: “Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p.110).

O sexto mandamento de Quiroga é: “Se você quiser expressar com exatidão esse fato – ‘Um vento frio soprava do rio’ –, não há, na linguagem humana, palavras mais precisas que estas. Seja dono de suas palavras, sem se preocupar com suas dissonâncias” (QUIROGA, 2010, p.189). Rubião emprega uma linguagem sucinta e reconhece isto: “Outro aspecto de Minas que teve muita influência sobre mim é o fato do mineiro ser muito sóbrio e a minha literatura, a minha frase, é de grande sobriedade” (SEBASTIÃO, 1988). O sétimo ponto de

Quiroga se relaciona diretamente com o sexto: “Não adjective sem necessidade. Inúteis serão as camadas de cor adicionadas a um substantivo fraco. Se você fizer o que for preciso, ele terá por si só, um colorido incomparável. Mas você terá de ir buscar esse colorido” (QUIROGA, 2010, p.189-190). Esta sobriedade rubiana faz com que, através do processo de reescritura, termos que excedem são eliminados, deixando apenas os termos essenciais para o efeito geral do conto.

Quiroga preconiza: “Pegue seus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o final, sem deixar que nada o desvie do caminho traçado. Não abuse do leitor. Um conto é um romance depurado de resíduos. Tenha isso como verdade absoluta, mesmo que não seja” (QUIROGA, 2010, p.190). A utilização da narração em primeira pessoa auxilia neste processo. Cortázar (2004) ressalta a importância do leitor acompanhar a personagem através da ação sem se deter em descrições ou digressões que não sejam necessárias ao núcleo central no conto. No conto aqui analisado seguimos a narração colados a José Ambrósio, não há nenhuma frase no caminho que nos desvie de seu tormento. O nono ponto aconselha: “Não escreva sob emoção. Deixe-a morrer, e depois a evoque. Se você for capaz de revivê-la, terá chegado à metade do caminho” (QUIROGA, 2010, p.190). A atividade da reescritura e do longo período de tempo para finalizar, em definitivo, um conto garante este distanciamento do impulso inicial e permite uma rica elaboração do efeito desejado pelo autor. Por fim, no décimo ponto, Quiroga sentencia: “Ao escrever, não pense em seus amigos, nem nas reações deles à sua história. Pense como se o seu relato só interessasse aos seus personagens, e você fosse um deles. Não se dá vida a um conto a não ser dessa maneira” (QUIROGA, 2010, p.190). Encontramos em Rubião uma aproximação com essa postura. Mesmo com toda a resistência e incompreensão de seus pares frente ao seu texto, Rubião manteve-se fiel ao seu projeto e continuou, até seus últimos escritos, perseguindo a forma que considerava ideal.

Encerrados os pontos de comparação à listagem de Quiroga, passaremos a estabelecer um paralelo entre o entendimento de Cortázar em relação ao conto presentes nos textos “Alguns aspectos do conto” (CORTÁZAR, 2004, p.147), “Do conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2004, p.227) e o posicionamento rubiano. Cortázar procura estabelecer alguns parâmetros a fim de caracterizar o conto enquanto gênero literário. Conforme apontamos no início do capítulo Cortázar ressalta a noção de que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico” (CORTÁZAR, 2004, p.151). O autor propõe uma comparação entre a arte do conto e a fotografia. Ambas lidam com o limite físico que exige um enquadramento e um recorte. Na elaboração de um conto há o mesmo paradoxo do qual falam grandes fotógrafos (Cortázar cita como exemplo Brassai e Cartier-Bresson): o recorte

faz com que esteja presente na obra apenas um fragmento da realidade, sendo que este atua enquanto uma abertura. A exigência desse recorte faz com que o tempo e o espaço no conto sejam “condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual” (CORTÁZAR, 2004, p.152). Cortázar também ressalta que o contista, por conta da limitação física, não opera acumulativamente, mas sim verticalmente.

Cortázar analisa o conto através de três categorias: *significação*, *intensidade* e *tensão*. A significação do conto está relacionada à ordem temática. Para pensar acerca do tema, Cortázar se propõe a ir até o momento anterior ao surgimento do conto. Para que um bom conto seja realizado é necessário que seu tema seja *excepcional*. O autor explica: “O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p.154). Por tanto não é necessário que o tema seja fantástico, insólito ou misterioso para que seja excepcional. Temas triviais e do cotidiano também podem desencadear essa qualidade atrativa exigida pelo gênero. Esta característica do tema torna os bons contos “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto” (CORTÁZAR, 2004, p.155). A presença deste tema ideal lança sob o escritor uma “aura, pela fascinação irresistível” (CORTÁZAR, 2004, p.156) e o escritor deve impor certo tratamento a este tema a fim de que o leitor também seja arrebatado pelo efeito do tema, deve gerar um “seqüestro momentâneo do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p.157). Para que isto ocorra é necessário o que Cortázar chama de “ofício do escritor” (CORTÁZAR, 2004, p.157). São produtos deste as duas categorias cortazarianas restantes: *intensidade* e *tensão*. Quando estas duas se relacionam de forma eficaz à significação tem-se “uma estranha forma de vida que é um conto bem realizado” (CORTÁZAR, 2004, p.153). A *intensidade* tem a ver com a eliminação de tudo aquilo que excede ao essencial da trama e está diretamente relacionada à ação. A *tensão* é uma outra ordem de intensidade e se liga à uma aproximação lenta da situação central e à criação de uma certa atmosfera. Esta categoria está relacionado aquilo que é interno à narrativa. Cortázar liga as duas categorias afirmando que ao elaborar um bom conto é necessário “escrever tensamente, mostrar intensamente” (CORTÁZAR, 2004, p.159). O ficcionista deve escrever tendo em vista a criação da atmosfera e de determinadas situações ao mesmo tempo em que deve mostrar apenas aquilo que esteja diretamente ligado à ação. A narração e a ação devem coincidir tanto quanto possível.

Em “O conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2004, p.227-237), Cortázar se propõe a pensar a fundo sobre o que antecede um conto. O autor se questiona acerca do

processo *desencadeador* do tema e do processo *condicionador* da narrativa. O último tem a ver com o processo de escrita que envolve o *ofício do escritor* discutido anteriormente. Quanto ao processo desencadeador, o autor nos narra o processo de aparecimento do tema. Ele afirma que tal ocorre quando um homem comum vive tranquilamente sua vida ordinária e, de repente, surge um tema. Nesse momento esse homem deixa de ser ele, de estar no seu lugar e no seu tempo. Aqui surge o conto sem palavras, como uma “massa informe” (CORTÁZAR, 2004, p.232), um “enorme coágulo” (CORTÁZAR, 2004, p.233), ou então um “coágulo enorme, uma massa sem sentido” (CORTÁZAR, 2004, p.233). Tudo isto constitui um “bloco total que já o conto” (CORTÁZAR, 2004, p.233). A partir desse momento tudo o que é necessário é *escrever* o conto. Neste momento que antecede a escrita, “nessa hora fora do tempo e da razão, há angústia e a ansiedade e a maravilha” (CORTÁZAR, 2004, p.233). Tempo e circunstâncias são abolidos. Tudo isso faz com que escrever um conto seja, coetaneamente, “terrível e maravilhoso” (CORTÁZAR, 2004, p.233). O processo descrito no conto “Marina, a Intangível” (p.103-110) exhibe o maravilhoso *desencadear* do tema em meio ao espaço cotidiano do escritor e o terrível processo *condicionador*, que nem sempre se efetiva de maneira fértil. O tema está disponível, mas o acesso à sua posse por meios literários parece impossibilitado. Tal questão nos permite, a partir de Cortázar, aproximar o ato poético a “uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de posse ontologia [...] “A gênese do conto e do poema é, contudo a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 2004, p.235 grifo do autor). O autor defende que o conto, tal como ele o pratica, “não tem uma *estrutura de prosa*” (CORTÁZAR, 2004, p.235). Isso faz com que a tradução dos contos se torne uma atividade frágil e problemática, pois neles há

a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros prévistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. *Eles* respiram, não o narrador (CORTÁZAR, 2004, p.235 grifo do autor).

## 4 DIÁLOGOS

Neste quarto capítulo de nosso trabalho estabeleceremos diálogos entre o conto e teóricos como Giorgio Agamben (2007), Maurice Blanchot (1987; 1997; 2007), Ruth Silviano Brandão (2006). Agamben inicia a apresentação da sua obra *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007) defendendo que o papel da crítica não é “reencontrar o próprio objeto” (AGAMBEN, 2007, p.11), mas “garantir as condições da sua inacessibilidade” (AGAMBEN, 2007, p.11). A fim de especificar esta inacessibilidade discorre acerca da palavra *estância*, termo central em toda a obra, é definida pelos poetas do século XIII referindo-se ao “núcleo essencial da sua poesia” (AGAMBEN, 2007, p.11), o *joi d’amor* considerado como “único objeto da poesia” (AGAMBEN, 2007, p.11). Para pensar a respeito desse núcleo da poesia é necessário considerar a “cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante [...] a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir” (AGAMBEN, 2007, p.12). O autor situa o surgimento da crítica justamente no ponto extremo de tal cisão: “a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado [...] O que fica fechado na ‘estância’ da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso” (AGAMBEN, 2007, p.13). Tal questão é analisada a partir dos modelos do

desespero melancólico ou a *Verleugnung* [renegação] do fetichista, em que o desejo nega e, ao mesmo tempo, afirma o seu objeto e, desse modo, consegue entrar em relação com algo que não poderia ser nem apropriado, nem gozado de outra maneira (AGAMBEN, 2007, p.13, grifo do autor).

O autor sinaliza a “tentativa de voltar a encontrar [...] um modelo do significar que escapasse da posição primordial do significante e do significado que domina toda reflexão ocidental sobre o signo” (AGAMBEN, 2007, p.13-14). Para tal volta-se à análise “da teoria do fantasma subtendida no projeto poético que a lírica trovadoresca-estilo-novista deixou em herança para a cultura européia” (AGAMBEN, 2007, p.14). Este movimento perpassa todo o livro, constituído por um conjunto de ensaios, onde cada um deles discorre acerca da “‘estância’ através da qual o espírito humano responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p.14).

Brandão se ampara em noções próximas as utilizadas por Agamben. A autora afirma que a linguagem possui o “poder de travestir fantasmas, fazendo-os passar pelo o que não são” (BRANDÃO, 2006, p.12). Devemos nos voltar nesse momento para a definição de

*fantasma* neste contexto. Este é um termo que suplanta (a partir de Lacan e Roland Barthes) o conceito de fantasia na psicanálise, e refere-se à “origem inconsciente da imagem” (BRANDÃO, 2006, p.205). Brandão destaca o quanto esta palavra se apresenta “sugestiva para o campo literário, onde as assombrações aparecem com frequência, por ser aí também o lugar dos delírios e alucinações que não se deixam domesticar pela lógica formal ligada ao código das línguas” (BRANDÃO, 2006, p.205). A autora define o fantasma enquanto um substituto do recaiado e uma criação. Ele constitui e se constitui na obra de arte, enquanto a obra de arte é testemunho do fantasma. Esta tarefa é aquela que José Ambrósio tenta incansavelmente alcançar: apreender o inapreensível representado pela imagem poética de Marina. A inatingibilidade do objeto de desejo é posto aqui em paralelo com a questão do objeto perdido do melancólico e da fixação fetichista. O conto pode ser lido como a narrativa de uma crise em que o personagem se vê vítima em decorrência da angústia do ato criativo, posta através de uma sucessão de ocorrências insólitas. Como veremos adiante, esta condição em muito se aproxima dos relatos acidiosos e melancólicos expostos por Agamben (2007).

No início do conto, tanto a personagem quanto as instâncias de espaço e tempo da narrativa, permanecem em um absoluto estado de suspensão. José Ambrósio sente-se arrebatado por uma enorme angústia e pela impossibilidade de agir: “os sons teriam que vir de fora” (p.103). O silêncio é então rompido por “duas pancadas longas e pesadas, que a imobilidade do ar fez ganhar em volume e nitidez, ressoaram, aumentando os meus sombrios pressentimentos” (p.103) vindas da capela situada no trajeto diário do personagem que as escuta “sem me impressionar com o fato de a capela não possuir relógio” (p.103). Em meio a todo este “desamparo” (p.103), o narrador se sente incapacitado para trabalhar, balbucia “uma oração para Marina, a Intangível” (p.103) e reafirma a impossibilidade de escrever frente “a cesta, repleta de papéis amarrotados” (p.103).

O primeiro ensaio que compõe a obra de Agamben dedica-se ao tema da acedia, pecado presente no imaginário da Idade Média e definido como “o mais mortal dos vícios, o único para o qual não há nenhum perdão possível” (AGAMBEN, 2007, p.21), também identificado como o “demônio meridiano” (AGAMBEN, 2007, p.22). Padres da Idade Média o assimilam a um mal que acomete os mosteiros, em especial no período do dia em que o sol encontra-se a pino:

Basta que este demônio comece a obsediar a mente de algum desafortunado, que ele insinua nela um horror ao lugar em que se encontra, um incômodo com relação à própria cela e um nojo dos irmãos que vivem com ele, que agora lhe parecem negligentes e grosseiros. Faz que se torne inerte para qualquer atividade que se desenrole entre as paredes de sua cela, impedito-o de continuar em paz e prestar atenção à sua leitura; eis que o infeliz começa a lamentar que não tira nenhum proveito da vida conventual, e suspira e geme que o seu espírito não produzirá fruto algum enquanto ficar onde está; queixando-se, proclama-se incapaz de enfrentar qualquer tarefa do espírito e aflige-se por ficar aí vazio e imóvel, sempre no mesmo lugar [...] tudo o que está ao alcance da mão parece áspero e difícil [...] e, ao final, desce sobre a mente uma enlouquecida confusão, semelhante à calota que envolve a terra, e o deixa inerte e como se tivesse ficado vazio (AGAMBEN, 2007, p. 23-24).

Tal trecho pode ser posto em paralelo com a narrativa acerca de José Ambrósio. A sua situação é extremamente similar à descrição do mal que acomete o acidioso. Percebemos, ao longo da leitura do conto, que a sua rotina na redação do jornal assemelha-se a vida monástica, a redação é a sua cela. Tal aproximação é reforçada através da presença dos elementos sacros na narrativa. O personagem ajoelha-se diariamente frente à capela dos capuchinhos situada ao lado do seu local de trabalho. José Ambrósio afirma ler a bíblia, também revela que faz exatamente a mesma coisa noite após noite, podemos então supor que a leitura do livro sagrado é, assim como a é para um monge enclausurado, sua atividade cotidiana.

Se tomarmos o trecho citado parte a parte iremos notar um claro paralelo entre as queixas dos monges e de nosso personagem. O acidioso se enoja do local onde se encontra e de seus colegas. Da mesma forma José Ambrósio tenta encontrar alguma justificativa para a sua incapacidade de escrever: “Culpei o silêncio da madrugada, a falta de colegas perto de mim. Não me convenci: e nos outros dias?” (p.104). Era o único jornalista no plantão noturno do jornal. Então, a crise do personagem toma outro rumo, começa a supor que não faria qualquer diferença escrever ou não, já que o editor-chefe nunca utilizava seus textos, tudo que produzia durante a noite era jogado fora pela manhã. Com isso, conclui que tudo que lhe restava fazer, frente a esta “desagradável omissão” (p.104) do outro, seria “inventar” (p.104). Ao final o acidioso é tomado por completo por uma confusão, o mesmo ocorre de forma literal e absurda com José Ambrósio conforme veremos no final do conto.

Frente a isto podemos claramente estabelecer um paralelo entre os horrores que acometem os padres no claustro e à inquietante angústia do ato criativo. A aproximação entre a imagem do acidioso e do poeta não é inédita, Agamben nos apresenta a aproximação proposta por Baudelaire:

Baudelaire põe a sua obra poética sob o signo da acídia [...] Toda a poesia de Baudelaire pode ser entendida, nessa perspectiva, como uma luta mortal com a acídia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de invertê-la em algo positivo. Convém observar que o *dandy*, que representa, segundo Baudelaire, o tipo perfeito do poeta, pode ser considerado, em certo sentido como reencarnação do acidioso (AGAMBEN, 2007, p. 24).

