



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARIANA SILVA FRANZIM

**O CARÁTER *UNHEIMLICH* DA POÉTICA
DE MURILO RUBIÃO**

Londrina
2021

MARIANA SILVA FRANZIM

**O CARÁTER *UNHEIMLICH* DA POÉTICA
DE MURILO RUBIÃO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Marta Dantas da Silva

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Franzim, Mariana Silva .

O caráter unheimlich da poética de Murilo Rubião / Mariana Silva Franzim. - Londrina, 2021.

315 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Murilo Rubião - Tese. 2. Infamiliar - Tese. 3. insólito - Tese. 4. conto - Tese. I. Dantas da Silva, Marta. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MARIANA SILVA FRANZIM

**O CARÁTER *UNHEIMLICH* DA POÉTICA
DE MURILO RUBIÃO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marta Dantas da Silva
PPGL - UEL

Prof. Dr. Ricardo Iannace
USP/FATEC

Prof. Dr. Sandra Regina Chaves Nunes
FAAP/ FATEC/ USP

Prof. Dr. Cláudia Camardella Rio Doce
PPGL – UEL

Prof. Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
PPGL - UEL

Londrina, 30 de agosto de 2021.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Marta Dantas da Silva, meu exemplo de professora e pesquisadora desde a graduação, pelo respeito, pela generosidade, confiança, liberdade e amizade.

Aos meus pais, Mônica, meu oráculo, e Joel, meu suporte, por tudo: pelo amor, pela confiança e pelo respeito; por acreditarem em mim, por me incentivarem a levar a sério todas as minhas esquisitices.

Ao meu irmão Thiago, meu melhor amigo, pelo companheirismo e pelo exemplo de seriedade.

Ao meu marido Ricardo, meu amor, por caminhar comigo, pela escuta e por tornar meus dias mais leves e felizes.

Às *Doppelgängerinnen* Laysa e Layse, minhas amigas e companheiras de vida e de pesquisa, por dividirem comigo as leituras, as angústias e os divertimentos da pós-graduação.

À professora Cláudia Camardella Rio Doce, pela indispensável contribuição à minha pesquisa desde o mestrado, pela participação em todas as minhas bancas, pelo grupo de pesquisa, pelas conversas.

À professora Adelaide Caramuru Cezar, que me orientou no mestrado e me iniciou na jornada pelo insólito.

Ao professor João Nilson Pereira de Alencar, pelas contribuições atentas e generosas na banca de qualificação.

Aos professores Ricardo Iannace, Sandra Nunes, Alamir Corrêa, Telma Maciel e Diego Giménez, pela leitura do trabalho e a disponibilidade em participar da banca de defesa.

À Branca, pela revisão mais do que atenta, por trazer ordem ao meu caos.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL.

Ao GT da Anpoll “Vertentes do Insólito Ficcional”.

Ao Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG.

À Capes, que viabilizou a pesquisa pela bolsa concedida.



Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado.
Iria falar do mistério de Marina, a Intangível

Murilo Rubião, "Marina, a Intangível"

FRANZIM, Mariana Silva. **O caráter *unheimlich* da poética de Murilo Rubião**. 2021. 315 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

RESUMO

O escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991) publicou, exclusivamente, contos curtos, os quais eram reescritos múltiplas vezes e, então, novamente publicados – e, quanto mais reescrevia os contos, mais estes diminuía de tamanho. Nesta tese, tomando como objeto o conto “Marina, a Intangível”, meu objetivo é investigar o caráter *unheimlich* (conceito de Freud) da poética rubiana. O caráter singular do objeto definiu, como método de pesquisa, a análise comparativa que leva em conta o processo de criação (sem ser crítica genética) a partir da “escuta poética” do objeto; o método, por sua vez, determinou a estrutura da tese. No entanto, no desenvolvimento da análise, tomo com exemplo métodos de investigação interessados não no universal, mas no singular, e penso a teoria também por meio de imagens (imagens visuais e esquemas textuais visuais semelhantes a quadros constituem a tese e estruturam a análise tanto quando a escrita). Partindo da hipótese de que, por meio da sua relação singular com a escrita, Rubião criou uma poética *unheimlich*, analiso o conto em comparação a escritos do próprio autor (outros contos publicados em livros, contos esparsos, uma novela inacabada, depoimentos sobre o processo de escrita, manuscritos consultados no arquivo literário do autor) e a obras de outros artistas e de outras linguagens (poemas, romances, pinturas, esculturas, filmes e músicas). Abordo a fortuna crítica e a teoria literária com enfoque nos processos de criação, bem como a obra rubiana desvinculada de gêneros literários, e resalto a importância da investigação de detalhes e aspectos mínimos do conto analisado, buscando relações de afinidade entre as obras cotejadas. “Marina, a Intangível” é uma metanarrativa que apresenta a angústia sentida pelo escritor (Rubião) durante o processo de criação, angústia que é semelhante à sensação *unheimlich*, tal como descrita por Freud. As obras comparadas compartilham uma assinatura *unheimlich*, perceptível em detalhes e aspectos poéticos, que não pode ser definida simplesmente por operações formais ou temas fixos. As análises comparativas revelam semelhanças pelas quais é possível circundar o aspecto *unheimlich* da poética rubiana. Concluo que o *Unheimliche* não é só um tema, mas define a relação de Rubião com a escrita.

Palavras-chave: Infamiliar; insólito; processo poético; “Marina, a Intangível”; conto.

FRANZIM, Mariana Silva. **The *unheimlich* character of Murilo Rubião's poetics**. 2021. 315 p. Thesis. (Ph.D.) - State University of Londrina, Londrina, 2021.

ABSTRACT

Murilo Rubião (1916-1991), writer from the Brazilian state of Minas Gerais, published exclusively short stories, which were rewritten multiple times and then republished – and, the more he rewrote the short stories, shorter they got. In this thesis, taking as object the short story “Marina, the Intangible”, my objective is to investigate the *unheimlich* (Freud's concept) character of Rubião's poetics. The unique character of the object defined as a research method the comparative analysis that takes into account the creation process based on the “poetical understanding” of the object (not genetic editing); the method, in turn, determined the structure of the thesis. However, in the development of the analysis, I take as an example research methods interested not in the universal, but in the singular, and I think the theory through images (visual images and visual textual schemes similar to boards constitute the thesis and structure the analysis as much as writing). Starting from the hypothesis that, through his unique relation with writing, Rubião created an *unheimlich* poetics, I analyze the short story in comparison to the author's own writings (other short stories published in books, scattered stories, an unfinished novel, testimonials about the writing process, manuscripts consulted in the author's literary archive) and works by other artists and other languages (poems, novels, paintings, sculptures, films and music). I approach critical fortune and literary theory with a focus on creative processes and Rubião's work, disconnected from literary genres. I emphasize the importance of investigating the details and minimum aspects of the analyzed tale, seeking affinity between the analyzed works. “Marina, the Intangible” is a metanarrative that presents the anguish felt by the writer (Rubião) during the creation process, anguish that is similar to the *unheimlich* sensation, as described by Freud. The compared works share an *unheimlich* signature, noticeable in details and poetic aspects, which cannot be defined simply by formal operations or fixed themes. Comparative analysis reveals similarities through which it is possible to circumvent the *unheimlich* aspect of Rubian poetics. I conclude that *Unheimliche* is not just a theme, but defines Rubião's relation with writing.

Keywords: Uncanny; unusual; poetic process; “Marina, the Intangible”; short story.