A condição do poeta que se assemelha ao acidioso, situação em que se encontra José Ambrósio, apresenta aproximações com o que fala Blanchot sobre a condição do escritor durante a criação da obra:

A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do começo (BLANCHOT, 1987, p.14).

Sobre esse processo de criação em seu início, no momento que precede à obra, Blanchot, em *A parte do fogo* (1997), fala sobre esse sujeito que, por ainda não ter realizado a obra não é escritor. Mas, se ainda não é escritor, o que é então esse sujeito que escreve ininterruptamente, mas não realiza a obra? Qual é a condição dele que, quanto mais escreve, mais se afasta da obra e, paradoxalmente menos escritor é? Blanchot afirma:

Tomando consciência de que a obra não pode ser projetada, mas apenas realizada, que ela só tem valor, de verdade e de realidade, pelas palavras que a desenvolvem no tempo e a inscrevem no espaço, ele começará a escrever, mas a partir do nada e em vista do nada – e, de acordo com uma expressão de Hegel, como um nada trabalhando no nada (BLANCHOT, 1997, p.294).

José Ambrósio só escreve e não escreve nada. Enquanto o poema não se instaura enquanto palavra, o escritor não se instaura enquanto poeta. Nesta paradoxal impossibilidade de escrever enquanto escreve, o narrador continua a reafirmar-se impotente frente às folhas nas quais “rabiscara umas poucas linhas desconexas” (p.103). A cada parágrafo do texto o leitor é colocado mais e mais a par da condição de angústia, inutilidade e impotência deste escritor. Neste ponto o conto é interrompido pelo espaço de uma linha preenchida por asteriscos indicando uma divisão na narrativa. Para tentar vencer a “esterilidade” (p.104) em que se encontrava, decide escrever uma história, mesmo que “caótica e absurda” (p.104), não mais se preocupando com a coerência de seu trabalho.

A decisão por mudar a natureza daquilo que estava se propondo a escrever, se afastando da escrita jornalística e se aproximando da literária, nos leva a refletir sobre a condição da linguagem. Em *Brandão* (2006) esta é entendida como o local onde a verdade escapa, pois enquanto lugar de encobrimento e trapaça, a linguagem possui uma condição dupla e dividida

entre significante e significado, sujeito da enunciação e do enunciado. Este sujeito é um sujeito falante e sempre desejante, sendo que esse desejo nunca se mostra abertamente, aparece apenas, na linguagem, pela via do engano e do engodo. A autora nos lembra que no ato criativo da obra de arte há algo de neurótico, da ordem do desvio e da perversão. Brandão defende que “se se pode falar em corpo textual como corpo erótico, podemos afirmar que ele marca seu ritmo pulsional, por sua respiração, suas ausências e presenças, palavras e silêncios” (BRANDÃO, 2006, p.13). Este corpo textual é “onde o desejo sem objeto e em constante movimento ancora, onde o não capturável pela razão é, paradoxalmente, produtor de outras escritas” (BRANDÃO, 2006, p.15). Estas outras escritas, produzidas por aquilo que escapa da razão, são as mesmas “que fazem vir à tona representações e afetos que antes permaneciam no limbo do não-dito” (BRANDÃO, 2006, p.15). Os eventos que se seguem a partir desse momento no conto nos levam a crer que a escrita que aí se inicia, a partir da pena de José Ambrósio, é esta assemelhada a um corpo erótico, a uma entidade produzida pelo lado oposto da razão e desencadeadora de sensações inquietantes e familiares. Esta forma de ficção, segundo Brandão, é “parente do sonho, do mito, do devaneio” (BRANDÃO, 2006, p.20), ao mesmo tempo em que se afasta desses por ser efetivado “na escrita, na matéria linguageira, na materialidade dos significantes que a engendram, como se fosse um artefato destacado da vida rotineira do sujeito e que acaba por separar-se dele, como se tivesse vida autônoma” (BRANDÃO, 2006, p.20). A autora afirma que a criação literária, ao se vincular a este *desejo sem objeto*, se torna “um desses pontos onde o impossível se torna possível, na materialidade mesma do discurso, com sua capacidade de evocar resíduos fônicos arcaicos, que se ligam em redes e aí engendram efeitos de sentido” (BRANDÃO, 2006, p.20).

Frente à decisão de José Ambrósio de escrever esta história “caótica e absurda” (p.104), voltamos às comparações entre o poeta e o acidioso. Outro ponto de congruência entre estas duas figuras é encontrado a partir da definição medieval das seis filhas da acídia: *malitia*, *rancor*, *pusillanimitas*, *desperatio*, *topor* e *evagatio mentis* (AGAMBEN, 2007, p. 25). As três últimas se aproximam de forma mais direta da imagem do personagem rubiano, sendo definidas como:

*desperatio*, a obscura e presunçosa certeza de estar já condenado antecipadamente e o complacente aprofundamento na própria ruína, como se nada, nem sequer a graça divina, pudesse salvar-nos; *topor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia” (AGAMBEN, 2007, p.25).

Este último, *evagatio mentis*, ligado ao descontrolo das fantasias, aparece repartido em algumas fases:

na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi* [*instabilidade de lugar ou de propósito*] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento (AGAMBEN, 2007, p.25).

Esta última filha da acídia é facilmente identificada na figura de José Ambrósio. A afirmação de que “a incapacidade de controlar o incessante discurso [...] dos fantasmas interiores está entre os traços essenciais da caracterização patrística da acídia” (AGAMBEN, 2007, p.25) poderia ser facilmente atrelada ao personagem do conto. A acídia, como desordem da fantasia, não configura uma ocorrência isolada do período medieval, aquilo que a caracteriza aparece sob outros nomes no decorrer da história, tal é notado através da sua proximidade com a melancolia:

A hipertrofia da imaginação é uma das características que aproxima a acídia dos Padres à síndrome melancólica e ao amor-enfermidade da medicina humoral [...] Sob o efeito da depressão melancólica, de uma doença ou de uma droga, qualquer que tenha provado essa desordem da fantasia sabe que o fluxo incontrollável das imagens interiores é, para a consciência, uma das provas mais árduas e arriscadas (AGAMBEN, 2007, p.26).

A experiência deste fluxo de imagens atrelada à acídia e à melancolia parece ficar em segundo plano nas discussões do tema onde “a psicologia moderna esvaziou de tal forma o termo *acedia* do seu significado original, transformando-a em um pecado contra a ética capitalista do trabalho” (AGAMBEN, 2007, p.25). Tal deslocamento permitiu o “disfarce burguês da acídia com preguiça” (AGAMBEN, 2007, p.26), e é justamente esta que “se converte aos poucos em emblema que os artistas opõem à ética capitalista da produtividade e do útil” (AGAMBEN, 2007, p.26-27). José Ambrósio assume este papel de *outsider* quando afirma a sua condição de inutilidade no campo do trabalho. Aquele que deveria ser seu tempo produtivo na redação do jornal é utilizado para vã ociosidade e para jogos de escrita. Após queixar-se da falta de tarefas a cumprir e da rejeição a suas reportagens, o narrador demonstra o teor de seus textos:

Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordiariamente, fazia entre minha casa e o jornal, sem me esquecer de falar (com ternura) do nosso jardim. Um pequeno jardim, em forma de meia-lua, com algumas roseiras e secas margaridas (p.104).

Caso resgatemos a concepção medieval do termo veremos que “vista de perto, a máscara repugnante do demônio meridiano revela traços que nos são mais familiares do que poderíamos presumir” (AGAMBEN, 2007, p.27). A partir da definição medieval do termo percebe-se que este em nada se relaciona à preguiça, mas está posta ao lado da “angustiada tristeza e do desespero” (AGAMBEN, 2007, p.27). A acídia é definida como “um mal mortal; ela é até mesmo, a doença mortal por excelência” (AGAMBEN, 2007, p.28). Veremos mais adiante como este risco se apresenta para José Ambrósio através da fragmentação do eu.

Voltando ao ponto da narrativa onde o personagem decide iniciar sua história absurda, consideramos que o leitor é, a partir deste instante, levado a questionar de quem é a mão que segura a caneta que escreve a narrativa lida, hipótese reforçada pela quebra insinuada pelo espaçamento alargado entre parágrafos. Talvez, a partir deste ponto, a história passe a ser narrada num segundo nível narrativo, onde o que é lido a partir de então seja esta história *caótica e absurda*, enfim composta por esse escritor fictício em crise tomado em absoluto pela acidiosa *importunitas mentis*. Este é um dilema que não irá se resolver no decorrer do texto e não é apresentado ao leitor um desfecho que permita a resolução desta questão, esta impossibilidade de definir a natureza dos acontecimentos é algo largamente observado na literatura fantástica.

José Ambrósio permanece numa eterna instabilidade e impossibilidade de afirmação, como que numa espécie de limbo, já que tem a obrigação diária de escrever, mas escreve nada para o nada. A inutilidade de seus textos para o jornal afirma a sua inutilidade como jornalista e como sujeito. Sua decisão de *inventar* é a escolha de não mais se submeter, suspender a tentativa de escrever exaustivamente algo útil, e utilizar sua escrita a favor de algo assumidamente inútil e vão. Neste ponto o texto é interrompido por um vazio na forma de uma linha em branco, destoando da diagramação do texto até então. A ruptura anterior diferente dessa, apareceu sob a forma de uma linha preenchida por três asteriscos. Esta linha *pulada* aparece como um silêncio, um lapso espacial e temporal, que antecede uma mudança na narrativa. O seguinte parágrafo, inscrito entre dois espaços de linhas, que o antecede e o procede é escrito da seguinte forma:

Muito antes de ouvir o surdo rumor das pancadas, a expectativa me enervava. Não mais podia esperar. Que surgisse o que estava por vir! A qualquer momento poderia ser arrastado da cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida (p.104).

O insólito está prestes a se instaurar e é apresentado ao leitor através da tensão de algo estranho que está prestes a irromper. Outro espaço de uma linha vazia é posto no texto, trecho

suspensão em meio ao conto o que reforça a suspensão da vinda de uma situação arrebatadora. Novamente um trecho que se adequa ao que diz Blanchot ao afirmar que “o artista pertence já a um outro tempo, o outro do tempo, e saiu do trabalho do tempo para expor-se à experiência da solidão essencial, onde o fascínio ameaça” (BLANCHOT, 1987, p.41). José Ambrósio se situa em um espaço onde o tempo do mundo está suspenso e, noite após noite experimenta os riscos dessa solidão essencial até que, enfim, é arrebatado pelo fascínio, mostrado no conto através dos eventos insólitos apresentados a seguir. Brandão também expõe esse risco. É na linguagem, entendida como “corpo material, lugar de produção e produtividade, [que] se constitui o sujeito, sempre tentado, contudo, pelo fascínio do imaginário, lugar dos reflexos e das miragens” (BRANDÃO, 2006, p.15). Conforme veremos, José Ambrósio se lança neste lugar fascinante e, a partir dessa experiência notaremos que “o sentimento contraditório, o afeto ambivalente são lugares-comuns na experiência psíquica ou artística, esse lugar onde a razão perde a razão” (BRANDÃO, 2006, p.40).

O narrador surpreendentemente calmo após esse momento de tensão diz estar “menos intranquilo. O silêncio se desfizera e, mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha a certeza de que o tempo retomara seu ritmo. (Isso era importante para mim, que não desejava ficar parado no tempo.)” (p.104-105). Este trecho reforça a ideia lançada anteriormente a respeito do outro tempo pelo qual o personagem transita durante a criação. O leitor acompanha um movimento de tensão e relaxamento que gera angústia, onde é conduzido à possibilidade de perigo para logo em seguida ser guiado a uma situação de extremo relaxamento e, por fim, ao horror completo. José Ambrósio descobre afinal o assunto sobre o qual deveria escrever:

Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.) (p.105).

Essa é a história que ele escreveria se algo de estranho não tivesse acontecido, se não fosse arrebatado pelo que vem a seguir. Mais um espaço entre as linhas sugestionando a mudança nos acontecimentos. O texto continua com a alegria da descoberta do assunto da escrita, mas que vem seguido pela ocorrência: “Quando ia escrevê-la, fugiu-me a pena” (p.105). Mesmo tento enfim encontrado a tão buscada inspiração que lhe faltava para escrever, José Ambrósio vê-se, por algum motivo, incapacitado de prosseguir. É de fundamental importância atentar-nos para a constatação de Agamben de que no acidioso não há a retração do desejo,

“mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: *trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo*” (AGAMBEN, 2007, p. 29, grifo do autor). É exatamente o que vemos acontecer com José Ambrósio. O personagem consegue vislumbrar seu objeto de desejo, é capaz até mesmo de nomeá-lo. De certa forma ele o detém, ao mesmo tempo em que não é capaz, de forma alguma, de alcançá-lo. José Ambrósio sabe o que deseja e sabe qual é o caminho para possuí-lo, porém, conforme veremos, de forma gradativa ao longo de todo o conto, ele mina todas as possibilidades de efetivação. A sentença de Agamben de que “é essa persistência e exaltação do desejo, frente a um objeto que ele mesmo tornou intangível para si” (AGAMBEN, 2007, p.29) poderia ser dirigida diretamente a José Ambrósio.

Agamben ilustra a condição paradoxal do acidioso com o aforismo de Kafka: “existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho” (apud AGAMBEN, 2007, p.31). Além de não haver um caminho possível, nem para o acidioso, nem para o nosso poeta, não há ao menos a possibilidade de abandonar aquilo que se deseja alcançar. O autor afirma que quanto mais inacessível o objeto, mais obcecado o sujeito acidioso, que permanece nesse “desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto” (AGAMBEN, 2007, p.30). Esta condição figura o não-caminho estabelecido por José Ambrósio. O personagem é capaz de definir seu objeto de desejo e seu ponto de chegada, porém, afirma incessantemente a impossibilidade de chegar até ele ou de produzir um caminho até a sua criação.

Agamben aponta que a posição da cabeça caída apoiada nas mãos presente na iconografia medieval da representação do acidioso, não se relaciona a preguiça ou ao “sono culpado” (AGAMBEN, 2007, p.30), mas ao “emblema da desesperada paralisia do ânimo diante da sua situação sem saída. Contudo é precisamente por essa contradição fundamental que não corresponde à acídia apenas uma polaridade negativa” (AGAMBEN, 2007, p.31). O autor defende que esta polaridade ambígua é responsável por

transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. Assim como acontece com as figuras ilusórias que podem ser interpretadas ora de um, ora de outro modo, assim também cada traço seu desenha, na sua concavidade, a plenitude daquilo de que se afasta, enquanto cada gesto realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo que a liga a ele. Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu ‘demônio meridiano’: assim como se pode dizer da doença mortal, que trás em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que ‘a maior desgraça é nunca tê-la tido’ (AGAMBEN, 2007, p.32).

Apesar do horror atrelado a incapacidade de alcançar seu objeto de desejo, este só lhe foi apresentado a partir da sua condição acidiosa. O que Agamben nos leva a pensar é que, sem acídia não haveria nem mesmo o objeto de desejo e o sujeito permaneceria num puro negativo, aí sua natureza ambígua: presenteia o sujeito com a imagem do objeto de desejo ao mesmo tempo em que elimina todas as possibilidades de alcançá-lo. Rubião joga para dentro do texto, na ordem temática, o descontrole que envolve a luta para encontrar esta palavra que dê conta do indizível, do inatural que habita o seio da linguagem fantástica. Brandão resgata, a partir de Nicolas Abraham e Jacques Derrida, o conceito de *noyau*. Este

relaciona-se com um núcleo intacto, lugar da pureza da língua, que na verdade só existe como utopia e como desejo de um centro original e intocável, produtor de significações. Seria aquilo que está aquém de toda significação, não como núcleo ou plenitude, mas como vazio, como lugar da produção do desejo, da geração do sentido, nesse espaço heterogêneo que é a língua (BRANDÃO, 2006, p.45).

Impossibilitado de efetivar sua obra e alcançar seu objeto, José Ambrósio decide abrir a janela para sentir o perfume das flores na busca por inspiração, mas, ao afastar as cortinas, vê a “fisionomia de um desconhecido” (p.105): o Poeta, seu duplo refletido no vidro. Temos aqui mais uma aproximação com o acidioso, segundo Agamben:

O olhar do acidioso pousa obsessivamente sobre a janela e, com a fantasia, finge ser a imagem de alguém que vem visitá-lo; ao rangido da porta, ergue-se em pé; ouve uma voz, e corre para pôr-se à janela para olhar; contudo não desce para a estrada, mas volta a sentar-se onde estava antes, entorpecido e quase empalidecido (AGAMBEN, 2007, p.22).

O trecho citado poderia facilmente ser encaixado na narrativa do conto, José Ambrósio tenta se afastar, mas “aquela cara me incomodava. Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo. Tornei a observar o intruso e vi que me olhava com insistência” (p.105). O risco sugestionado anteriormente, trazido pela acídia e pela instauração do outro tempo e da solidão essencial, se concretiza sob a forma da aparição do duplo de José Ambrósio. Blanchot escreve:

Quando estou só, eu não estou só mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só. O fato de estar só, é que eu pertença a esse tempo morto que já não é meu tempo, nem o teu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém. Alguém é o que está ainda precisamente quando não há ninguém (...) Alguém é o Ele sem fisionomia (BLANCHOT, 1987, p.21- 22).

O Poeta fala com o narrador sem mexer nenhum músculo da face, o que torna sua presença ainda mais estranha ao dizer: “Recebi o seu recado, José Ambrósio. Aqui estou” (p.105). É somente nesse ponto que o leitor tem acesso ao nome do personagem, só através da presença do outro que ele recebe uma denominação e se afasta da condição de nada. O seu nome só é dito na presença e através do seu duplo. Blanchot relaciona o poder da fala à ausência de ser, e também afirma que a ação de se nomear iguala-se a um canto fúnebre onde o sujeito separa-se de si mesmo e deixa de ser a sua própria presença e sua própria realidade, tornando-se assim “uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio” (BLACHOT, 1997, p.312). O autor também afirma que na enunciação não há apenas a negação daquilo que se diz, mas também daquele que diz. Isso ocorre por conta do sujeito entrar em contato com o poder da palavra “de se afastar de si, ser outra que não o seu ser” (BLACHOT, 1997, p.312). Esta afirmação aproxima-se da questão do objeto de desejo ambíguo do fetichista, que carrega na sua presença a marca da sua própria ausência, conforme veremos adiante. Blanchot relaciona assim a condição da escrita a daquele que escreve:

Por essa razão, para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado’. A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial (BLACHOT, 1997, p.312).

Ao ligar-se ao vazio, a linguagem permanece relacionada à negação. Blanchot afirma que o ato de falar não está comprometido com ter algo a dizer, chegando a afirmar que “essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer” (BLACHOT, 1997, p.313). Levando ao limite o questionamento acerca da condição da escrita o autor conclui:

A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação dela própria e de nada fazer do nada tudo. Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada dizer – eis a única esperança de dizer tudo delas (BLACHOT, 1997, p.313).

A presença desse outro é a presença da morte que aponta como o risco dessa fala essencial e da ambígua experiência da acídia. O narrador permanece imóvel frente ao “rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela” (p.105). Ao recuperar-se do espanto, José Ambrósio afirma não o conhecer e o dispensa. Mas o Poeta

não parte, permanece insistentemente ali, com sua “figura desajeitada e estranha” (p.105) cuja simples presença impede José Ambrósio de escrever. Esta impossibilidade atesta a condição do acidioso, que mina todos os caminhos possíveis para alcançar o objeto. O Poeta entra pela porta principal e se posta frente ao personagem encarando-o com seu “corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida” (p.106), o narrador tem uma nova ideia para escrever, mas a abandona ao adivinhar “que ele jamais permitiria que ela se efetivasse” (p.106).

O surgimento do outro denota a fragmentação do escritor, o qual no início do conto afirmara que “jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora” (p.103). Seu duplo rompe a estagnação aprisionante de uma escrita ininterrupta que nunca se concretiza. José Ambrósio desiste de dar continuidade ao que iria fazer (continuar escrevendo em vão), e dispõe-se a escutar o Poeta, que diz trazer os versos que José Ambrósio havia encomendado. O narrador nega que tenha feito essa encomenda e torna a rejeitar o Poeta, usando a falsa justificativa de ter trabalhos a terminar, mas o outro insiste: “Encomendou-me sim. Talvez não se recorde porque o pedido que me fez é anterior à sua doença” (p.106). José Ambrósio se descontrola com essa afirmação e decide encerrar o diálogo. É possível pensar essa doença falada pelo Poeta como a trazida por Blanchot. Este fala sobre uma mão doente, incapaz de soltar o lápis,

a outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia [...] O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto o domínio consiste no parar de escrever (BLANCHOT, 1987, p.15).

O Poeta é a outra mão que o obriga a cessar o seu fazer. Até a aparição do seu duplo, José Ambrósio não tem a possibilidade de parar de escrever, a escrita é tudo o que ele tem, pode e faz e é essa a sua doença. Mas, conforme levantado anteriormente, quanto mais tenta escrever mais se afasta da efetivação da obra. A intervenção desse outro, que é ao mesmo tempo ele, rompe esse círculo alucinante de palavras que nunca se inscrevem. Desde a chegada do Poeta até o final do conto nenhuma palavra é escrita por Ambrósio, e justamente a partir dessa escrita que enfim cessa é que a obra se faz.

Voltaremos agora a Agamben. Após tratar da acídia, o autor dedica-se ao tema da melancolia. Este afirma que “a melancolia, ou bÍlis negra [...] é aquela cuja desordem pode

provocar as conseqüências mais nefastas” (AGAMBEN, 2007, p.33) e estaria ligada a “uma antiga tradição [que] associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes” (AGAMBEN, 2007, p.34). Ocorre “um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissolúvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico” (AGAMBEN, 2007, p.34). A partir dessa noção que liga a imagem do melancólico a do gênio criativo, Agamben propõe uma breve lista de prováveis melancólicos partindo de um levantamento semelhante feito por Aristóteles. Mais do que os nomes ali presentes, nos interessa atentar para a variedade dos períodos em que originaram tais sujeitos. Os períodos elencados abrangem os poetas de amor do século XIII, os anos do Humanismo, a Inglaterra elisabetiana e o século XIX. Frente a esta listagem o autor afirma que em todos estes períodos “a melancolia, com uma polarização audaz, foi interpretada como algo ao mesmo tempo positivo e negativo” (AGAMBEN, 2007, p.35). Vê-se nessa ambigüidade a sua primeira aproximação com a acídia medieval. Outra aproximação é estabelecida quando o autor afirma que se percebe no melancólico “uma propensão natural ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo” (AGAMBEN, 2007, p.36). Agamben afirma que nas ilustrações do final da Idade Média “o tipo iconográfico do acidioso e do melancólico aparecem fundidos” (AGAMBEN, 2007, p.37). O autor defende uma leitura da melancolia como “herdeira laica da tristeza claustal” (AGAMBEN, 2007, p.37). Agamben resgata citação do teólogo Guilherme de Auvérnia afirmando que homens religiosos “desejavam ardentemente a enfermidade melancólica” (AGAMBEN, 2007, p.38). Este desejo estaria relacionado com

essa recíproca compenetração entre acídia e melancolia, que mantinha intacta a sua dupla polaridade na idéia de um risco mortal inscrito na mais nobre das intenções humanas ou de uma possibilidade de salvação escondida no perigo mais extremo. Na insistente vocação contemplativa do temperamento saturnino, continua vivo o Eros perverso do acidioso, que mantém o próprio desejo fixo no inacessível (AGAMBEN, 2007, p.38).

A experiência de fragmentação do eu, que representa um risco mortal, aparece também como a única possibilidade de aproximação do objeto de desejo. A aterrorizante figura que irrompe no claustro de José Ambrósio, desestabilizando sua realidade, é quem permite que a obra tão desejada enfim se efetive. Frente à demanda do Poeta, José Ambrosio, resistente, afirma que “toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal” (p.106), nervoso e irritado com o Poeta, que permanece em silêncio, brada: “Morra a poesia, morram os poetas!” (RUBIÃO, 2010, p.106) e, no ápice do desatino decide estrangular o Poeta ao concluir que “ao menos aquele poeta eu mataria” (RUBIÃO, 2010, p.106). Acuado, o Poeta diz: “São

versos para Marina, a intangível” (RUBIÃO, 2010, p.106), ao ouvir essa afirmação, José Ambrósio cai de joelhos. Mais um espaço de linhas é posto no texto antecedendo a mudança na narrativa.

A entrega absoluta de José Ambrósio frente à promessa de alcançar seu objeto de desejo nos lança de volta ao estudo de Agamben sobre a melancolia. Este afirma que a melancolia aparece associada à filosofia, poesia e arte pela mesma tradição que a liga a Eros. Aristóteles define a luxúria como característica essencial do melancólico, “a partir desse momento, o desregramento erótico aparece entre os atributos tradicionais do humor negro” (AGAMBEN, 2007, p.39). Agamben aponta que diversos tratados médicos aproximam o amor da melancolia:

A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível (AGAMBEN, 2007, p.42).

Chegamos a mais um ponto de convergência com o personagem do conto rubiano: a desesperada tentativa de capturar o inapreensível,

a incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo, no transcurso do qual a tradicional vocação contemplativa do melancólico se revela exposta a um transtorno do desejo que a ameaça de dentro (AGAMBEN, 2007, p.42).

Para uma tomada psicanalítica do tema, o autor resgata o texto “Luto e melancolia” (1917), de Sigmund Freud, o qual “testemunha a extraordinária fixidez no tempo da constelação melancólica: o recesso do objeto e a retração em si mesma da intenção contemplativa” (AGAMBEN, 2007, p.43). Freud define a melancolia como um retrair-se no eu gerado pela perda de um objeto de amor que não é seguida da transferência libidinal para um novo objeto. Nesta condição o eu permanece “narcisisticamente identificado com o objeto perdido” (AGAMBEN, 2007, p.43-44). Há um complicador a mais a respeito do objeto de amor perdido, já que “na melancolia não só falta clareza a respeito do que foi perdido, mas nem sequer sabemos se podemos de fato falar de uma perda” (AGAMBEN, 2007, p.44). A respeito desta contraditória definição que se refere a “uma perda, mas não um objeto perdido” (AGAMBEN, 2007, p.44), Freud fala de “uma ‘perda desconhecida’, ou de uma ‘perda objetual que escapa à consciência’” (AGAMBEN, 2007, p.44). Ambigualmente “a melancolia apresenta o paradoxo de uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto” (AGAMBEN, 2007, p.44). Tais definições aproximam-se das conclusões dos “Padres da

Igreja, que concebiam a acídia como recesso frente a um bem que não foi perdido” (AGAMBEN, 2007, p.44). Investigamos traços dessa na natureza em José Ambrósio, o personagem nunca possuiu Marina, ou o que quer que ela represente, porém atestamos o processo lutuoso que antecipa sua aparição.

Devemos pensar em quais seriam os possíveis objetos que estariam sendo suplantados pela imagem de Marina. Conforme já destacamos, Brandão (2006) explora a figura feminina na literatura enquanto sintoma masculino. A autora identifica duas formas nas quais ocorre esta representação. A primeira é onde a mulher “se configura como completude, como face tranquilizadora de Narciso” (BRANDÃO, 2006, p.30). A segunda é aquela que nega esta representação e é tida como abjeta, “como estranheza, como um *outro* desconhecido e repellido, ideologicamente, reduzido àquilo que se diz normal” (BRANDÃO, 2006, p.31). Nos interessa a primeira representação, pois esta se aproxima do caráter da Marina no texto. Ela surge

enquanto *fantasia perversa*, recusa da castração, no seu processo insistente de suturar o vazio, o que se faz ilusoriamente. O horror da castração, que tem como mecanismo defensivo a busca de completude e a criação do fetiche, é a responsável pela fabricação de uma mulher ideal, enquanto perfeita e simétrica à face refletida do narcisismo masculino (BRANDÃO, 2006, p.30-31).

A autora defende que esta imagem do feminino, quando construída literariamente, se situa enquanto “uma miragem de mulher em que podem se alienar os leitores que acabam presos, como Narciso, por uma imagem que se oferece como o possível do desejo e se reduz ao desejo do impossível” (BRANDÃO, 2006, p.16). Seguindo essa aproximação, Agamben afirma que a acídia não nasce de um defeito, mas do desejo exarcebado “que torna inacessível o próprio objeto na desesperada tentativa de proteger-se dessa forma em relação à sua perda e de aderir a ele pelo menos na sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p.44). Relacionado a este ponto,

a retração da libido melancólica não visa senão tornar possível uma apropriação em uma situação em que posse alguma é, realmente possível. Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível (AGAMBEN, 2007, p.44-45).

Frente à possibilidade de reter seu objeto de desejo inapreensível, José Ambrósio muda drasticamente de postura e decide que, juntos, devem publicar o poema. Ao contar para o Poeta sobre a improbabilidade do poema ser publicado pelos editores do jornal, retorna à

condição acidiosa/melancólica que nega todos os caminhos para se alcançar o desejo. O Poeta afirma que a publicação dependia apenas deles, que eles deveriam sozinhos produzir uma edição especial toda dedicada a Marina, a Intangível, mesmo sem possuir os conhecimentos e ferramentas necessárias para tal feito. José Ambrósio pede para ver os versos, mas o Poeta revela que “não os tenho aqui nem em parte alguma” (p.107), e que será José Ambrósio quem os escreverá. É atestada novamente a inapreensibilidade do poema. Sem saber o que fazer, José Ambrósio diz só saber compor poemas bíblicos, ao passo que o poeta diz que tudo o que precisa está presente nos *Cânticos*, citando o seguinte trecho: “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor” (p.107). Notamos aqui a aproximação com o acidioso pelo conteúdo sacro, e também dialoga com a questão da melancolia ligada ao amor e a Eros. Ainda assim incapaz de escrever, o Poeta ordena que José Ambrósio o observe e escreva. O Poeta surge com o ambíguo papel daquele que é responsável por interromper a escrita e exige, ao mesmo tempo, que a obra seja efetivada:

cada vez que o escritor é posto em questão sob um dos seus aspectos, ele só pode se reconhecer sempre outro [...] A dificuldade reside no fato de o escritor não ser apenas vários num só, cada momento dele mesmo nega todos os outros, exige tudo para si e não suporta conciliação nem compromisso. O escritor deve ao mesmo tempo responder a várias ordens absolutas e absolutamente diferentes, e sua moralidade é feita do choque e da oposição de regras implacavelmente hostis. Uma lhe diz: Você não escreverá, permanecerá nada, manterá o silêncio, ignorará as palavras. A outra: Só conheça as palavras (BLANCHOT, 1997, p.301).

Presente de forma marcante no texto, esse caráter múltiplo do escritor, dá-se através da imagem do duplo, desse Poeta que salta para fora do corpo do escritor como um estranho. José Ambrósio se submete aos desejos do Poeta apenas com a promessa de uma escrita eficaz. Só que esta escrita não é feita de palavras. O Poeta faz estranhos gestos com as mãos, “gestos vagarosos que, ritmadamente, lhe cobriam e descobriam a face plácida, imóvel” (p.107). José Ambrósio não consegue traduzir todos os gestos, mas sente o poema surgindo diante dele na forma de “lindos e invisíveis versos” (p.107), prontos, faltando apenas serem compostos. José Ambrósio segue com a folha em branco em mãos e atravessa a casa pensando em como contar ao Poeta sobre a impossibilidade de editarem tal jornal. Ao chegar à oficina localizada no último cômodo da casa, José Ambrósio irrompe: “este papel é uma odiosa mistificação!” (p.108), mas o Poeta não se altera, diz que os versos “prescindem de máquinas” (p.108) e, de acordo com o desenrolar da história, é constatado que prescindem até mesmo de palavras.