MARINA, A INTANGÍVEL

(Murilo Rubião)

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 ordenado?
(Cântico dos Cânticos, VI, 10)

Antes que 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, balucei 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 nas minhas reportagens. Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a 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 mais podia 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 da 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 o 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, dispondo-me 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 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.

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. Mas como? Passei amistosamente o braço pelo ombro do poeta e outra vez lhe esclareci que os meus superiores jogavam fora tudo o que, à 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 tabloide? — 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.

Pra 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 segui, 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 caminharmos 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 as 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.

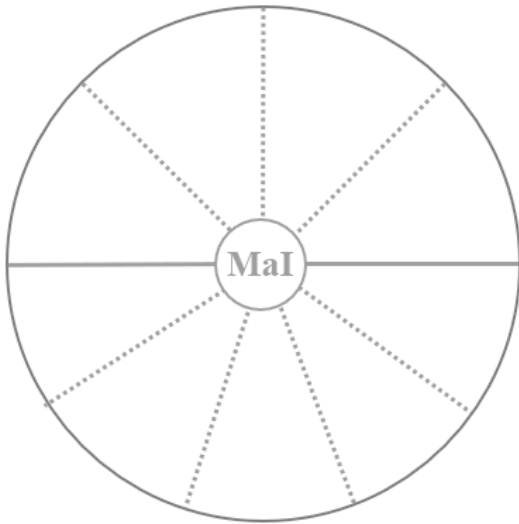
Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão. Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando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

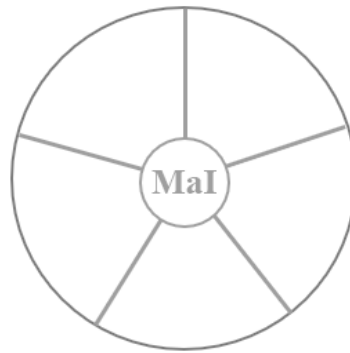
Sumário

Marina, a Intangível p. 8

Introdução p. 13



I. Mitometaconto
p. 30



II. Conto Poético p.
164



III. Marina
p. 251

O Mitoconto p. 33
A Condenação p. 37
A Circularidade p. 41
A Repetição p. 59
O Jogo p. 64

O Metaconto p. 77
A Retomada Melancólica p. 89
O Duplo p. 107
O Corvopoetacorvo p. 115
O Triálogo p. 125
O Terreiro e os Sinos p. 130
Os Homônimos p. 136
A Anunciação p. 152

Tradução
Transtemporal p. 181
Feio de Situação p. 189
A Condensação p. 217
Sacrifício p. 219
A Singularidade p. 228

Marina Beira-Mar p. 259
Marina Agalopada p. 268

Considerações finais p. 282

Referências p. 286

Introdução

Murilo Rubião (1916-1991) foi um escritor mineiro cuja obra publicada em livros é composta por 33¹ contos. Em vida, publicou seis livros², e cada novo livro trazia contos inéditos e contos já publicados em jornais, revistas e em livros anteriores, mas reescritos. Por volta de 1940, elegeu o conto como a sua forma ficcional exclusiva e abandonou a produção de poemas e crônicas: “o que sou, bem ou mal, é contista. Um contista de obra tão reduzida que eu nem sei se sou contista. Ou melhor: sou um contista de poucos contos” (RUBIÃO, 1988b).

Apesar de produzir ao longo de quase sessenta anos, sua ficção não apresenta fases distintas³. Já na década de 1970, o crítico Jorge Schwartz, em seu trabalho de mestrado⁴, transformado em livro na década seguinte, destacou essa unidade:

Os trinta anos que compreendem a elaboração da obra de Murilo Rubião não modificaram a linha do seu pensamento. O aspecto unitário de sua obra [...] já fora apontado por Eliane Zagury. Afirma a crítica na sua excelente e pioneira análise de OD [*Os dragões e outros contos*]: ‘A unidade da obra de Murilo Rubião é indiscutível. Tanto que foi possível enfeixá-la sob uma epígrafe: ‘Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra’ (SCHWARTZ, 1981, p. 3-4).

As críticas acerca da obra de Rubião surgiram em alguns momentos-chave. Na década de 1940, publicou *O ex-mágico*, recebeu prêmios literários e vieram as primeiras críticas à sua obra. Em 1953, lançou *A estrela vermelha*, e em 1965, *Os dragões e outros contos*. De maneira geral, as críticas desses três primeiros livros (lançados por pequenas editoras e em tiragens baixas) privilegiam a comparação com autores europeus, em especial com Franz Kafka; relacionam seu tratamento ficcional com os contos de fadas, com o simbolismo e com o

¹ Destes, 32 são contos publicados em livro pelo autor e um, “A diáspora”, havia sido publicado somente em jornais e foi adicionado à obra completa do autor editada por Vera Lúcia Andrade (RUBIÃO, 1999). Sobre os critérios utilizados para estabelecer a obra definitiva do contista, ver Andrade (2021).

² Os seis livros publicados pelo autor são: *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974a), *O convidado* (1974b) e *A casa do girassol vermelho* (1978a). Apesar de publicado enquanto o escritor estava vivo, *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990) não é considerado no conjunto da obra por se tratar de uma antologia editada a partir da seleção de contos extraídos das obras já publicadas em livro, sem novas alterações de Rubião. Seus livros foram traduzidos para diversos idiomas e há coletâneas póstumas. Também há poemas, crônicas e contos esparsos apenas publicados em jornais e revistas, e novelas inacabadas.

³ Só no último livro, *A casa do girassol vermelho*, há mudança no narrador: surgem narradores em terceira pessoa. Até então, narravam em primeira pessoa.

⁴ Em *Murilo Rubião: a poética do uroboro* (1976), Schwartz aborda as epígrafes bíblicas dos contos do livro *O ex-mágico*.

surrealismo; destacam o emprego poético da linguagem; e relacionam a angústia e o desamparo tematizados nos contos a situações cotidianas ou existenciais.

Rubião permaneceu praticamente esquecido até 1974, quando inaugurou a coleção Nosso Tempo, da Editora Ática, com *O pirotécnico Zacarias*, seu quarto livro e um sucesso de vendas. Com essa publicação, passou a ser celebrado por conta do *boom* da literatura fantástica latino-americana⁵. A crítica da época encontrou no contista as características que permitiam encaixá-lo como precursor brasileiro dessa vertente, que representava um significativo filão no mercado editorial. A partir daí se solidificou a afirmação de Rubião como precursor do fantástico latino-americano, o que se faz notar pela proliferação de textos que analisam sua obra sob a ótica desse gênero. Desde então, essa perspectiva é lugar comum, inclusive entre os estudos acadêmicos.

Nesta tese, defendo a hipótese de que, a partir da sua relação singular com a escrita, Murilo Rubião criou uma poética *unheimlich*⁶. Meu objetivo é analisar “Marina, a Intangível”⁷ (RUBIÃO, 2016, p. 110-117)⁸, conto que é o meu objeto, e demonstrar que o *Unheimliche* não é só um tema, mas define a relação do autor com a escrita e sua particular concepção de mundo.

Em setembro de 2020, ao pesquisar o número de teses e dissertações cujo corpus abarca a obra de Murilo Rubião, encontrei os seguintes números⁹:

DÉCADA	DISSERTAÇÕES	TESES	TOTAL	Aumento em relação à década anterior
1970	1	0	1	N/A*
1980	6	0	6	300%
1990	12	0	12	100%
2000	22	5	27	125%
2010	28	6	34	27,9%
TOTAL	69	11	80	

* N/A = não se aplica.