Apesar de seu desconforto, sem mais reagir, José Ambrósio segue o Poeta até o terreiro onde este exige que lhe traga as rosas: “Estava arrasado. Nem as flores, que nunca eram apanhadas e se desfolhavam ao sabor do tempo, escapavam à virulência do desconhecido. E eu, fraco, entregava-me aos seus caprichos” (p.108). O Poeta se põe a despetalar as flores, rasgar as pétalas e as coloca no chão formando palavras indecifráveis. Diz que “os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado” (p.108). Esta pode ser lida como mais uma referência ao texto bíblico. Brandão (2006) aponta as apropriações do *Cântico dos cânticos* na obra *O homem* de Aluísio Azevedo (1887). Esta nos permite voltarmos ao texto rubiano e identificar algumas aproximações correlatas. Magdá, a personagem feminina central da obra de Azevedo, “se identifica à Sulamita e se apropria da beleza de seu discurso, para nele fazer encenar seu próprio erotismo” (BRANDÃO, 2006, p.140). Também a partir de Brandão nos lembramos de que as imagens de flores perpassam todo o texto bíblico em questão:

Rosa de gozo, rosa mística, rosa silvestre ou selvagem, a rosa onírica de Magdá [...] é também a rosa de Sharon, a Sulamita do *Cântico dos Cânticos*, tão lido, amado e repetido por ela [...] A Sulamita se descreve como uma rosa, ou um narciso ou lírio, segundo as diversas traduções do *Cântico*. Na de Frei Luís, ela diz: ‘Eu, rosa do campo e açucena dos vales’, a que responde seu amado. ‘Qual açucena entre espinhos, assim minha Amiga entre as filhas.’ As notas da edição de Frei Luís esclarecem que o tradutor usa indiferentemente rosa ou açucena e o próprio tradutor revela que a rosa do poema corresponde à palavra hebraica *habatzeleth*. Esta é uma rosa especial, diferente, de cor negra, ‘porém mui formosa e gentil de odor’. ‘Açucena dos vales’, acrescenta ele, por estar em lugar úmido e parecer bela e fresca. Quanto aos espinhos: ‘a flor que nasce entre os espinhos é tanto mais amada e apreciada, quanto mais aborrecíveis são os espinhos entre quem nasce; e da fealdade daqueles vem a descobrir-se mais a formosura desta’ (BRANDÃO, 2006, p.140-143).

Magdá, ao falar através do *Cântico*, “sua verdade [...] se revela também como a verdade do imaginário, que atravessa a barreira do recalcado, através da força metafórica da poesia” (p.140). Desamparado, José Ambrósio ao perguntar sobre os últimos cantos recebe como resposta: “Inexistem” (p.108), o personagem é tomado pela angústia gerada pela impossibilidade da existência. O Poeta continua: “Só falta o girassol” (p.108), José Ambrósio reage com violência: “Primeiro foram as rosas, jamais tocadas por alguém. Agora os girassóis, que não existiam e nem podiam ser desfolhados!” (p.108). Com esse pensamento tenta agredir novamente o Poeta, que nesse momento levanta os braços para o alto e os sinos começam a tocar. No momento em que a improvável música começa, uma estranha narração também tem início. É interessante destacar a fala de Brandão:

Nessas histórias onde as vozes ecoam e são retomadas, onde as frases e as verdades são repetidas, a música é um elemento privilegiado pelo seu poder evocador, pré-verbal, de suscitar imagens e fazer emergir o vivido recalçado. Histórias de ecos, músicas e fontes são portadoras de temas fortemente ligados à loucura, por sua semelhança não-explicitada com a flutuação, a falta de direção, de razão diretiva, ausência de portos, extenso mar de significantes que não ancoram, sempre deslizando (BRANDÃO, 2006, p.99).

A chegada da música é o prenúncio da chegada do poema entendido como possibilidade de apropriação do desejo sem objeto fixado no irrealizável. Sobre o poema, Blanchot escreve:

o poema entendido como um objeto independente, auto-suficiente, um objeto de linguagem criado para si só, mônada de palavras onde só se refletiria a natureza das palavras e nada mais, talvez seja então uma realidade, um ser particular, de uma dignidade, de uma importância excepcional, mas *um* ser e, por isso mesmo, de forma nenhuma mais próximo do ser do que escapa a toda determinação e a toda forma de existência (BLANCHOT, 1987, p.35-36, grifo do autor).

Esse poema, que se realiza como um *ser*, e se concretiza na medida em que o conto caminha para o absurdo absoluto através de imagens oníricas na forma de um estranho cortejo,

sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num universo unificado e soberanamente autônomo. Assim, o poeta faz obra de pura linguagem e a linguagem nessa obra é retorno à sua essência (BLANCHOT, 1987, p.35).

O poema, até então intangível, finalmente se realiza, mas não na realidade empírica. O poema é efetivado sem palavras e sem a escrita, sendo apreendido apenas na caótica mente de José Ambrósio sujeita a hipertrofia da imaginação acidiosa. O resultado é a ocorrência de algo que se assemelha ao processo fantasmático. Sobre este, Agamben resgata a leitura das teorias psicanalíticas modernas que se voltam para a fantasmologia medieval, para a teoria da imaginação aristotélica, para a doutrina platônica do pneuma e para a teoria mágica da fascinação. A fantasia é entendida como o corpo sutil da alma, onde adentram “as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos” (AGAMBEN, 2007, p.50). A fantasia assim definida está suscetível a “separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais” (AGAMBEN, 2007, p.50), e também abarca as influências astrais, os influxos mágicos e é intermediário entre o corpóreo e o incorpóreo, esta definição é o que “permite dar conta de uma série de fenômenos que sem isso seriam inexplicáveis” (AGAMBEN, 2007,

p.50). Agamben entende o cerimonial amoroso da lírica trovadoresca como uma apresentação do processo fantasmático deixado como “herança para a poesia ocidental moderna” (AGAMBEN, 2007, p.50). Este cerimonial assemelha-se à fascinação de José Ambrósio por Marina quando entendemos o poema não como “um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, um fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento” (AGAMBEN, 2007, p.50).

A síndrome melancólica também aparece ligada à prática fantasmática, “a associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática, que constitui a sua característica comum” (AGAMBEN, 2007, p.52). Como vimos anteriormente o lutuoso processo melancólico é direcionado a objeto nenhum, portanto “sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma” (AGAMBEN, 2007, p.53). O fantasma é o que está por trás da aparência do objeto perdido criado pelo desejo do melancólico e o objetivo final de todo o processo do sintoma é fazer com que “aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real” (AGAMBEN, 2007, p.53). O melancólico nega o mundo como objeto de amor e assim

o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém, entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa, que um dia poderão ser coladas as criações da cultura humana, o *entrebescar* das formas simbólicas e das práticas textuais, através das quais o ser humano entra em contato com um mundo que lhe é mais próximo do que qualquer outro e do qual dependem, mais diretamente do que da natureza física, a sua felicidade e a sua infelicidade (AGAMBEN, 2007, p.53, grifo do autor).

É neste entre-lugar epifânico que se encontra o poema para Marina. Impossibilitado de ser realizado enquanto signo e palavra, adquire consistência a partir da atividade fantasmática elaborada para satisfazer José Ambrósio, tomado aqui pelos sintomas melancólicos. Tal prática coloca o sujeito melancólico em uma condição de risco, uma das conseqüências da sua luta pela apropriação do inalcançável onde “o estranhamento inquietante dos objetos mais familiares é o preço pago pelo melancólico às potências que fazem guarda ao inacessível” (AGAMBEN, 2007, p.55). A criação poética é um caminho possível para esta improvável apropriação. Na gravura de Dürer intitulada *Melencolia I* (In.: AGAMBEN, 2007, p.101), a figura do anjo “é o emblema da tentativa do homem, no limite do risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominantemente, em uma prática artística,

aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem conhecido” (AGAMBEN, 2007, p.55). Assim como o que era dito acerca do risco presente na condição do acidioso, encaramos novamente o risco que envolve a ambígua situação do melancólico. Tal ambigüidade nos remete à fala já citada de Blanchot, acerca das duas forças opostas e simultâneas que exigem que o sujeito cesse a escrita ao mesmo tempo em que tudo o que ele deve fazer é escrever. Tal noção está intimamente relacionada com o que afirma Agamben:

Dado que a sua lição consiste em que só se pode apreender o que é inapreensível, o melancólico só se sente bem entre esses ambíguos despojos emblemáticos [...] eles capturam para sempre uma vaga idéia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre (AGAMBEN, 2007, p.55).

A partir desta paradoxal noção de posse do objeto de desejo do melancólico observamos a forma como o poema se realiza no conto:

Vieram os padres capuchinhos. Galgaram, ágeis, o muro, soprando silenciosas trombetas. (Dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar dez.) Um pouco atrás, vinha a Filarmônica Flor-de-Lis, com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens. O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. Um deles, vestido de sacristão, carregava o relógio da capela dos capuchinhos. Nem cheguei a me alegrar, constatando-lhe a existência, porque, num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas (p.108-109).

Conforme apontamos anteriormente, segundo Brandão (2006), na literatura o fantasma se configura enquanto ficção. Esta linguagem literária

é muito mais diabólica e perversa do que qualquer outra, enquanto trapaça bem urdida, organizada e teatralizada na superfície mesmo do discurso literário. Aí se mimetiza o discurso que se crê natural, ignorando que isso não existe, havendo sempre discordância e assimetria entre significante, significado e objeto referencial. Fetichizar, fingir, ser o que não é, manter o jogo da aparência e do engano [...] esse é o teatro da linguagem que a literatura encena, consciente de sua potência criativa e sedutora (BRANDÃO, 2006, p.51).

A realização do poema dedicado à Marina expõe de maneira exacerbada o embuste que é a literatura. A fetichização do literário é encenada no movimento do olhar de José Ambrósio à Marina. Primeiro direciona-se à presença de Marina, a partir deste vai ao “vestido de cetim amarfanhado” (p.109), depois às “barras sujas de lama” (p.109). Olha então para sua cabeça, e desta para o chapéu de feltro, passando para o adorno de pena de galinha. Ainda na

cabeça da imagem, salta os olhos para os lábios “excessivamente pintados” (p.109), e em seguida para as “olheiras artificiais e muito negras, feitas a carvão” (p.109). Olha para a mão direita da imagem, que carrega um girassol, antes de notar que os olhos de Marina o fitavam “com ternura” (p.109). O próximo olhar se fixa em “suas coxas brancas, benfeitas” (p.109). Por fim o personagem permanece transitando entre os olhos e as coxas da imagem. Parece, ao leitor, que o narrador tenta acessar a imagem por camadas, porém permanece barrado na superfície. As adjetivações, secas e curtas, nos distanciam da narração de um êxtase religioso ou poético. É de se esperar que, frente à musa tão procurada, o poeta entregar-se-ia a uma profusão de adjetivações e construções metafóricas que dessem conta desta imagem tão desejada. A crueza e o naturalismo na descrição de imagem aparecem como um contraponto à profusão barroca da imagem e de todo o cortejo que a acompanha.

A partir deste ponto iremos nos dedicar à reflexão acerca da condição desse objeto de desejo inapropriável a partir do texto de Agamben dedicado ao objeto de fixação fetichista. Resgatando a noção discutida anteriormente a respeito do desejo melancólico de tornar objeto de abraço aquilo que deveria ser apenas destinado à contemplação, passaremos à problematização do fetichismo. Agamben apóia-se no texto do Freud de 1927 dedicado ao “problema dos indivíduos ‘cuja escolha objetual está dominada por um fetiche’” (AGAMBEN, 2007, p.59). O psicanalista procura uma explicação única para todos os casos de fetichismo e a partir desta conclui que:

a fixação fetichista nasce da recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (na mãe). Diante da percepção dessa ausência, o menino se recusa (Freud usa o termo *Verleugnung* – ‘renegação, negação’) a admitir sua realidade, pois isso faria pesar uma ameaça de castração sobre o próprio pênis. O fetiche não é, portanto, senão o ‘o substituto do pênis da mulher (da mãe), em cuja existência o menino acreditou e que agora, e nós sabemos por que motivo, não quer renunciar (AGAMBEN, 2007, p.59, grifo do autor).

Assim como anteriormente notamos a ambigüidade presente no sintoma melancólico e no embate criativo, há uma ambigüidade essencial acerca do termo *Verleugnung*: “no conflito entre a percepção da realidade, que o leva a renunciar ao seu fantasma, e o contradesejo, que o leva a negar a sua percepção, o menino não faz nem uma coisa nem outra, ou melhor, faz simultaneamente as duas coisas” (AGAMBEN, 2007, p.59-60). Como substituto do pênis materno a mais diversa gama de objetos é solicitada, sendo assim

o fetiche, seja ele parte do corpo, seja objeto inorgânico, é, portanto, ao mesmo tempo, a presença do nada que é o pênis materno e o sinal da sua ausência; símbolo de algo e, contemporaneamente, símbolo da sua negação, pode manter-se unicamente às custas de uma laceração essencial, na qual as duas reações contrárias constituem o núcleo de uma verdadeira cisão do Eu (*Ichspaltung*) (AGAMBEN, 2007, p.60, grifo do autor).

Esta cisão do eu pode ser vista através da duplicação de José Ambrósio em um Outro e, apenas a partir desta, a obra se efetiva e o personagem alcança seu objeto, mesmo que de forma improvável. Agamben aproxima o movimento mental do fetichista do processo poético da sinédoque:

O termo substituído é [...] ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto, com um procedimento cuja ambigüidade lembra de perto a *Verleugnung* freudiana, e é justamente dessa espécie de ‘referência negativa’ que nasce o potencial poético particular de que fica investida a palavra (AGAMBEN, 2007, p.60).

O autor continua seus comentários sobre a poesia moderna afirmando que esta, a partir de Mallarmé, é composta por fragmentos que remetem a algo “que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação” (AGAMBEN, 2007, p.61). Agamben diferencia o processo fetichista da metonímia lingüística considerando que no primeiro o objeto que representa o todo e que é substituído pelo fragmento (o fetiche), assim como o pênis materno, inexistente. O autor afirma que “o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente” (AGAMBEN, 2007, p.61). No conto em questão, Marina é o fetiche, fragmento de um todo que é a escrita poética inapreensível. Tal fragmentação também é percebida através do olhar que José Ambrósio dedica à Marina e pelo qual o narrador se utiliza para apresentar-nos sua imagem. Não temos uma imagem do todo de Marina, a própria escrita faz com que entremos em contato com Marina através de fragmentos da sua imagem: a barra do vestido, a cabeça, os lábios, as olheiras, a mão direita e as coxas. Marina representa aquela primeira forma de representação feminina do sintoma masculino: a perversa identificação narcísica. Dessa forma

é reflexo caracterizado pela imobilidade e fixidez, pois o alvo do olhar de Narciso recai num espaço restrito, onde a sombra amada não pode estremecer, para não se deformar. Nesse lugar emoldurado e delimitado, a mulher se constitui como personagem e como fantasma masculino, coincidindo sua face com a face que a contempla, jubilatariamente. Aí, ela é a possibilidade do impossível do amor, coincidência dos pares, enquanto os parceiros se julgam numa relação complementar, simétrica, de perfeita completude (BRANDÃO, 2006, p.114).

Lida dessa forma, Marina é o novo duplo de José Ambrósio. Mas agora é o Outro ideal, aquele capaz de suplantar a falta, realizar o desejo inacessível e alcançar o núcleo inexistente da linguagem. Rubião, em anotação para uma conferência define Marina como “Nossa Senhora sob a figura de uma prostituta” (Anexo G). Sua ambígua imagem corresponde a tudo o que José Ambrósio dela exige. Possui a fixidez e plenitude da Mãe Santa ao mesmo tempo em que se oferece para suplantar plenamente o desejo impossível. A profana imagem da prostituta que ocupa o lugar da imagem da santa na procissão denuncia a apropriação também profana do *Cântico* pelo contista, num movimento de nivelamento dos discursos sacros e profanos na realização do poema.

O local ocupado por Marina no conto também pode ser pensado em paralelo ao lugar de Olímpia, inquietante figura feminina de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann (2014). Segundo a análise de Brandão, Olímpia

é, paradoxalmente, a materialidade da ilusão, a concretude da fantasia, que se realiza nesse espaço especial – que é o texto literário – tecido de fios fantasmáticos, aí onde os fantasmas se corporificam e vêm à luz. Olímpia subverte a noção de personagem, na medida em que revela e, ao mesmo tempo, mascara sua enganosa substância de ser ao mesmo tempo ficcional e real, ao mesmo tempo abstração e materialidade, amor e loucura. É aí no texto ficcional que se permite o gozo de uma certa loucura sempre vivida como loucura do outro, loucura da ilusão, espaço do desejo negado e, por isso mesmo vivido de forma alucinada, mas não menos intensa (BRANDÃO, 2006, p.35 -36).

A autora define Olímpia “como protótipo *unheimlich* de um feminino ao mesmo tempo presente e ausente” (BRANDÃO, 2006, p.41). Entendida dessa forma, ela é “a recusa da castração, corpo fálico, fetiche de Natanael” (BRANDÃO, 2006, p.43). Na condição de fetiche, ela também atua

Como objeto inerte, reflexo do olhar que a fixa, Olímpia pode ser considerada paradigma de uma certa imagem do feminino: a mulher fálica, perfeita, que sustenta essa perfeição na sua qualidade de estátua imóvel. Enquanto puro objeto, ela não pode faltar, sendo lugar de desejo narcísico [...] boneca desajeitada e matéria inerte em que se deixou esculpir, como num envelope mortal (BRANDÃO, 2006, p.68).

Brandão questiona a condição alegórica e metafórica de Olímpia, visto que

não há em Olímpia um primeiro termo de semelhança ao qual ela se refere. Se há na metáfora clássica um sentido próprio e um figurado, Olímpia, ao contrário, reduz-se a si própria, não se representa, ela é [...] Se Olímpia, entretanto, na enunciação do texto, através de outras mediações, pode se revelar como metáfora, Natanael é incapaz de decodificá-la, cego que está a todos os índices de realidade (BRANDÃO, 2006, p.68).

Neste ponto iremos resgatar a narração do olhar de Marina direcionado a José Ambrósio: “me olhava com ternura” (p.109). Max Milner (apud BRANDÃO, 2006, p.63) define o olhar de Olímpia enquanto criação e prolongamento do olhar de Natanael. Dessa forma

O olhar dela é pura cavidade ocupada pelo olhar alheio. Seu olho é vazio, morto, desprovido da função de olhar, sendo apenas suporte material do olhar alheio. O buraco do olho de Olímpia está aquém do olho e do olhar, é o vazio produtor de todas as ilusões, *das Ding*, lugar onde o desejo ganha forma (BRANDÃO, 2006, p.63).

Retomaremos o conceito lacaniano de *das Ding* posteriormente. Nesse momento nos interessa destacar o vazio abismal do olhar de Olímpia por nós identificada a Marina. Este vazio do olhar é rodeado, assim como a rosa bíblica que é cercada por espinhos, pela maquiagem e vestimenta grotesca de Marina e pelo excesso da procissão. Assim como a beleza das rosas se destaca ainda mais se colocada em meio aos incômodos espinhos, o vazio do olhar oco de Marina se apresenta ainda mais angustiante quando rodeado por toda a exorbitância que a rodeia:

O lugar do feminino no imaginário masculino tem de ser caracterizado pelo mais, pelo excesso, pela plenitude que nega a castração. Excesso de significantes [...] excesso que acaba por desmoronar com o vazio da morte. Paradoxo sem solução, figura do enigmático que torna o feminino inviável, incompreensível destinado ao irracional e ao mítico. Estranho feminino, estranheza do feminino, conhecido e desconhecido, lugar do amor e susto, do secreto recalcado que circula no corpo do texto [...] Estranhas e familiares, tão difíceis de serem olhadas e vistas (BRANDÃO, 2006, p.89).

O excesso trazido por Marina para a realização do poema está posto em paralelo com aquele impotente excesso de escrita praticado por José Ambrósio no início do conto. É Marina que detém o que é necessário para a efetivação da obra, e aqui a aproximamos da leitura feita por Brandão das mulheres na obra de Edgar Allan Poe:

Todas essas mulheres são figuras plenas de um saber fantástico, excessivo, por sua qualidade acumulativa, enciclopédica, sabedoria inútil e heterodoxa, mas garantia contra o risco da falta, sabedoria da integridade do narrador [...] Mulheres gigantescas, fálicas, absolutas, fantásticas [...] Em Poe, a relação amorosa confunde-se com uma relação de aprendizagem, e ao feminino cabe um papel tradicionalmente reservado ao masculino: elas são mestras do saber. Nessa relação, o homem é aquele que aprende, apreende, penetra no feminino, realizando metaforicamente a fusão do mistério do saber e do mistério da natureza do feminino. ‘Querer – saber e pulsão de morte se identificam ao lugar do vazio, da perda que constitui o ‘mistério’ da natureza da mulher’ O intercâmbio masculino/feminino é mediatizado por esse saber não explicado, estranho, canto das sereias (BRANDÃO, 2006, p.87-88).

Este lugar misterioso ocupado pelo feminino não é uma criação moderna. Brandão nos lembra que “miticamente, sabemos que a desrazão, o obscurantismo, o enigma insolúvel sempre estiveram do lado das representações do feminino” (BRANDÃO, 2006, p.116). Esta representação é geradora de uma “incontornável oscilação entre o culto da mulher como mistério-enigma e o ódio à mulher como mistificação-mentira” (Serge André apud BRANDÃO, 2006, p.118). Para o autor ambas visões atestam desconhecimento da questão da feminilidade “pois postulam, todas as duas, que a mulher é como um esconderijo que dissimularia alguma coisa” (Serge André apud BRANDÃO, 2006, p.118).

Através desse olhar que a toma por partes, José Ambrósio arrematado pela visão daquela que é intangível, permanece afobado enquanto a procissão se encaminha para o fim antecipado pela presença dos gráficos: “os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal” (p.109). O poema se extingue com a chegada das letras, “o cortejo passou em segundos, e os muros, que antes via na minha frente, transformaram-se num só” (p.109). Próximo à afirmação da condição ambígua de presença enquanto ausência do processo fantasmático e do fetiche, Blanchot afirma que:

as palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de se extinguem, a claridade através da escuridão. Mas tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio (BLANCHOT, 1987, p.37).

No conto, o desaparecimento do poema é trazido pelas letras e palavras. José Ambrósio tenta correr para alcançar Marina, mas atrapalha-se com os papéis espalhados pelo chão, “esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala [...], tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável” (BLANCHOT, 1987, p.38).

O conto se encerra com a seguinte sentença: “Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas

e de sons estúpidos” (p.110). O trecho que encerra o conto denota a impossibilidade absoluta de escrever o poema através de palavras, tecendo assim um poema intangível.

Todo o excesso envolto na imagem de Marina narrados anteriormente se reduzem, no final do conto, ao vazio de seu olhar. A representação do feminino dá conta de falar desse intangível do poema ao se configurar enquanto “imagem de uma plenitude absoluta, que, se fascina, também terrífica; figuras assustadoras, para um narrador que acaba sempre por relatar o esvaziamento desta plenitude, seu processo de degeneração física que a morte completa” (BRANDÃO, 2006, p.86). A morte é posta aqui como “o lugar vazio, da imobilidade que é aquele do fetiche, que, para negar o vazio, o nada, tem paradoxalmente as características de coisa sempre igual, logo morta. Assim é o objeto refletido no espelho, objeto inerte, sempre igual a si mesmo” (BRANDÃO, 2006, p.86). A autora relaciona esse lugar do vazio, da fixidez e da morte a um “narcisismo enclausurador” (BRANDÃO, 2006, p.202). É nesse lugar onde José Ambrósio encontra-se preso e se identifica ao

Infeliz Narciso, cujo erro consiste em não se reconhecer na própria imagem refletida no enganoso espelho das águas, onde acaba mergulhando na morte, à procura do impossível abraço e do encontro irrealizável [...] Segundo Kristeva, a tragédia de Narciso consiste na ‘vertigem de um amor cujo único objeto é uma miragem’ e seu logro reside na exaltação de um não-objeto, imagem ilusória de fascinante poder. Imagem que acaba se tornando persecutória, dado exatamente a seu encanto hipnótico. Imagem também onde Narciso acaba se reconhecendo e percebendo a impossibilidade de sua posse. Terrível presença, pois inatingível, mas terrível também por sua capacidade de desaparecer (BRANDÃO, 2006, p.95).

No conto o poema somente se realiza no mesmo instante da sua aniquilação. Esta relação se assemelha a processos melancólicos conforme veremos a seguir. Freud situa a ambivalência da intenção como uma das características centrais da melancolia, pois nela o objeto só é apropriado na sua perda. Agamben afirma:

Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar (AGAMBEN, 2007, p.45).

Nesta condição o objeto é ao mesmo tempo apropriado e perdido e assim assemelha-se ao fetiche, e “deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado” (AGAMBEN, 2007, p.46). A poesia para Marina é um totem fetichista da poesia

absoluta. Murilo Rubião explicita a condição da palavra poética em seu conto ao nos mostrar o poema enquanto objeto de desejo fantasmático intangível. Podemos, portanto aproximar a imagem do poeta e do fetichista enquanto ambos afirmam ao mesmo tempo em que negam o seu objeto. Ao escrever este conto, o papel assumido por Murilo Rubião se aproxima da atividade crítica tal qual problematizada por Agamben no prefácio da obra aqui discutida: “assim como toda a autêntica *quête* [busca], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade” (AGAMBEN, 2007, p.11).

Novamente se faz inevitável a aproximação entre o tema tratado por Agamben e a escrita de Blanchot. Sobre a obra enfim efetivada, o último afirma que:

esse momento é, ao mesmo tempo, aquele em que a obra, a fim de dar existência a esse ‘engodo’ de que ‘a literatura existe’, pronuncia a exclusão de tudo mas, por esse meio, exclui-se a si mesmo, de sorte que esse momento em que ‘toda a realidade se dissolve’ pela força do poema é também aquele em que o poema se dissolve e, instantaneamente feito, instantaneamente se desfaz. Isso, sem dúvida, já é ambíguo ao extremo. Mas a ambiguidade toca no mais essencial. Pois esse momento, que é como a obra da obra, que, à margem de toda significação, de toda a afirmação estética e histórica, exprime que a obra é, esse momento só será tal se a obra, nele, enfrentar a experiência do que sempre arruína de antemão a obra e sempre restaura nela a superabundância vã de ociosidade (BLANCHOT, 1987, p.39).

Esta abordagem é melhor compreendida se resgatarmos a reflexão de Agamben acerca da mudança do estatuto da obra de arte ocorrido a partir da modernidade em decorrência da mercantilização dos objetos e da nova relação estabelecida entre os objetos de consumo e os homens. Agamben aponta que o período onde tal noção se inaugura coincide com o nascimento “como artigo de massa, [d]o gênero literário ‘inquietante’, que conta com o mal-estar e com os temores inconfessados dos leitores” (AGAMBEN, 2007, p.88). É justamente desse gênero, conforme atestamos na primeira parte do nosso trabalho, que deriva a literatura de Rubião. O autor afirma que esta mudança paradigmática, a partir de Baudelaire “teria conseguido fazer da obra o próprio veículo do inapreensível e restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e uma nova autoridade” (AGAMBEN, 2007, p.76). Agamben dedica-se longamente à escrita de Baudelaire e chega a afirmar que “foi sorte que o fundador da poesia moderna tenha sido um fetichista!” (AGAMBEN, 2007, p.76). Baudelaire era aficcionado “pelo vestuário e pela cabeleira feminina, pelas jóias e o *maquillage*” (AGAMBEN, 2007, p.76). A partir da aproximação entre a arte poética de Baudelaire e a definição de fetiche, o autor afirma que

sem a experiência pessoal da milagrosa capacidade do objeto-fetichismo de tornar presente o ausente, através da sua própria negação, talvez ele não tivesse ousado atribuir à arte a tarefa mais ambiciosa que jamais um ser humano confiou a uma criação sua: a apropriação mesma da irrealidade (AGAMBEN, 2007, p.76).

O poema fictício buscado no interior do conto aqui analisado reverbera a condição moderna da obra de arte. Agamben resgata o ensaio de Baudelaire sobre Edgar Allan Poe onde este afirma que “‘quem não sabe captar o intangível’ – escreve ele no ensaio sobre Poe – ‘não é poeta’; e define a experiência da criação como um duelo de morte ‘no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido’” (AGAMBEN, 2007, p.76). O processo de escrita de José Ambrósio ilustra tal processo. É um poeta que luta pelo intangível, e sua experiência criadora é aquela da morte, onde se vê fragmentado em um duplo e percebe que só realiza sua obra quando experencia a autodestruição. Esta experiência poética estaria assimilada a uma tarefa sacrificial onde o artista deveria levar

às suas últimas conseqüências o princípio da perda e do desapossamento de si. A exclamação programática de Rimbaud – ‘je est un autre’ [‘eu é um outro’] – deve ser tomada ao pé da letra: a redenção das coisas só é possível sob a condição de tornar-se coisa (AGAMBEN, 2007, p.85).

José Ambrósio atua dessa forma literalmente. O personagem torna-se a imagem ideal do sujeito criador definido pela modernidade assim como encarna de forma literal a figura do acidioso, do melancólico e do fetichista, nos demonstrando como é sutil e confuso o limite que difere tais condições do sujeito. Outro ponto de convergência se dá a partir da afirmação de Agamben de que “os poetas modernos, desde Poe, passando por Mallarmé, até Valéry e Pound, parecem atribuir ao processo da criação o mesmo interesse que eles atribuem à própria obra” (AGAMBEN, 2007, p.92). É justamente o processo que envolve a criação do poema que ocupa o lugar central do conto. Frente a isto iremos até o trabalho de dissertação de Silvana Oliveira intitulado “Murilo Rubião: A tragédia do homem invisível” (1996). A pesquisadora se debruça sobre o herói rubiano a partir da questão da invisibilidade, além de problematizar o processo de escrita do autor. Interessa-nos destacar o que Oliveira fala sobre o forte caráter metalingüístico desta obra, em “que a busca da desautomatização da linguagem ganha a cena principal” (OLIVEIRA, 1996. p.82-83), conforme se lê na seguinte passagem:

Neste conto reflete-se todo o drama da criação em que se debate o autor, dilacerado de alguma maneira entre o projeto e a linguagem. O drama do que se quer dizer e do que é possível dizer. Tal conflito, que a narrativa nos dá em nível ficcional, é a imagem do conflito fundamental que todo processo de criação desencadeia no artista contemporâneo e que se estabelece já na origem da sua obra. O conto em questão nos permite assinalar um duplo

processo de relação metafórica: entre o autor ficcional (José Ambrosio) e o autor real (Murilo Rubião) e, conseqüentemente, entre os seus respectivos produtos artísticos - o poema Marina, desejado por José Ambrosio e inscrito como imagem da busca da palavra absoluta e como tal marcado pelo risco e ameaçado pela dissolução no caos e o próprio conto 'Marina, a Intangível', que narra a busca desesperada desse poema (OLIVEIRA, 1996, p.82-83).

Reafirmamos a presença de uma noção de *mise en abyme* em todo o conto. Isto ocorre em diversos níveis do texto, primeiramente ligado a esta noção de espelhamento trazida por Oliveira citado no trecho acima. Porém tal recurso também pode ser sugestionado através de uma leitura que toma o conto como uma série de narrativas encaixadas que se aglutinam sem deixar claro se em algum ponto lançam o leitor de volta a narrativa encaixante originária. Dessa forma o autor explicita o caráter circular da sua escrita que lança indefinidamente o leitor ao ponto de partida.