⁵ Sobre a publicação desse livro, que justamente teve a ver com o *boom* da literatura fantástica naquele momento, ver Jiro Takahashi (2021).

⁶ Seguindo a grafia da língua de origem (alemã), quando o termo for usado como adjetivo aparecerá como *unheimlich* e, como substantivo, *Unheimliche*, mas eu não declino os termos, mantendo as terminações sempre da mesma forma.

⁷ Esse conto foi publicado pela primeira vez na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro), em abril de 1944 (CONTOS..., 2012). No decorrer da tese, refiro-me a ele como “MaI”.

⁸ Todos os contos do autor citados na tese foram consultados na edição mais recente da sua obra completa (*Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016) e, ao citá-los ou fazer citações de trechos dele, indico apenas o número da(s) página(s).

⁹ Busca realizada no *site* da Capes e no *site* dedicado Murilo Rubião. Ver, respectivamente, Catálogo... (2020) e Contos... (2012).

Há crescimento no número de dissertações a partir da morte do escritor, ocorrida em 1991, possivelmente em razão da disponibilização de seu arquivo pessoal no Acervo dos Escritores Mineiros da Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (AEM-UFMG)¹⁰, e, a partir de 2000, começaram a surgir as teses. Até setembro de 2020, quatro teses eram dedicadas à comparação entre Rubião e outros escritores¹¹ e seis tinham como objeto central a obra rubiana¹².

Apesar da prevalência da análise dos contos de Rubião pelas teorias da literatura fantástica, há exceções. Destaco, além da dissertação pioneira, e já citada, de Schwartz, a de Eziel Belaparte Percino (2012), que trata da relação entre leitor e texto, empregando a noção de “não senso” como abordagem de abrangência transgenérica; e os trabalhos de pesquisa realizados a partir do arquivo do autor, entre os quais, alguns têm como objeto as correspondências¹³, as obras esparsas e as inacabadas¹⁴ ou os documentos de processo submetidos à pesquisa genética.

Também no campo da pesquisa genética encontram-se a dissertação de João Nilson Alencar (1992), que analisa “MaI” através de seus escombros: os contos esparsos “Elvira e outros mistérios”¹⁵ e “Eunice e as flores amarelas”¹⁶, que o antecederam e são considerados pelo pesquisador como sua pré-história; e a de Nunes (1996), que apresenta o levantamento das alterações realizadas por Rubião nos contos entre as diferentes (re)publicações. Ambos os autores voltaram ao arquivo para realizar pesquisas de pós-doutorado. Como resultado, Alencar escreveu (até agora) três artigos, que falam sobre a sua pesquisa sobre o/no acervo (ALENCAR, 2002; 2015; 2021), mas, diferente da sua dissertação, não é pesquisa genética. Nunes fez um ensaio biográfico (NUNES, 2012a) e um texto dedicado à fortuna crítica do escritor (NUNES,

¹⁰ O material chegou ao acervo em 1991, cerca de um mês após a morte de Rubião, e foi organizado por Vera Lúcia de Andrade. Sobre a organização do arquivo de Rubião, ver Andrade (1995; 2021).

¹¹ Ver Cláudia Helena Ribeiro Pessanha (2002), Viviane de Guanabara Mury (2011), Manuela Ribeiro Barbosa (2014) e Luciana Morais da Silva (2016).

¹² Ver Sandra Regina Chaves Nunes (2003), Ana Laura dos Reis Corrêa (2004), Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (2004), Fábio Dobashi Furuzato (2009), Valdemir Boranelli (2013) e Vanderney Lopes Da Gama (2016).

¹³ Por exemplo, Cabral (2016a), que analisou a correspondência de Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende.

¹⁴ Entre outros, ver Furuzato (2009), que analisou textos esparsos.

¹⁵ Publicado nas revistas *Mensagem* (Belo Horizonte), em fevereiro de 1940, *Belo Horizonte* (Belo Horizonte), em 1 de setembro de 1942, e no *Anuário Brasileiro de Literatura* de 1942 (Rio de Janeiro), em janeiro de 1943 (CONTOS..., 2012).

¹⁶ Publicado na revista *Belo Horizonte*, em maio de 1941; no *Anuário Brasileiro de Literatura*, em outubro de 1941; e na revista *Roteiro* (São Paulo), em 15 de julho de 1943 (CONTOS..., 2012). Vale destacar que “‘Elvira e outros mistérios’ é o primeiro conto publicado de Murilo de que se tem notícia. Ele representa o início de um exercício tensionado entre os pólos da extenuação e do deslumbramento que movem a literatura muriliana” (ALENCAR, 1992, p. 49).

2012b), ambos publicados no *site* dedicado a Murilo Rubião (<http://www.murilorubiao.com.br>).

Ricardo Iannace também realizou pesquisa pós-doutoral no arquivo, que resultou em livro (IANNACE, 2016). A partir de uma abordagem pós-estruturalista, o autor pesquisou os contos nos quais construções e edifícios são elaborados como temas, explorou as analogias entre eles e a construção poética rubiana e analisou os contos em comparação a obras de outras linguagens artísticas.

O Unheimliche

Unheimlich, noção teorizada por Freud (2019a), refere-se à tensão gerada pelo deslocamento de algo estranho que irrompe no espaço familiar e/ou de algo recalçado, que vem à tona. A junção do prefixo de negação *Un* ao termo *heimlich* (familiar/secreto) produz um sentido ambíguo, podendo ser traduzido como “não familiar”, ou seja, estranho, estrangeiro; e “não secreto”, algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à tona. A dificuldade de definição do significado de *Unheimliche* fica evidente nas mudanças realizadas nas traduções da obra de Freud em português. Gilson Iannini e Pedro Tavares (2019) destacam a pluralidade de termos adotados para a tradução de *unheimlich* em diferentes línguas, o que sinaliza a intraduzibilidade do termo, considerando que

‘o intraduzível não é o que não pode ser traduzido, mas o que não cessa de (não) traduzir’ (CASSIN, 2018 p. 17). Não se trata aqui de repetir o dogma da intraduzibilidade, ou de sugerir uma suposta superioridade ontológica desta ou daquela língua. Ao contrário, as muitas traduções diferentes de *das Unheimliche* são um índice inequívoco de que estamos diante de uma palavra intraduzível (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 8-9)¹⁷.

No Brasil, na edição standard da obra de Freud, a partir da edição em inglês, foi traduzido como “O ‘Estranho’” (em inglês, ‘The “Uncanny”’) (FREUD, 1996). Na edição da sua obra completa traduzida direto do alemão, aparece como “O inquietante” (FREUD, 2011). Na tradução mais recente publicada no Brasil, “O infamiliar / Das Unheimliche” (FREUD, 2019a), o termo é traduzido como “O infamiliar”¹⁸. Iannini e Tavares, no texto introdutório

¹⁷ Na tese, os grifos (aspas, apóstrofes, itálicos) nas citações, salvo indicação em contrário, fazem parte do texto original.