De acordo com a leitura aqui proposta, o conto pode ser lido como uma metáfora do pensamento de Blanchot e imagem mesclada e literal das figuras do acidioso, do melancólico, do fetichista e do poeta moderno, atestando a aproximação entre eles. Há o paralelo entre a figura do Poeta e do poema, ambos se experimentam de forma fulgaz durante a realização da obra e experimentam também o aniquilamento que vem atrelado a essa realização. Blanchot afirma que a obra ao “realizar-se desaparecendo” (BLANCHOT, 1997, p.297) permite àquele que escreve experimentar-se como um nada no trabalho. Aquele que escreve é arrastado à experiência de morte ao mesmo passo do desaparecimento da obra. Ao final do conto não se sabe mais do duplo do escritor ficcional José Ambrósio. Tal fato ocorre a partir do momento em que a obra começa a se inscrever, ponto no qual o outro de José Ambrósio desaparece com o surgimento do poema. O que resta ao escritor é novamente a solidão, tento experienciado a insólita ocorrência do poema, que só se concretiza quando é composto não por palavras, mas por imagens, negação da palavra escrita. Blanchot escreve sobre a impotência da palavra frente a realidade nela contida, “nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, tornando nulo o que aprisiona, infinita inquietude, vigilância sem forma nem nome” (BLANCHOT, 1997, p.314). Blanchot defende a noção de que na escrita os limites de sentidos da palavra se rompem e que esta torna-se aberta a significações móveis, levando a um “deslizamentos sem fim de ‘expressões’ que não chegam a lugar nenhum. Assim nasce a imagem que não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é, que fala do cão em vez do gato” (BLANCHOT, 1997, p.314). Dessa forma é exposta a ambigüidade presente no seio da linguagem poética, Blanchot afirma que

assim começa essa perseguição pela qual toda a linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar (BLANCHOT, 1997, p.314).

Frente ao espaço abismal representado pela palavra, o que pertence ao escritor é a tentativa de lidar com o fato de, pelo questionamento da escrita, ter sido também posto em questão e com isso experimentado a morte fragmentando-se através da imagem de um duplo. Blanchot diz que

um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Por que não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas a sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que, se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? (BLANCHOT, 1997, p.291).

Mesmo reconhecendo a impossibilidade de deixar o ponto inicial, o escritor não cessa a sua atividade, continua a escrever de forma ininterrupta e o que obtém ao fim é que “agora, o que você não fez está feito; o que não escreveu está escrito, você está condenado ao indelével” (BLANCHOT, 1997, p.291). Tal afirmação se relaciona diretamente ao final do conto, onde o que resta é um poema invisível, impossível de ser escrito, impossível de ser lido. A escrita que parece habitar outra instância que não a das palavras, “para escrever, deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma, negar os livros fazendo um livro com o que não são” (BLANCHOT, 1997, p.303). O poema, obra absoluta de José Ambrósio, não se realiza enquanto este emprega uma exaustiva escrita ininterrupta. A efetivação da obra está atrelada ao cessar da escrita, ao momento em que o personagem é posto em questão. A indeterminação que paira sob o final do conto ilustra um fazer comum na obra rubiana. Ao comentar seu processo o contista afirma:

nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Usando a ambiguidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica (RUBIÃO, 1981, p.4).

Oliveira (1996) traz à discussão a possibilidade de exorcismo a partir da escritura tal qual definido por Cortazar,

Embora considere a possibilidade de estar esbarrando num exagero, o crítico sustenta que em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a (OLIVEIRA, 1996, p.89).

A autora conclui a impossibilidade de tal feito na escrita muriliana:

Nos contos murilianos, por sua vez, o exorcismo a partir da escritura não se realiza e temos, algumas vezes, a impressão de que o conto não se fechou. A esfera não fica pronta [...] Entretanto a busca da exorcização das imagens que obsecam o criador é constante; daí a preocupação recorrente com a revisão e reescritura de todos os seus contos (OLIVEIRA, 1996, p.90).

Esta impossibilidade de exorcismo na escrita de Rubião encontra-se lado a lado à descrença de Blanchot em qualquer tipo de transcendência possível para o homem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brandão acredita que texto literário produz um fascínio através da sedução. Sedução esta que faz passar o verdadeiro e o natural pelo fingido e maquiado. A autora resgata Barthes quando este afirma que nunca há uma leitura absoluta do texto: “há sempre saltos, vertigens, um ritmo que varia” (BRANDÃO, 2006, p.14). Tendo isto em vista, a autora aponta que é exigido do crítico tomar o ficcional à distância, mas sempre lembrando que aqui algo sempre “resiste às classificações, às tentativas de domesticação [...] sempre há um resto não simbolizável, mas causa de escrita” (BRANDÃO, 2006, p.14). A autora estabelece uma interessante aproximação entre as instâncias lacanianas da constituição psíquica do sujeito e a leitura do texto ficcional. Para Brandão é uma *leitura imaginária* aquela “fascinada, hipnótica, feita na relação dual, amorosa com o texto, olho no olho” (BRANDÃO, 2006, p.15). A *leitura simbólica* é aquela que tenta tornar o texto compreensível, “compartimentando-o em fórmulas e classificações, usando-se uma metalinguagem para se falar dele” (BRANDÃO, 2006, p.15). É aquela que domina e se constitui através dos códigos. Por fim há o *real*, “algo que sobre desse esforço, algo residual, que não entra na cadeia significativa do leitor, que resiste à legibilidade, algo então, da ordem do real, do impossível” (BRANDÃO, 2006, p.15). Sobre o Real temos a seguinte definição:

O Real não é objeto de definição, mas de evocação. Aparece no discurso enquanto comanda o desconhecimento [...] O Real escapa à simbolização e se situa à margem da linguagem. O primeiro efeito do real, também inacessível, é o objeto de desejo como lugar de uma falta impossível de ser preenchida, produzida como resto, como desperdício, como algo ‘caído’ que seduz e engendra a busca. O Real é, portanto, o informe, o que sempre aparece construído precariamente: é impossível (Vallejo apud BRANDÃO, 2006, p.211).

Relacionado ao Real, Lacan define o conceito de *das Ding* (a coisa), retomado

de Heidegger o apólogo do poteiro fabricando um vaso. O vaso *cria um vazio*, pelo menos dentro da perspectiva de preenchê-lo em um mundo que não conhece nem o pleno nem o vazio. O vaso é moldado como objeto significativo que representa o vazio no seio do Real. Este vazio se apresenta como Nada. O *vazio* do vaso, no centro das paredes que o bordejam, é *metáfora da coisa*, enquanto que as paredes seriam *metáforas do jogo dos representantes* e dos significantes que ornem a coisa (Marie-Claire Boons apud BRANDÃO, 2006, p.64).

Assim como o poteiro heideggeriano, Rubião escreve para circundar o intangível, numa tentativa, invariavelmente frustada, de posse daquilo que não pode ser apreendido.

Marina se situa no mesmo local das paredes do vaso, criada para atestar algo sempre diferente dela mesma, e nunca compreendido: tanta falar do que é inefável no centro da linguagem. Desta forma atestamos como Rubião apropriou-se dos temas e procedimentos da literatura fantástica a fim de levar a linguagem aos seus limites. O conto ressoa na mente do leitor, impossibilitado de o ler enquanto simples alegoria ou metáfora esclarecida. Neste conto, aquilo que sobra, o resto, o inapreensível da linguagem e todo o seu vazio parecem muito maior que sua simples fábula. Em uma sentença escrita e riscada em uma anotação pessoal, Rubião oferece uma hipótese da justificativa da potência de sua escrita: “uma narrativa da qual a gente corta alguns trechos é como um fogo abanado. Ninguém sabe que a operação foi executada, mas todos lhe percebem o efeito” (Anexo L).

Para ilustrar esta fala, destacamos algumas das alterações que conto sofreu ao longo das publicações. Tendo como ponto de partida o levantamento feito por Sandra Regina Chaves Nunes (1996) citaremos trocas e supressões de termos e sentenças. A autora organizou as alterações executadas entre as publicações do conto nos livros “O Ex-mágico” (1947), “Os dragões e outros contos” (1965), “A casa do girassol vermelho” (1978).

Ocorre a supressão de termos quando “sentindo-me desamparado” (Rubião apud NUNES, 1996, p.140) transforma-se em “desamparado” (Rubião apud NUNES, 1996, p.140) entre as duas primeiras publicações. Alguns parágrafos completos desaparecem entre uma publicação e outra. Um exemplo é o seguinte trecho, presente na primeira versão e eliminado na publicação seguinte do conto: “Não existiam oficinas, mas como dizê-lo agora? Deveria ter dito antes. Era tarde para explicação. Pensei fingir-me louco e sair dando berros, dançando pela casa a fora. Inútil! Aquele homem não levaria a sério a minha loucura!” (Rubião apud NUNES, 1996, p.148). O trecho a seguir também foi completamente eliminado entre a primeira e a segunda publicação:

procurando livrar-me dos papeis, ainda vi, trepado no muro, o homem de cara plácida. Estava com os braços abertos e, triste, apelava para mim, sobraçando uma enorme Bíblia. Lia com uma voz compassada e grave: Eu vos conjuro, filhos de Jerusalém, pelas cabras monteses e veados campo, que não pertubeis à minha amada e seu descanso, nem a façais despertar, até que ela se queira erguer (Rubião apud NUNES, 1996, p.153).

Já na terceira publicação, o trecho “em que me encontrava de objetivar os meus propósitos” (Rubião apud NUNES, 1996, p.155) é transformado em “de expressar-me” (Rubião apud NUNES, 1996, p.155). O mesmo acontece quando o autor retira: “evitar o diálogo com o meu incompreensível interlocutor” (Rubião apud NUNES, 1996, p.160) para sentenciar: “cortar de vez o nosso diálogo” (Rubião apud NUNES, 1996, p.160). Na segunda versão José Ambrósio questiona-se: “E por que me deixavam sozinho na redação? Por que justamente eu?” (Rubião apud NUNES, 1996, p.157), reflexão eliminada na versão final.

Ao compararmos as três versões destacamos as seguintes alterações: entre a primeira e a segunda publicação o “abrir a janela” (Rubião apud NUNES, 1996, p.140) se torna “abrir a boca” (Rubião apud NUNES, 1996, p.140), expressão que some por completo na versão final. Também notamos a troca de termos: “apreensivo” (Rubião apud NUNES, 1996, p.140), na primeira publicação, “nervoso” (Rubião apud NUNES, 1996, p.154), na segunda e “agoniado” (Rubião apud NUNES, 1996, p.154) na terceira. Isto denota a preocupação do autor com a adjetivação exata.

Se na primeira publicação do conto o autor escreve: “Os meus olhos alcançaram a cesta cheia de papéis amarrotados: produto de várias horas de infrutífero trabalho” (Rubião apud NUNES, 1996, p.141), tal trecho é transformado, na segunda publicação, em: “Diante dos meus olhos estava a cesta cheia de papéis amarrotados - produto de longo e exaustivo esforço” (Rubião apud NUNES, 1996, p.155) que por fim é sintetizado em: “A cesta, repleta de papéis amarrotados, me desencorajava.” (Rubião apud NUNES, 1996, p.155).

As sucessivas alterações nas obras já publicadas acusam a relação estabelecida entre o autor e a obra sempre em aberto. Com Rubião a palavra nunca é fixa, a sentença nunca está fechada. Assim como José Ambrósio, o autor parece se por frente ao texto de forma *apreensiva, nervosa, agoniada* no momento em que percebe a intangibilidade do termo exato. Quanto maior a energia e o trabalho depositado sobre o conto, menor e mais potente ele se torna. Pela supressão, Rubião encontra um meio de tornar cada palavra publicada absoluta e fundamental. Com esta imagem encerramos nosso trabalho utilizando a voz de Cortázar: “Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes” (CORTÁZAR, 2004, p.150-151).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALMEIDA Jr., José Simões de. *Jogo teatral, teatro de figuras alegóricas e os processos de espacialização da cena*. Revista de História e Estudos Culturais. Vol.7 ano VII nº1 Jan/Fev/Mar/Abr de 2010. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF/22/TEXT0\\_14\\_ARTIGO\\_DOSSIE\\_JOSE\\_SIMOES\\_DE\\_ALMEIDA\\_JUNIOR\\_FENIX\\_JAN\\_FEV\\_MAR\\_ABR\\_2010.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF/22/TEXT0_14_ARTIGO_DOSSIE_JOSE_SIMOES_DE_ALMEIDA_JUNIOR_FENIX_JAN_FEV_MAR_ABR_2010.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução: Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CAVALCANTI, Geraldo de Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um Ensaio de Interpretações através de suas Traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

\_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização de Haroldo Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche” In: *Der Dichter und das Phantasieren: Schriften zur Kunst und Kultur*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2010.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaios de métodos*. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1979.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2014.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges: um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORAES, Eliane Robert. *Um vasto prazer, quieto e profundo*. Revista Estudos Avançados vol.23 no.65 São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142009000100018>> .Acesso em: 15 set. 2014.

NUNES, Benedito. *O Convidado*. Revista Colóquio, nº 28, Lisboa, novembro de 1975. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=6>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

NUNES, Sandra. *Biografia*. 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>> Acesso em 19 de setembro de 2014. Não paginado.

OLIVEIRA, Silvana. *Murilo Rubião: A tragédia do homem invisível*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 1996.

PONCE, J. A. de Granville. “O Fantástico Murilo Rubião” In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981. p3-5.

RAMOS, Maria Luiza. *Murilo Rubião: texto e metalinguagem*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/ELivros/Simp%C3%B3sios%20de%20Literatura%20Comparada%20-%201%C2%BA%20e%202%C2%BA%20-%20vol.%201.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real: Uma definición de lo fantástico*. Madri: Editorial Páginas de Espuma, 2011.

\_\_\_\_\_. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. *Murilo Rubião*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982.

\_\_\_\_\_. *Murilo Rubião – Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SALOMÃO. *Cântico dos Cânticos*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Hedra: 2008.

SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem” In: *Situações, I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *O fantástico em Murilo Rubião*. Revista Planeta, número 25, São Paulo, setembro de 1974. Disponível em:  
<<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=8>> Acesso em: 20 jun. 2013.  
Não paginado.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Os Gêneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.

**MATERIAL CONSULTADO NO ACERVO DOS ESCRITORES MINEIROS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

ANDRADE, Mário. *Carta São Paulo*, 27 dez. 1943. Disponível em: <<http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/correspmariao3.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

ARRIGUCCI Jr, Davi. *O seqüestro da surpresa*. Jornal de resenhas Folha de São Paulo, sábado, 11 de abril de 1998. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=10>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

\_\_\_\_\_. *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

ASSIS, Júlio; FERREIRA, Harildo. *A magia de um contista chamado Rubião*. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 30 out. 1988. Caderno Cultura, p.32. 1 fl.

BRUNN, Albert von. “Murilo Rubião: uma poetica do emudecimento. In: Miranda, Wander Melo (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

CHRISTUS, Miriam. *O mágico desencantado dribla o câncer e ri*. Estado de São Paulo, São Paulo, 20 set. 1987. Caderno 2, p.9. 2 fls.

COELHO, Nelly Novaes. *Os dragões e ....* Estado de São Paulo (Suplemento Literário), 06 de agosto de 1966. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=11>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

EULALIO, Alexandre. *Animais de estimação*. O Globo, Rio de Janeiro, 23 ago. 1965. p.3.

LINS, Álvaro. *Os novos*. Jornal de Crítica Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 2 abr. 1948. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=12>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

LOWE, Elizabeth. *A opção pelo fantástico*. Revista de Literatura Escrita, São Paulo, 1979. Ano IV, número 29. 7 fls.

LUCAS, Fábio. *A arte do conto de Murilo Rubião*. O Estado de São Paulo, 21 de agosto de 1983. Disponível em: <<http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/criticas.aspx>> Acesso em: 20 jun. 2013. Não paginado.

MACIEL JÚNIOR, Vicente de Paula, ETRUSCO, Maria Inês, CAMPOS JÚNIOR, Aluisio. *Murilo Rubião*. Jornal do CAAP, Belo Horizonte, 08 jan. 1987. p.4-5. 2 fls.

MARINO, Alexandre. *As façanhas de um escritor mágico*. Correio Brasiliense, Brasília, 27 ago. 1989. Caderno 2, p.3. 1 fl.

NUNES, Regina Chaves. *Murilo Rubião: Escrita e Reescrita*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 1996.

SEBASTIÃO, Walter. *Sedutora profecia do contemporâneo*. Tribuna de Minas, Belo Horizonte, 03 jul. 1988. 1 fl.