¹⁸ O livro foi traduzido por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, mas

A decisão de verter ‘Das Unheimliche’ por ‘O infamiliar’ foi fruto de longo e amadurecido debate entre todos os envolvidos na presente edição. Antes disso, editor, tradutores, coordenador de tradução e até mesmo alguns membros do conselho editorial discutiram se, em nome da concisão, a melhor opção, ou a menos insuficiente, seria ‘O estranho’ ou ‘O

desta edição, apontam que as duas primeiras traduções priorizam apenas um ou outro aspecto dos significados do termo. *Estranho* aponta para a ideia de desconhecido, estrangeiro (*Fremde*, em alemão), deixando de fora o sentido de familiaridade. Já *inquietante* preserva o prefixo (“un-” do alemão, que se transforma no “in-” em português), mas está mais próximo da ideia de “quietude” (*Ruhe*, em alemão). Consideram “infamiliar” uma escolha mais eficaz, por manter o prefixo, que, segundo Freud, é a marca da repressão; por preservar a proximidade com a raiz do termo em alemão (*heim*), cuja tradução mais literal seria familiar; e por reproduzir o movimento de Freud de transformar adjetivos/advérbios¹⁹ em substantivos. De acordo com os autores, a opção por traduzir o termo como “infamiliar”

mostra que o muro entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O ‘infamiliar’ não é, nesse sentido, resultado da fidelidade à língua de partida, mas o vir à tona da infidelidade que tornou possível a transposição do hiato entre as línguas. É uma marca visível da impossibilidade da tradução perfeita. Assim, não deixa de ser também uma ‘intradução’, que, em vez de esconder o problema da inevitável equivocidade da tradução, o faz vir à tona (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 10).

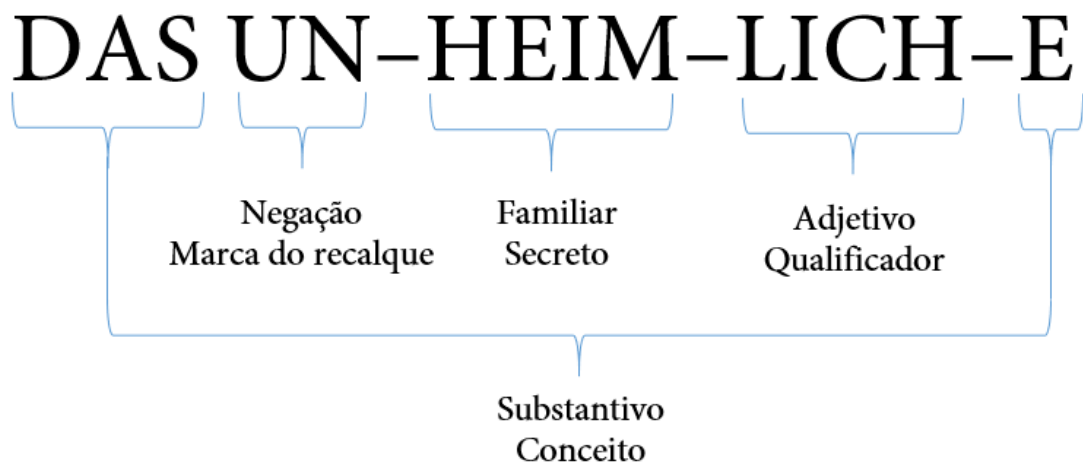
Penso que a escolha realizada nesta última tradução foi a mais adequada para o termo. As questões levantadas para justificar a tradução são fundamentais para a abordagem teórica dessa noção. Porém, como o *Unheimliche* não é o meu objeto, mas o anteparo que utilizo para abordá-lo, decidi manter o termo na língua de origem como um recurso metodológico. A utilização do vocábulo transposto para a o português privilegiaria a adequação, a homogeneidade, a diluição da diferença. A utilização do termo em alemão abala a fluidez do texto e solavanca a leitura. Quero que o leitor tropece nele todas as vezes que surgir no texto e, ao se deparar com esse ruído no interior das sentenças, rememore a intradução do termo.

Tendo posto as questões relativas à tradução do termo, passo à análise do vocábulo e do trabalho de definição do conceito empreendido por Freud. O desmembramento do termo auxilia a compreensão da sua constituição:

inquietante’, duas soluções já adotadas em traduções anteriores (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 16-17).

¹⁹ Como explicam Iannini e Tavares (2019, p. 14-15),

Freud transforma em substantivos o adjetivo ou mesmo o advérbio *unbewusst* (inconsciente) em *das Unbewusste* (o inconsciente), os pronomes retos *ich* (eu) e *es* (isso) em *das Ich* (o Eu) e *das Es* (o Isso) ou, até mesmo, os verbos marcados pelo prefixo *ver-* [...] transformando-os nos substantivos *das Vergessen* (o esquecer/esquecimento), *das Vergreifen* (o equivocar-se ao agir), *das Verlesen* (o equivocar-se lendo) e *das Versprechen* (o equivocar-se falando).



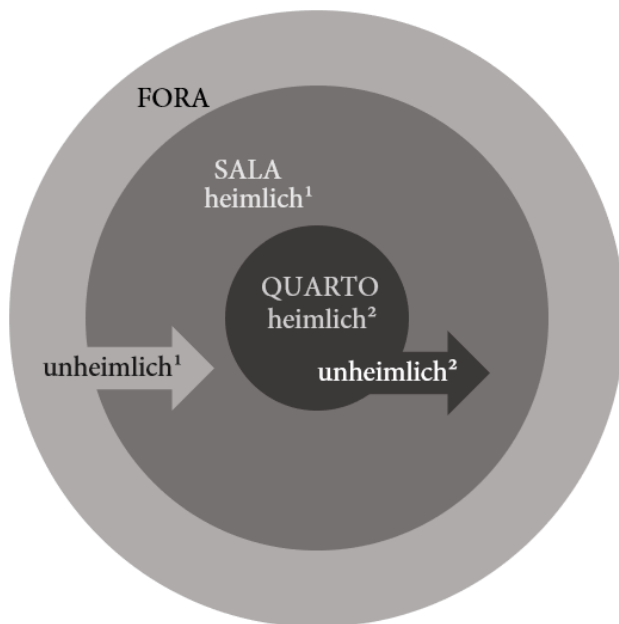
O artigo *das* (neutro) e a terminação *-e* são adicionados por Freud para transformar o adjetivo/advérbio em substantivo. Esse tipo de operação sinaliza, segundo Iannini e Tavares (2019, p. 15), o “que há de inovador e peculiar no escrito em questão: ele eleva à categoria de conceito uma palavra que antes aparecia na língua como simples, e quase acessório, qualificador”. Os autores chamam a atenção para a cronologia dos escritos de Freud: *Das Unheimliche* foi publicado em 1919, entre *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*, de 1910, que apresenta uma reflexão linguística a respeito de palavras que remetem a significados opostos, que é o caso de *unheimlich*; e *A negação*, de 1925, no qual é elaborada a questão do recalque, noção-chave para a definição de *unheimlich*.

Tomando como base o livro *Sobre a psicologia do infamiliar* (1906), de Ernst Jentsch, Freud aponta que os relatos sobre os agentes causadores de uma sensação *unheimlich* são variados, e, para delimitar o conceito, percorre dois caminhos: faz uma pesquisa morfológica e lexical, e, em seguida, investiga exemplos de situações *unheimlich* na literatura e em experiências cotidianas. Suas análises, tanto a morfológica quanto a literária ou a clínica, “conduzem, de fato, a um mesmo resultado, o de que o *infamiliar* [*das Unheimliche*] é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2019a, p. 33). Ele encontra em Friedrich Schelling uma definição adequada à sua conclusão: *unheimlich* é “tudo que permaneceu em segredo, escondido, em latência, e que veio à tona” (SCHELLING apud FREUD, 2019a, p. 118, nota 5).

Freud conclui estar lidando com uma palavra antitética, já que “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimliche*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar” (FREUD, 2019a, p. 47; 49). Para vislumbrar os múltiplos sentidos de *unheimlich* e de seu

oposto, *heimlich*, que também é o seu núcleo, utilizo uma analogia espacial de Bráulio Tavares (2007, p. 11-12), que convida o leitor a

visualizar três círculos concêntricos. Em volta, existe o ‘lá fora’, o círculo do espaço público, da interação social, a que todos têm acesso. Cercado por este há o ‘doméstico’ (*heimlich* em seu sentido 1), um espaço caseiro, que poderíamos simbolizar na sala de estar ou sala de visitas. Mas dentro deste espaço existe também um outro espaço mais isolado ainda, que seriam os aposentos privados, secretos (*heimlich* em seu sentido 2), por contraste aos aposentos públicos como a sala de visitas. Esse segundo sentido, portanto, não é o contrário do primeiro, mas sua radicalização.



heimlich¹ familiar	unheimlich¹ estrangeiro
heimlich² secreto	unheimlich² retorno do recalcado

A analogia espacial ajuda a entender que os sentidos de *Unheimliche* são determinados pelo movimento de algo em relação ao *Heimliche*. Tanto o estrangeiro que fica do lado de fora quanto o secreto que permanece escondido não são *unheimlich*. *Unheimliche* é o deslocamento daquilo que é estrangeiro e/ou secreto para o espaço do familiar, do conhecido. Por conta desse acúmulo de sentidos, aponto essa diferença, quando necessário, considerando *unheimlich*, no sentido 1 (*unheimlich¹*), a invasão do estranho na esfera do familiar, e *unheimlich* no sentido 2 (*unheimlich²*), o vir à tona de algo que estava esquecido ou escondido.

Em setembro de 2020, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes constavam 25 trabalhos, de diferentes áreas, que abordam a questão do *Unheimliche*.

ÁREA	Dissertações	Teses	TOTAL
Psicologia	7	7	14
Letras	2	4	6
Artes	3	0	3
Comunicação	1	1	2
TOTAL	13	12	25

A primeira tese foi concluída na década de 1990, as demais foram realizadas a partir de 2001. Os dados mostram a relevância dos estudos linguísticos e literários na pesquisa acerca do conceito de *Unheimliche*. Do número total de trabalhos, 24% são da área de Letras. Levando-se em conta somente as teses, a porcentagem aumenta para 33%, isto é, mais de um terço das teses sobre o *Unheimliche* foram desenvolvidas no campo de pesquisa das Letras, o que atesta que essa noção é problematizada não só no campo da Psicologia.

Das teses da área de Letras, uma é da Linguística e três, da Literatura. Ivo de Andrade Lima Filho (2009) investiga a fala do psicótico através da análise do discurso na perspectiva lacaniana. Nesse contexto, o conceito de *Unheimliche* é articulado à apresentação do irrepresentável, na linguagem, na prática discursiva do psicótico. No campo da Literatura, duas teses abordam o conceito de *Unheimliche* articulado às teorias da literatura fantástica²⁰, e Ana Maria Portugal Maia Saliba (2003) relaciona esse conceito com o pensamento de Walter Benjamin e o de Maurice Blanchot.

A Poética Rubiana

Iniciei minha pesquisa sobre o processo de escrita de Rubião no mestrado, a partir da análise de “MaI”. Na dissertação, apresento a revisão da fortuna crítica do autor; a discussão da teoria do fantástico como gênero e modo literário, e a sua aplicação crítica à obra de Rubião; e diálogos entre “MaI” e Blanchot, Giorgio Agamben e Ruth Silviano Brandão, privilegiando o seu caráter metalinguístico (FRANZIM, 2015)²¹. Ao escrever a dissertação, notei que o insólito está imbricado não só com o conteúdo formal e temático dos contos de Rubião, mas com o próprio processo de escrita desse autor. Também percebi as restrições das teorias literárias do fantástico para abordar a obra rubiana, cuja singularidade dificulta sua adequação a gêneros

²⁰ Ver Marie-Anne Henriette Jeanne Kremer (2003) e Bianca Karam Silva Athayde Gonçalves (2018). Esta última desenvolve uma análise comparada entre a obra de Poe e a de Machado de Assis por meio da teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov, e faz uma sobreposição entre o conceito de *estranho*, de Todorov, e o *Unheimliche*, de Freud.

²¹ Anteriormente, em uma especialização sobre ilustração, também já havia trabalhado com “MaI” (FRANZIM, 2013).

literários. Naquele momento, fui tomada pela angústia de articular essas questões que se abriram. Na tese, percorro diferentes caminhos para pensar esses impasses.

Dessa forma, procuro me situar entre os trabalhos que são exceção na abordagem da obra rubiana, reconhecendo o caráter poético da sua linguagem e privilegiando aquilo que emerge, em seus contos, da sua relação singular com a escrita. Escolho caminhos que não pertencem às teorias do fantástico e tomo documentos do arquivo do autor acerca da sua experiência literária, mas sem realizar uma pesquisa genética. Para isso, empresto, de Gabriel Victor Pinezi (2015, p. 78), a *analítica da experiência literária*²², “entendida como um conjunto de estratégias de interpretação do processo criativo que tenta dar conta da singularidade da experiência de cada autor”. Ao me referir à poética, estou incluindo a obra publicada e os resquícios do processo de escrita. Considero o processo de criação e a obra não como fases lineares consecutivas, mas imbricados num movimento circular de sucessivas retomadas.

Seleciono meu corpus tendo em vista empreender uma busca não das origens, mas das margens da obra, que permitem investigar seu processo de escrita. Entre os escritos, há relatos que demonstram o compromisso de Rubião com o processo de (re)escrita. Para ele, a criação literária não configurava apenas uma entre outras atividades. Encarada como uma espécie de sacerdócio, o autor exerceu a produção poética como o eixo ao redor do qual todos os outros setores da sua vida orbitavam. Nunes (2012a) destaca que

Sua forma de escrever é, segundo ele, a mesma de um pintor. As coisas vêm naturalmente, depois as cores são acentuadas. O conto só fica pronto para ir ao leitor quando ele não consegue mais introduzir modificações. Murilo sempre demorou muitos anos para escrever seus contos. Como o José Ambrósio [...] as ideias demoram muito para vir e virar um conto. Em média, segundo ele, uns dez anos [...] Para Murilo, falar sobre sua obra é, de certa forma, rememorar o sofrimento em relação à escrita. É trazer à tona sua angústia criativa. Angústia, que como ele mesmo disse coincide com a do personagem José Ambrósio.

Diferente de contistas como Edgar Allan Poe (2001), Horacio Quiroga (1999; 2019) e Julio Cortázar (2004), Rubião não escreveu tratados sobre o método de criação, pois este lhe era enigmático. Relatou que seu processo tinha início com a angústia, que o levava a escrever desordenadamente até encontrar um tema sobre o qual se fixava com dedicação monomaniaca (dominando as conversas, esboçando sentenças em maços de cigarros), e a partir do qual ia “escrevendo e reescrevendo numa maneira destituída de qualquer método” (NUNES, 1996). Paulo Assunção (2020) relata parte desse processo: “Ao perguntá-lo sobre como trabalhava

²² Em sua tese, o autor analisa o processo de escrita de Jack Kerouac a partir dos seus manuscritos.

seus contos, ele retirou dos bolsos do paletó um monte de papezinhos dobrados, amassados, amarfanhados, cheios de anotações, e os colocou sobre uma mesa de centro, de madeira lavrada”. Essa relação com a escrita não constitui um dado de curiosidade biográfica, faz parte do caráter insólito da sua obra. O meu anteparo para falar dessa singularidade é a noção de *Unheimliche*.