**ANEXOS**

## ANEXO A

Conto “Marina, a Intangível” de Murilo Rubião

## MARINA, A INTANGÍVEL

*Quem é esta que vai caminhando como a aurora  
quando se levanta, formosa como a lua, escolhida  
como o sol, terrível como um exército bem orde-  
nado?*

*(Cântico dos Cânticos, VI, 10)*

Antes que eu tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina.

Agoniado pela ausência de ruídos na sala, levantei-me da cadeira e quis fugir. Não dei sequer um passo e tornei a assentar-me: eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora.

Afinal, duas pancadas longas e pesadas, que a imobilidade do ar fez ganhar em volume e nitidez, ressoaram, aumentando os meus sombrios pressentimentos. Vinham da capela dos capuchinhos, em cuja escadaria eu sempre me ajoelhava, a caminho do jornal.

Como persistisse o meu desamparo, balbuciei uma oração para Marina, a Intangível. A prece ajudou-me a reprimir a angústia, porém não me libertou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas.

Sem me impressionar com o fato de a capela não possuir relógio, apertei a cabeça entre os dedos, procurando me concentrar nas minhas obrigações diárias. A cesta, repleta de papéis amarrotados, me desencorajava.

Movia-me, desinquieto, na cadeira, olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de plena inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar.

\*\*\*

Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda. Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo.

Inventei várias desculpas para explicar a minha inesperada inibição. Culpei o silêncio da madrugada, a falta de colegas perto de mim. Não me convenci: e nos outros dias? Eu era o único jornalista destacado para o plantão da noite. Sendo o jornal um vespertino, logicamente só ocupava os seus redatores na parte da manhã.

Tentei ainda persuadir-me de que, escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo. O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas, nem deixava determinadas as tarefas que eu deveria cumprir. Para suprir essa desagradável omissão, restava-me inventar, a procurar, ansioso, em velhos papéis, a matéria que iria utilizar em minhas reportagens. Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre minha casa e o jornal, sem me esquecer de falar (com ternura) do nosso jardim. Um pequenino jardim, em forma de meia-lua, com algumas roseiras e secas margaridas.

Muito antes de ouvir o surdo rumor das pancadas, a expectativa me enervava. Não podia mais esperar. Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento poderia ser arrastado da cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida.

De novo abri a Bíblia. Agora menos intranquilo. O silêncio se desfizera e, mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha a certeza de que o tempo retomara o seu ritmo. (Isso era importante para mim, que não desejava ficar parado no tempo).

Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.)

A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu-me a pena.

Abri a janela, que dava para o jardim, a fim de sentir melhor o perfume das rosas. Talvez elas me ajudassem.

Porém, ao descerrar as venezianas, deparei com a fisionomia de um desconhecido. Rapidamente afastei os olhos noutra direção. Aquela cara me incomodava. Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo. Tornei a observar o intruso e vi que me olhava com insistência.

Sem alterar o semblante ou mover os músculos da face, disse-me:

– Recebi seu recado, José Ambrósio. Aqui estou.

Imobilizei-me ao contemplar-lhe o rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela.

Recuperando-me do espanto que a sua presença me trouxera, retruquei com vigor:

– Não o conheço, nem disponho de tempo para atendê-lo.

Em seguida, fiz-lhe um sinal para se afastar. A sua figura desajeitada e estranha, atormentava-me, impedia que tentasse elaborar um novo texto.

Penso que interpretou o meu gesto como um convite para entrar, pois deu umas passadas miúdas e penetrou na sala pela porta principal.

Deteve-se a alguns passos da minha escrivaninha e continuou a encarar-me. O corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida. (Uma nova ideia emergia do meu pensamento, e desisti de concretizá-la, adivinhando que ele jamais permitiria que ela se efetivasse.)

Sabendo ainda que naquela madrugada nenhuma das obrigações seria cumprida, afastei de perto de mim as folhas de papel, disposto a ouvi-lo.

– São versos para publicar. Os que você me encomendou.

– Nada lhe encomendei. Por favor, afaste-se, tenho um trabalho urgente a terminar.

– Encomendou-me sim. Talvez não se recorde porque o pedido que me fez é anterior à sua doença.

Descontrolei-me, ouvindo tão cretina afirmação. Eu, doente?! O melhor seria encerrar o assunto e cortar de vez o nosso diálogo:

– Toda e qualquer modalidade poética foge á linha do jornal. Se nem os meus artigos, que são mais importantes, ele publica!

Já nervoso, irritado com o meu incompreensível interlocutor, saltei da cadeira:

– Morra a poesia, morram os poetas!

Avancei enfurecido, com a intenção de pegá-lo pelo pescoço. Ao menos aquele poeta eu mataria.

Ele afastou-se devagar, a cara impassível, sem demonstrar medo ante a ameaça. À medida que eu me aproximava, o homenzinho recuava cauteloso, até que as suas costas encontraram a parede. Acuado, tentou o último recurso para me comover:

- São versos para Marina, a Intangível.
- Caí de joelhos.

Tínhamos que publicar o poema. Mais como? Passei amistosamente o braço pelo ombro do poeta e outra vez lhe esclareci que os meus superiores jogavam fora tudo o que, á força de penosa elaboração, eu escrevia noite adentro.

Não pareceu dar importância ao meu argumento e disse estar em nossas mãos afastar quantos empecilhos encontrássemos. Desde que havia desinteresse pela publicação, nós mesmos nos encarregaríamos de fazê-la. Seria uma edição extraordinária do vespertino, toda ela dedicada a Marina.

- E o pessoal para compor e imprimir o tablóide? – indaguei.
- Essa parte também ficará a nosso cargo.

Achei boa a ideia, apesar de saber que o jornal não possuía linotipos, impressora, e eu nada entendia de composição gráfica.

Para ganhar tempo, pedi-lhe que me mostrasse os versos.

- Não os tenho aqui nem em parte alguma.
- Como poderemos imprimi-los, se não existem?
- Você os escreverá.
- Mas se eu apenas faço poemas bíblicos?
- São exatamente esses os que eu desejo. A existência de Marina está neste trecho dos

*Cânticos*: “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor”.

- Mesmo assim, não sei como escrevê-los.
- Vá me olhando e escrevendo – ordenou.

E começou a fazer gestos com as mãos. Gestos vagarosos que, ritmadamente, lhe cobriam e descobriam a face plácida, imóvel.

Não pude traduzir os movimentos todos, entretanto – coisa estranha – sentia que o poema de Marina poderia estar nascendo. Lindos e invisíveis versos!

- Estão prontos – declarou com firmeza. – Agora é só compô-los.

Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o seguí, casa adentro, em direção aos fundos do prédio.

Atravessamos algumas portas. Eu, com a lauda em branco nas mãos, andando devagar, procurava uma desculpa para lhe mostrar a impossibilidade de se editar extraordinariamente o jornal.

Ao chegarmos à velha cozinha, o último cômodo da casa, que dava acesso ao quintal, empurrei para trás o companheiro e gritei:

- É uma estupidez caminhar mais. Não temos oficinas e este papel é uma odiosa mistificação!
- Os versos de Marina prescindem de máquinas – respondeu, afastando-me para o lado.

A minha capacidade de reagir se esgotara. Em silêncio, acompanhei-o ao terreiro.

- Traga as rosas – exigiu, logo que chegamos perto de uma mangueira.

Desanimado de formular uma objeção, a me roer o íntimo, fui buscá-las e as entreguei. Estava arrasado. Nem as flores, que nunca eram apanhadas e se desfolhavam ao sabor do

tempo, escapavam à virulência do desconhecido. E eu, fraco, entregava-me aos seus caprichos.

Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu:

– Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado.

– E os últimos? – indaguei aflito.

– Inexistem – respondeu, continuando a espalhar as pétalas.

Não podiam deixar de existir, pensava eu, agoniado.

Alheio à minha ansiedade, o poeta prosseguia na sua tarefa. Decorrido algum tempo, murmurou:

– Só falta o girassol.

Percebi que chegara o momento de reagir com violência. (Primeiro foram as rosas, jamais tocadas por alguém. Agora os girassóis, que não existiam e nem podiam ser desfolhados!) Investi contra ele, disposto a partir-lhe os ossos. Sem recuar, levantou os braços, curtos e descarnados, para o alto: tocaram os sinos. Solenes e compassados.

Vieram os padres capuchinhos. Galgaram, ágeis, o muro, soprando silenciosas trombetas. (Dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar dez.) Um pouco atrás, vinha a Filarmônica Flor-de-Lis, com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens.

O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. Um deles, vestido de sacristão, carregava o relógio da capela dos capuchinhos.

Nem cheguei a me alegrar, constatando-lhe a existência, porque, num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados, e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, benfeitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. Mas os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e baixavam.

Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão. Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal.

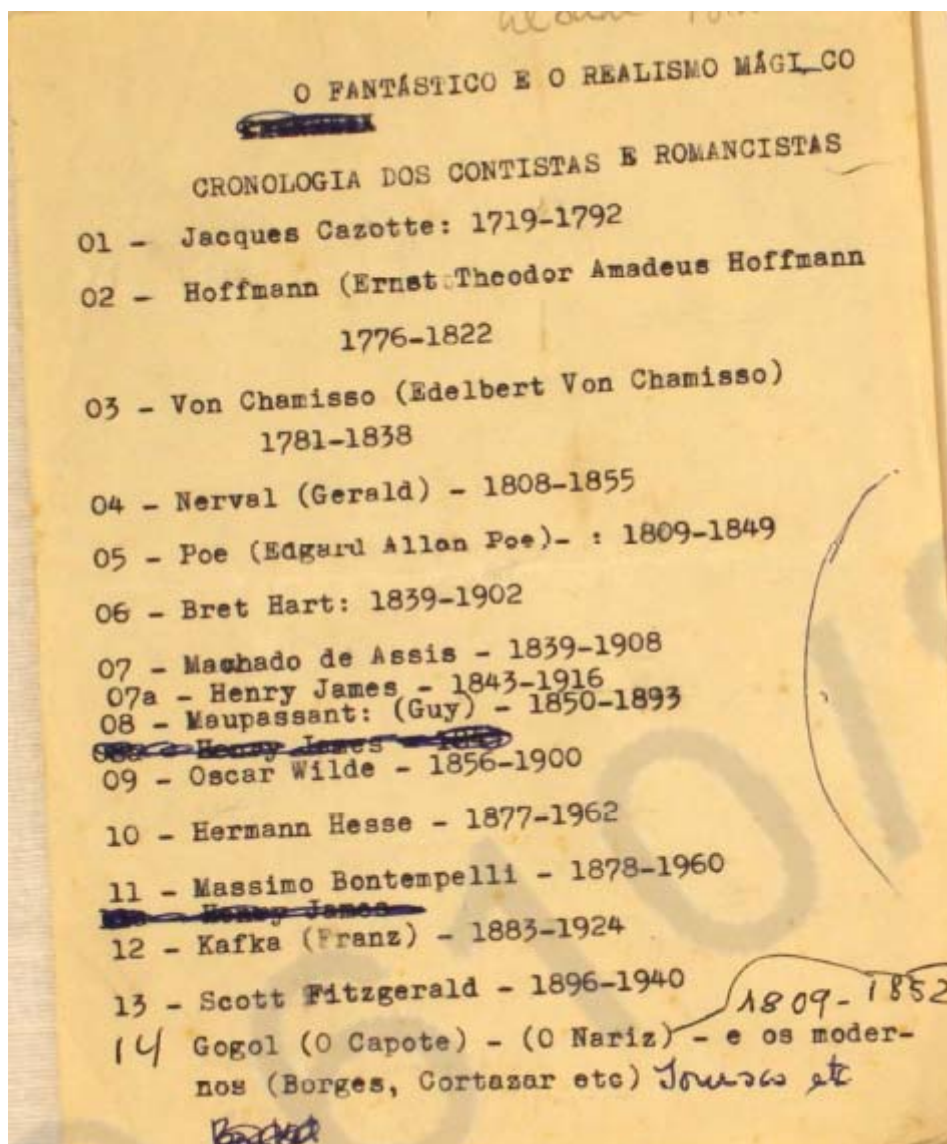
O cortejo passou em segundos, e os muros, que antes via na minha frente, transformaram-se num só. Quis correr, para alcançar o andor que levava Marina, porém os papéis, jogados para o ar e espalhados pelo chão, atrapalharam-me.

Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.

**Fonte:** RUBIÃO, Murilo. “Marina, a Intangível” In: RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 103-110.

## ANEXO B

Nota pessoal de Murilo Rubião: O Fantástico e o Realismo Mágico – Cronologia dos contistas e romancistas



Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.



## ANEXO D

Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários sobre Franz Kafka

tor e a personagem."  
 KKKKX "Edschimid susta <sup>enta que é a</sup> ~~que~~ vi intro-  
 duz <sup>lão</sup> ~~habilmente~~ o maravilhoso <sup>no</sup> ~~em~~ fatos coti-  
 dianos. (Kafka: É um erro grave. O coti-  
 diano em si já é ~~em~~ maravilhoso. (Custavo  
 Janouch: "Conversações com Kafka").

Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

## ANEXO E

## Notícia insólita

# Fugindo á prisão, o louco se perdeu num dos grandes boeiros do Arrudas

*Pesquisas inúteis do Corpo de Bombeiros para salvar a vida do pobre demente — Um estranho episodio movimentou, ontem, á tarde, a Avenida dos Andradas*

De onde teria vindo ele? Descalço, a roupa imunda, sem chapéu, uma pequena faca á cintura, um saco de anilagem jogado no ombro, o homem foi visto vagando pela Praça Rui Barbosa. A presença dessa pobre criatura, igual a tantas outras que se perdem no movimento das ruas, não chamou a atenção de ninguém. Mas o homem desconhecido estava com sono. Deve ter viajado a noite inteira, numa caminhada exaustiva e sem rumo. Se é realmente um louco, como tudo parece indicar, foi o delírio ambulatório que o veio arrastando por aí, até que ele chegasse á cidade grande, para preocupar sem o saber, a reportagem dos jornais.

O sono, afinal, venceu-o. Ele olhou em torno. Ali mesmo, na base do paredão do Arrudas, havia um lugar que lhe parecia proprio para dormir. O homem desceu pelo paredão abaixo, e foi deitar-se na faixa estreita de cimento, a dois palmos da agua do ribeirão.

## GUARDA CIVIL IMPORTUNO...

O guarda 480, de serviço no local, viu por acaso o desconhecido que dormia. Chamou-o. O homem não respondeu.

Atirou o guarda algumas pedras na agua, conseguindo, afinal, acordá-lo. Irritado com o "importuno" que lhe interrompeu o sono, o desconhecido teve um movimento inesperado: arrancou do corpo toda a roupa e atirou-se na agua. O guarda quis descer o paredão, mas foi repellido a pedradas pelo louco. Sim, não havia duvida que se tratava de um demente. O policial compreendeu que a situação não era facil de resolver. Enquanto se retirava para chamar o Corpo de Bombeiros, o pobre homem desceu pelo leito do correto abaixo. Começavam a chegar os primeiros curiosos. Dentro de alguns minutos, uma verdadeira multidão se comprimia na Avenida dos Andradas, em frente ao Hotel

Gloria, para ver o demente que, de pé dentro da água desafiava a polícia.

## METEU-SE PELO BOEIRO A DENTRO

Chega o Corpo de Bombeiros. Os soldados do fogo tomam as primeiras providencias para capturar o louco, fazendo descer uma escada pelo paredão. Nesse momento, o homem se mete num dos grandes boeiros que desaguam no correto e que medem quase dois metros de altura.

Alguns soldados do Corpo de Bombeiros, munidos de possantes lampadas electricas, tentam salvar o homem, entrando tambem no boeiro, á sua procura. Mas voltam pouco depois, sem ter encontrado o estranho fugitivo. O mau cheiro que se desprendia daquela conduto de aguas pluviais, impediu que os soldados do fogo continuassem no seu esforço de salvamento do desaparecido.