Com a pesquisa bibliográfica, ficou claro que tanto a poética de Rubião quanto a noção de *Unheimliche* têm sido trabalhadas nas teses da área de Literatura em articulação com as teorias do fantástico. Proponho aqui uma outra abordagem. Acredito que a aproximação entre a escrita rubiana e o *Unheimliche* não se reduz a procedimentos temáticos e estilísticos. Relaciono a singularidade de sua escrita com a angústia da criação que media seu processo, e utilizo a análise intertextual para refletir sobre os fenômenos de derivação e copresença no conto “MaI”, e para identificar como, através de uma poética *unheimlich*, Rubião (des)leu a tradição e (re)criou uma poética singular.

As reflexões acerca da intertextualidade, em especial as de Blanchot (2010) e Harold Bloom (1994), interessam-me porque ultrapassam a crítica de fontes; relacionam-se às questões da metalinguagem; fornecem ferramentas e parâmetros de análise que levam em conta o processo de criação e o de leitura; e tratam do heterogêneo e da não linearidade do texto. As ocorrências intertextuais, tal como se configuram em “MaI”, expõem a dimensão crítica da memória literária. Através do retorno ao passado ocorre a reinserção do velho transfigurado no novo. O deslocamento do passado da tradição para o presente do texto gera tensão. Há, nessa ação, o jogo do encobrimento e a presença do recalque. Essa é a dinâmica do *Unheimliche*. Ao escrever, Rubião ecoou o próprio discurso e o do outro. Ao ecoar a própria fala, aproxima-se do sentido de *unheimlich*², como não secreto, como retorno do recalcado. Analiso essa presença a partir da metalinguagem e da reescrita. Ao ecoar a fala do outro, há o *Unheimliche*¹ como presença do estrangeiro, problematizada na análise do processo rubiano de (des)leitura e (re)elaboração da tradição. O eco da própria fala e da fala do outro é repetição em busca de um resultado diferente. Esse processo gera angústia, termo-chave para abordar a poética rubiana.

Meu interesse não é identificar, expor e categorizar procedimentos e ocorrências localizáveis, mas circundar aquilo que permaneceu na margem entre o que é possível escrever, o que a linguagem permite e o impossível de ser falado: o que resiste ao trabalho do escritor, ao passo que, ambigualmente, se faz presente entre os vazios do não dito, fenômenos da linguagem poética que, apesar de inacessíveis até mesmo para o escritor, insistem em vir à tona e atestar sua intangibilidade.

Guia de Percurso

No desenvolvimento da tese, senti angústia em relação ao método que utilizaria para a sua construção. A pesquisa trouxe à tona uma forte ambiguidade: para defender minha hipótese eu precisaria ser repetitiva e dispersiva ao mesmo tempo. Caso optasse por métodos da crítica genética ou das teorias do fantástico (de cunho estruturalista), me afastaria da hipótese e acabaria por trabalhar para demonstrar a eficácia do método quando aplicado à poética de Rubião, e esse não é o meu objetivo aqui. Assim, percorri um caminho monomaníaco, buscando, na multiplicidade de fontes pesquisadas, aquilo que, de alguma forma, ressoasse a presença do *Unheimliche* em Rubião. Ao final desse percurso, eu estava frente a um emaranhado de materiais difusos, materiais que resistiam às organizações metodológicas que eu tentava impor. Não havia como dar conta do caráter fugidio, reiterativo e angustiante do meu objeto com um texto linear, que avançasse evolutivamente, num acúmulo de relações causais. Chego a conclusões diferentes sobre uma mesma questão, de acordo com as relações a que submeto o conto, mas uma conclusão não substitui a outra, elas se acumulam. Não há uma relação dialética; em vez do pensamento organizado em tese, antítese e síntese, persigo minha hipótese pelo acúmulo, pela sobreposição e pela vertigem.

O *Unheimliche* não se reduz a temas nem a operações formais classificáveis nos contos rubianos, ele também se vincula à própria relação singular de Rubião com a escrita. Por isso é necessário um trabalho por analogias, uma análise estruturada nas comparações, nas semelhanças. E as semelhanças, muitas vezes, não são claras à primeira vista, porque comparo obras de diferentes materialidades, tempos e naturezas. Analiso o conto comparando-o a outros escritos do próprio autor (outros contos publicados em livros, contos esparsos, uma novela inacabada, depoimentos sobre o processo de escrita, manuscritos consultados no seu arquivo literário), a obras de outros artistas e de outras linguagens (poemas, romances, pinturas, esculturas, filmes e músicas). Na tese, a relação de semelhança que evidencio não é de derivação, é de afinidade.

A semelhança por derivação produz um encadeamento linear, lógico, que pressupõe uma consequencialidade/causalidade. Nas semelhanças por afinidades a heterogeneidade impera. A multiplicidade impede uma genealogia e as conexões não são lineares, mas constelares. Coloco em movimento o meu objeto em comparação às fontes selecionadas (relatos de processo, depoimentos do autor, fortuna crítica, teoria literária, obras de múltiplas linguagens) a fim de criar uma imagem desse movimento no processo e na obra de Rubião. Privilegio os processos de criação e penso a teoria também por meio de imagens, pois é desse

lugar que eu venho. A minha formação e a minha prática de ensino são nas Artes Visuais. A minha formação como pesquisadora é, portanto, heterogênea.

De acordo com Agamben (2019, p. 8),

Toda pesquisa nas ciências humanas [...] deveria implicar um cuidado arqueológico, isto é, um retroceder no próprio percurso até o ponto em que algo ficou obscuro e não tematizado. Só um pensamento que não esconde o próprio não-dito, mas incessantemente o retoma e o desenvolve, pode, eventualmente, pretender a originalidade.

No início da pesquisa, elenquei tópicos a serem elaborados para circundar a minha hipótese. Ao desenvolver a redação da tese, percebi que não haveria como esgotar sequencialmente esses pontos, e por isso os capítulos foram escritos de maneira fragmentária e coetaneamente. Avancei através das retomadas e do constante retorno aos buracos do meu próprio texto.

Os capítulos foram compostos ao redor da questão do caráter *unheimlich* da poética de Rubião. Delimito essa questão através da análise comparada entre obras de várias naturezas. A semelhança pela assinatura permite determinar um núcleo comum entre materiais diversos, e, nesse sentido, a reflexão de Agamben (2019) acerca da teoria das assinaturas me auxiliou a determinar a forma das aproximações.

A assinatura é aquilo que, ao exceder a dimensão sintática e semântica, torna a linguagem eficiente. É uma semelhança imaterial, compartilhada por palavras, seres, objetos e imagens, que permite que o conhecimento opere. Levando em conta a relação entre a teoria das assinaturas e o campo de trabalho envolvido na tese, ressalto que

Qualquer pesquisa nas ciências humanas – e, em particular, em âmbito histórico – tem necessariamente a ver com as assinaturas. Aprender a reconhecê-las e a manuseá-las corretamente é muito mais urgente para o pesquisador, uma vez que, em última análise, o bom resultado de suas investigações dependerá justamente delas (AGAMBEN, 2019, p. 108).

A assinatura é o que dá acesso, através das semelhanças analógicas imateriais, ao que está oculto. Agamben (2019, p. 96-97) cita como o trabalho de Carlo Ginzburg

reconstrói um paradigma epistemológico que ele, para distingui-lo do modelo da ciência de Galileu, define como ‘indiciário’ e que diz respeito a ‘disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e exatamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de aleatoriedade.

Como exemplo desse paradigma, o autor menciona o “método morelliano” de atribuição de autoria de pinturas, desenvolvido por Giovanni Morelli, que causou indignação dos especialistas da época (século XIX), porque,

em vez de concentrar a atenção – como haviam feito até então os historiadores da arte – nas características estilísticas e iconográficas mais evidentes, preferir examinar detalhes insignificantes, como os lóbulos das orelhas, a forma dos dedos das mãos e dos pés e ‘até, *horribile dictu*, objeto tão antipático como o das unhas’ (AGAMBEN, 2019, p. 97-98).

Esse método de investigação tem lógica semelhante à da ficção policial inventada por Edgar Allan Poe e popularizada por Conan Doyle, e à lógica psicanalítica de Freud. Agamben (2019, p. 98-99) ressalta que

os escritos de Morelli atraíram a atenção de Freud anos antes de ele começar a elaborar a psicanálise. Edgar Wind já indicara que o princípio morelliano, segundo o qual a personalidade do autor deve ser procurada lá onde o esforço é menos intenso, lembra o da psicologia moderna, para a qual são precisamente os nossos pequenos gestos inconscientes a trair o segredo do nosso caráter. Mas é o próprio Freud quem afirma sem reservas, no ensaio *Des Moses des Michelangelo*, que o método de Morelli ‘tem um forte parentesco com a técnica da psicanálise médica. Ela também está acostumada a penetrar nas coisas secretas e escondidas com base em elementos pouco valorizados ou despercebidos, em detritos ou ‘resíduos’ da nossa observação’.

Aqui, não estou em busca do caráter inconsciente da personalidade de Rubião, mas do caráter singular da sua poética. Acredito que isso pode ser realizado ao se olhar para os buracos do não dito abertos pela ambiguidade da sua linguagem poética. Agamben (2019, p. 99) aponta que a fundamentação dos métodos de Morelli, Doyle e Freud

se esclarece de forma singular se a colocarmos na perspectiva da teoria das assinaturas. Os detalhes que Morelli coleta do como são desenhados os lóbulos das orelhas ou a forma das unhas, os rastros que Holmes investiga na lama ou nas cinzas dos cigarros, os resíduos ou os lapsos em que Freud concentra sua atenção são todas assinaturas que, ultrapassando a dimensão semiótica em sentido estrito, permitem pôr eficazmente em relação uma série de detalhes com a identificação ou a caracterização de certo indivíduo ou de certo evento.

Ressalto que não é o meu objetivo estabelecer o *Unheimliche* como novo gênero ou modo literário, com procedimentos classificáveis. Minha pesquisa toma como exemplo métodos de investigação interessados não no universal, mas no singular. Acredito que o *Unheimliche* está na unha do dedão do pé dos contos, no que há de menor naquilo que já é pequeno.

Defendo que não é aquilo que permitiria universalizar Rubião, ao aproximá-lo de um gênero ou modo literário, que torna possível conhecer a sua poética, mas sim a singularidade dos elementos que a compõem e que escapam a qualquer definição de gênero. Analiso o caráter singular da sua escrita através de uma série de detalhes. Afirmar que estes compartilham uma assinatura *unheimlich* é considerar que o *unheimlich* é perceptível em detalhes e aspectos poéticos, e que não pode ser definido simplesmente por operações formais ou temas fixos. É na relação entre as operações, os temas e os relatos de processo, e na recepção, que ele pode ser definido. E as análises comparativas revelam semelhanças pelas quais é possível circundar o aspecto *unheimlich* da poética rubiana.

A seleção das obras elencadas para comparação se deu pela “escuta poética” de “MaI”, procedimento teorizado pelo químico Ilya Prigogine, que, segundo Marta Dantas (2005), surge pela constatação de que é necessário aliar arte e ciência, necessidade que é impulsionada pela impossibilidade de apreensão do universo, pois este encontra-se em constante mutação. Isto posto,

É preciso, portanto, que o cientista, para criar uma hipótese, faça uso da sua imaginação, se projete no objeto de estudo. Para Prigogine, todo saber científico é extraído dos sonhos, de uma revelação inspirada, de uma ‘escuta poética’ da natureza. Assim, parte da ciência contemporânea admite que o trabalho do cientista é um processo aberto de produção e invenção, num mundo também aberto, produtivo e inventivo (DANTAS, 2005, p. 158-159).

Dantas, ao apresentar a pesquisa como criação, aproxima a teoria de Prigogine à proposta de Edgar Morin, de que, na pesquisa, o objeto não é algo simplesmente extraído do mundo, mas é, também, observado e coproduzido pelo pesquisador, dado que “a visão científica do mundo fica mutilada se ela não inclui o observador-criador. O objetivo de qualquer conhecimento não é descobrir o segredo do mundo numa palavra-chave, mas dialogar com o mistério do mundo” (DANTAS, 2005, p. 160). De forma correlata, não almejo criar uma verdade interpretativa a respeito de “MaI” que encerre o que pode ser dito a partir da submissão desse conto a uma ou outra teoria, visto que

Contemporaneamente se admite a aliança entre investigação e imaginação, e existe a proposta que se faça uma ‘escuta poética da natureza’ – e o que fazemos nas nossas pesquisas sobre arte, senão uma escuta poética? [...] Conceitos e métodos de pesquisa não bastam para que nos aproximemos do nosso objeto, a arte (DANTAS, 2005, p. 160).

Não pretendo esgotar os caminhos da análise, mas vagar pelo interior de algumas fendas de “MaI”. Cada uma dessas aberturas e cada uma das relações pensadas a respeito delas exigiu o diálogo com diferentes teorias, considerando que

É preciso, então, ouvir nossos objetos de pesquisa, inventar palavras, nos aproximar da linguagem poética, pois só ela, a meu ver, pode nos aproximar de uma poética [...] Resta saber, como alertou Dubuffet, se a obra de arte quer ser bem elucidada ou se ela não pode sê-lo por sua própria natureza, como uma forma de se defender contra qualquer tentativa de compreensão; nenhum estudo, por mais minucioso que seja, pode apreender seu poder de intrigar e desorientar, de maneira que ela persiste, para nós e para o seu autor, como uma questão e não como uma resposta. Sobre isso, Paul Valéry esclarece: *Pouco me importa saber o que o autor diz. O meu enganar-se é que é o autor!* (DANTAS, 2005, p. 161).

Regras do Jogo

“MaI”, objeto da pesquisa, é um metaconto²³ que, nos seus jogos especulares, ecoa, no embate travado por José Ambrósio (personagem narrador) com a palavra, o embate empreendido por Rubião. A condição da obra e a natureza da análise resistem às estruturas narrativas tradicionais. Tanto no conto como no processo de escrita de Rubião há repetição, ambiguidade e multiplicidade de sentidos que me impediram, na escrita da tese, de lançar mão de um encadeamento sequencial pautado nas relações de causalidade.