## MORTO?

Até ás 17 horas, a multidão ali estava, á espera de que o homem saísse do seu perigoso esconderijo. A cena tomára um aspecto novo: choveu torrencialmente, depois da fuga do louco, e as aguas do Arrudas se engrossaram. A expectativa popular já não era de simples curiosidade, mas de quase affetivo interesse pela sorte do desconhecido. Que destino teve ele? Morreu asfixiado no estreito canal em que se perdera, ou conseguiu escapar, saindo na outra extremidade do boeiro? A primeira dessas duas hipoteses é, infelizmente, a que parece mais provavel.

## ANEXO F

Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários acerca do fantástico

o fantástico seria a transformação  
do irreal no real.

Sem a cultura literária do  
leitor, (que nasce em um sonho  
cumprido) o fantástico deturpa-se.

---

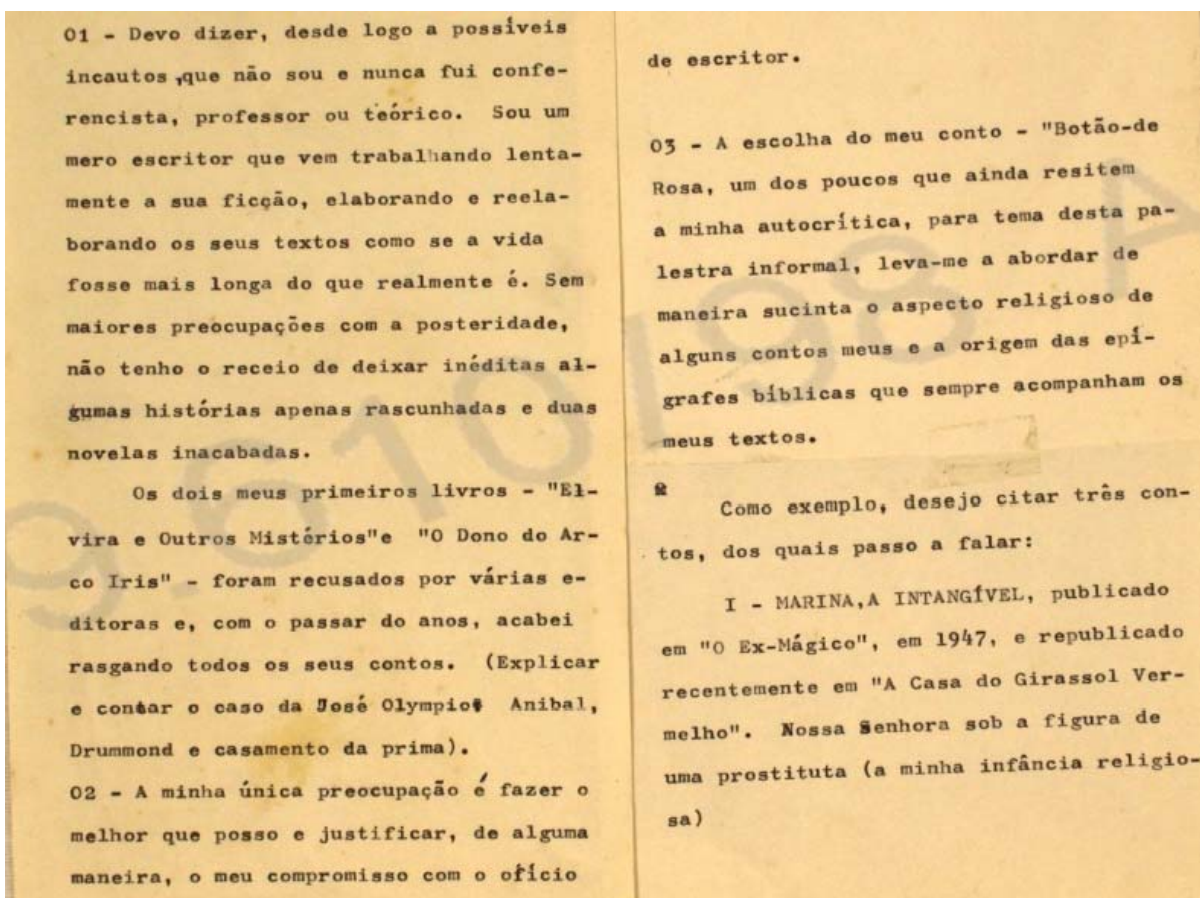
Se não conseguirmos fazer  
do leitor um duplo de  
nosso texto, etc.

Transgide o real para  
tornar-se uma nova realidade,  
→ a vez é única, a verdadeira

Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

## ANEXO G

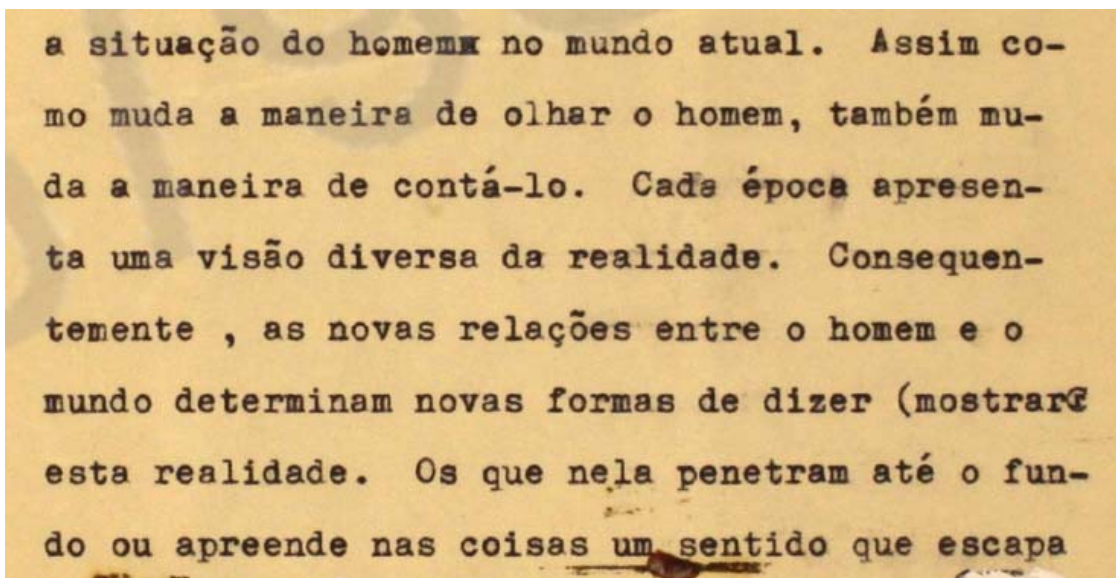
## Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários a respeito da própria produção



Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

## ANEXO H

Nota pessoal de Murilo Rubião: A situação do homem no mundo atual.

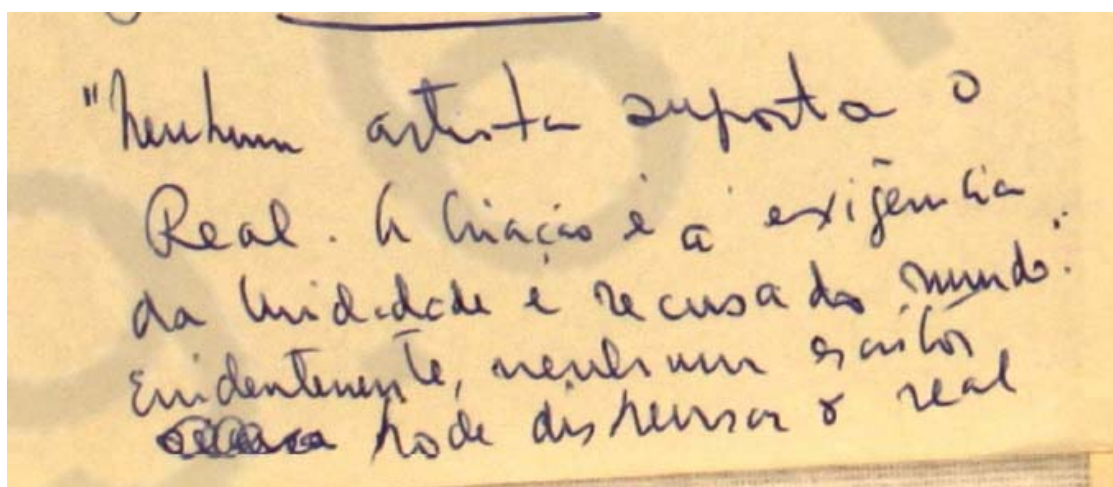


a situação do homem no mundo atual. Assim como muda a maneira de olhar o homem, também muda a maneira de contá-lo. Cada época apresenta uma visão diversa da realidade. Consequentemente, as novas relações entre o homem e o mundo determinam novas formas de dizer (mostrar) esta realidade. Os que nela penetram até o fundo ou apreende nas coisas um sentido que escapa

**Fonte:** Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

## ANEXO I

Nota pessoal de Murilo Rubião: Sobre o real

A photograph of a handwritten note on aged, yellowish paper. The text is written in dark ink in a cursive script. The note discusses the concept of 'the real' and the artist's relationship to it, mentioning 'unidade' (unity) and 'recusa do mundo' (rejection of the world).

"Nenhum artista suporta o  
Real. A criação é a exigência  
da unidade e recusa do mundo.  
Evidentemente, nenhum escritor  
~~deve~~ pode discutir o real

**Fonte:** Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

## ANEXO J

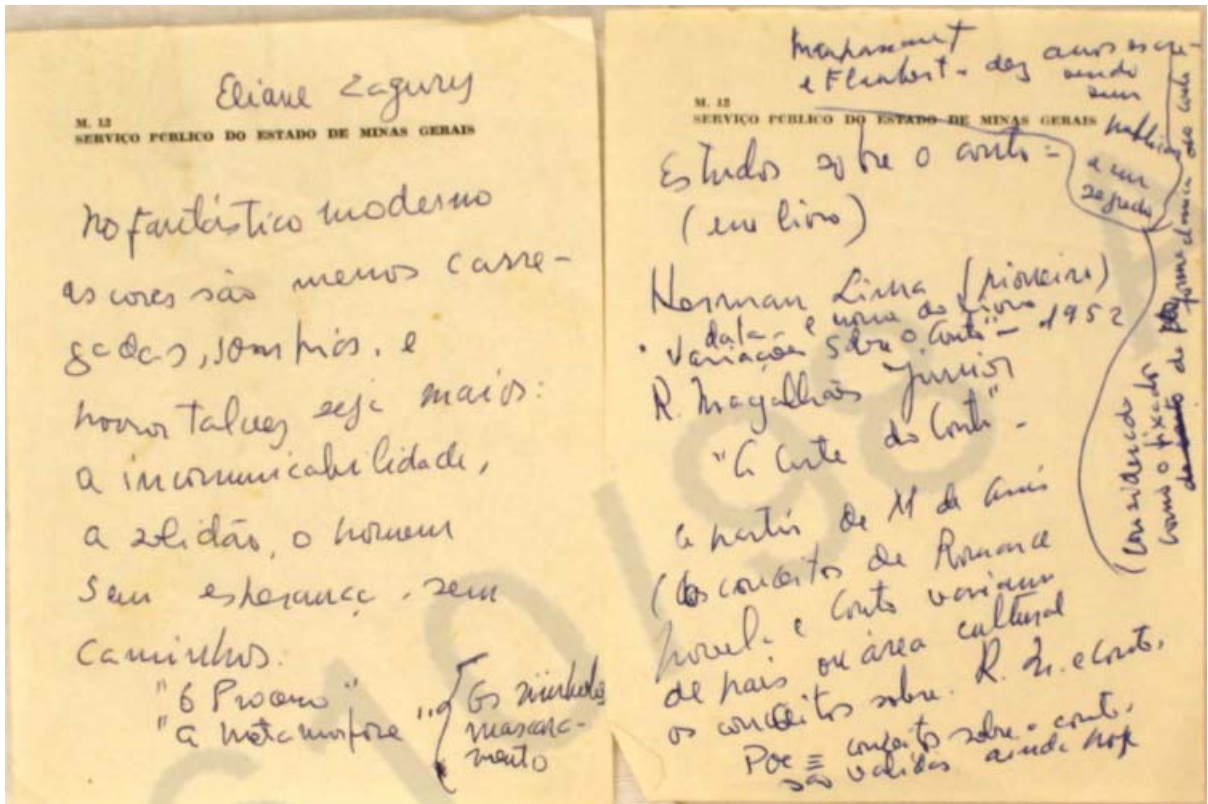
Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentário a respeito do fato fantástico

O Realismo Mágico está mais ligado ao onírico, enquanto o Fantástico ao pesadelo, à penumbra. Mas sem a cumplicidade do leitor-sonhador (~~Davi Arrigueta~~) ele fenece, se <sup>to</sup> deteriora, *segundo Davi Guipucci*  
*na para Jorge Schwartz*  
~~Para~~ outros, somente podemos ~~na~~ chegar a definir ~~na~~ aquilo que é fantástico na medida em que conhecemos a norma extra-textual definida pela tradição cultural. Tudo aquilo que transgrida suas leis é considerado, num primeiro momento, um fato fantástico. (~~Jorge Schwartz: a Linguagem do Fantástico~~)

Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

ANEXO K

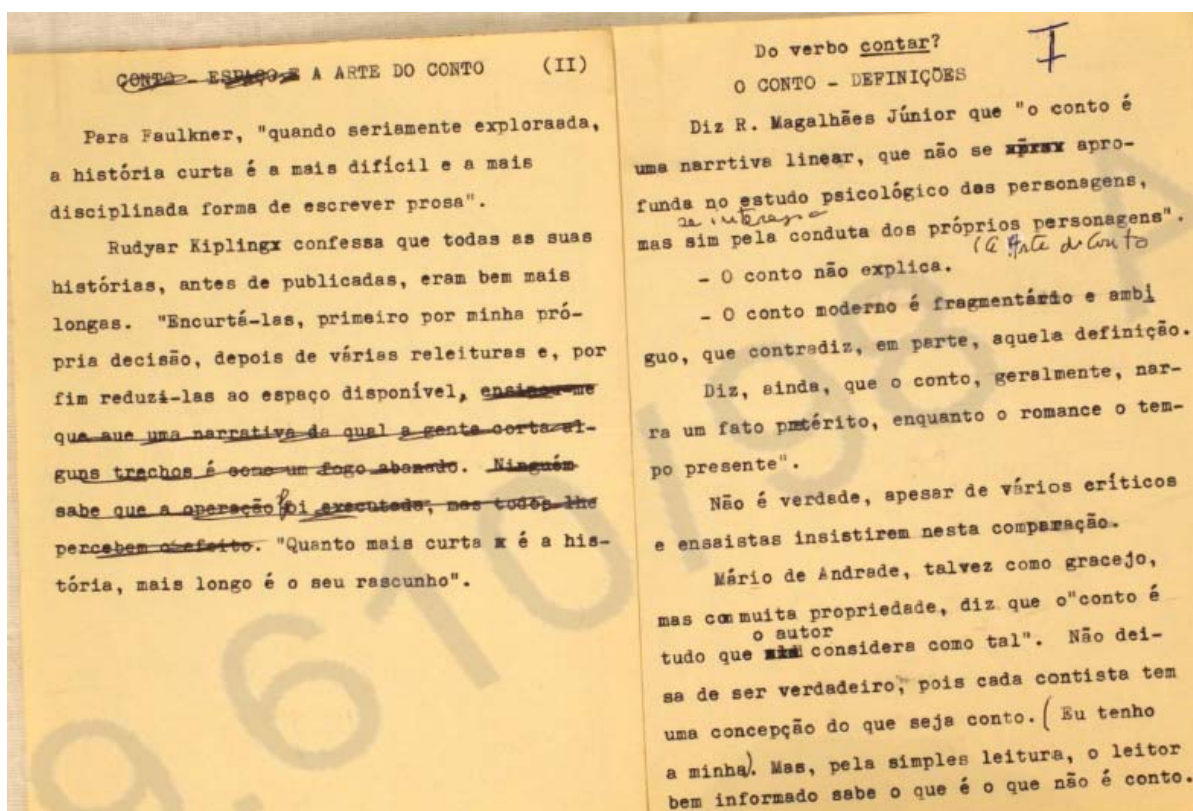
Nota pessoal de Murilo Rubião.



Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

## ANEXO L

## Nota pessoal de Murilo Rubião.



Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.