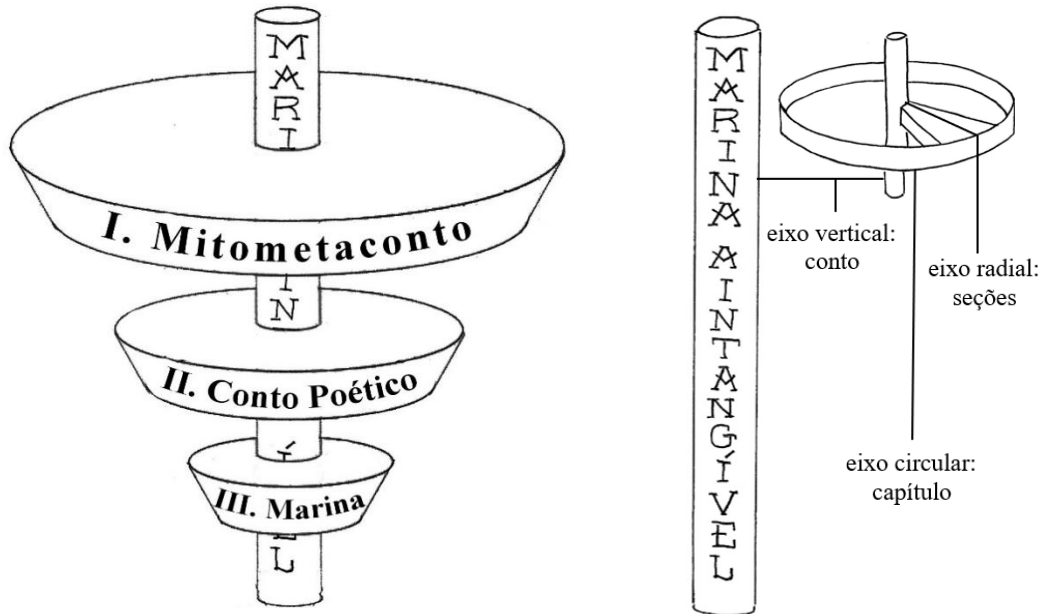
A solução que encontrei foi construir a tese em espiral. Diferente de uma estrutura linear ou em rizoma (que pressupõe a ausência de centro), a espiral sempre remete ao centro, avança retomando e repetindo o mesmo problema por meio de circunstâncias e relações diferentes. Dessa forma, opero a análise em ir e vir, em constantes retomadas. Como já explicitiei, ao me colocar frente aos resultados da pesquisa, percebi que não poderia esgotar um ponto de análise de cada vez sem sacrificar as relações. A espiral permite a presença constante do objeto (“MaI”) e demarca a sua soberania na construção da tese. O caráter singular do objeto definiu o método de pesquisa, e este, por sua vez, determinou a estrutura da tese. Por se tratar de uma configuração incomum, e para auxiliar a leitura da tese, passo a explicar as escolhas feitas.

Como “MaI” é um texto curto e considerando que é fundamental, para a análise, aquilo que escapa ao enredo, caso da estrutura, das imagens criadas, das ambiguidades e dos vazios nele presentes, acredito ser necessário que o leitor inicie o processo de leitura da tese tendo

²³ “MaI” também é um mitoconto, como pode ser verificado no Capítulo I.

contato direto com o conto. Então, porque acredito que para ler a tese é preciso ler o conto, e eu o coloquei como anexo pré-textual.

Após o conto, apresento o sumário em espiral. A tese em espiral demanda um índice que leve em conta a sua espacialidade:



Fonte: da autora.

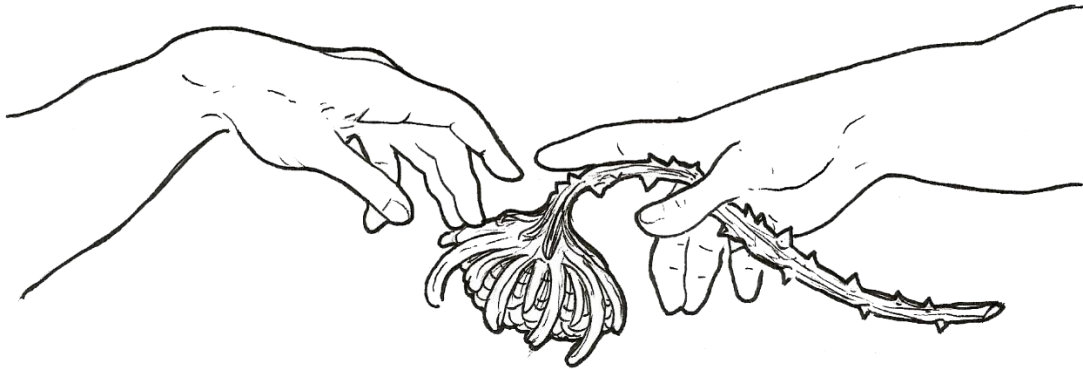
Utilizei como modelo o sistema cromático tridimensional criado pelo pintor Albert Henry Munsell (1858-1918), conhecido como *Árvore de Mussell* (CLELAND, 1937). Dispostas nesse sistema, é possível analisar as cores a partir da sua matriz (eixo circular), das suas variações de saturação (eixo radial) e luminosidade (eixo vertical). A espacialidade é uma noção cara tanto ao conceito de *Unheimliche* quanto à elaboração de “MaI”. Na análise, tomo o conto como solo a ser explorado. (Curiosamente, esse esquema de cores é utilizado atualmente pela pedologia, ciência que estudo os solos.)

“MaI” é o eixo vertical da tese, determina toda a análise e é constantemente retomado. As questões-chave Mitometaconto, Conto Poético e Marina são os eixos radiais e dão nome aos capítulos. Os elementos que costumam aparecer divididos e encadeados sucessivamente (dados biográficos do autor; fortuna crítica; teoria literária; análises comparativas; análise do conto; metodologia de pesquisa e de escrita) foram fragmentados e mesclados de acordo com o que é exigido por cada questão-chave, sempre tendo como horizonte o conto e, assim, tais elementos compõem as seções que constituem o eixo horizontal. Com isso, a apresentação do autor, o arcabouço teórico e a fortuna crítica são apresentados gradativamente, de acordo com o que é exigido por cada análise comparativa. Essa organização está próxima do método utilizado na

minha pesquisa. Não elegi a(s) teoria(s) e submeti o conto a ela(s). Em vez disso, questões teóricas surgiram a partir das reflexões sobre o conto e das análises comparativas.

Imagens e esquemas textuais visuais semelhantes a quadros constituem a tese e estruturam a análise tanto quando a escrita. Para auxiliar na visibilidade, criei um blog (<https://mfranzimstudio.tumblr.com/>) para hospedar os elementos visuais que utilizo. Todas as imagens estão acompanhadas de um QR code que direciona o leitor para o blog. As “epígrafes visuais” (imagens que abrem e fecham os capítulos) espelham os elementos-chave abordados no texto.

I. Mitometaconto



“Mal” narra as desventuras do angustiado escritor José Ambrósio, plantonista noturno de um jornal vespertino, envolvido na criação de um poema. O personagem passa as noites escrevendo, mas tudo o que produz é descartado pelo editor-chefe nas manhãs. Em uma dessas noites decide escrever uma história absurda e caótica, e se debruça sobre as páginas da Bíblia em busca de assunto. Sente que quanto mais planeja a escrita, mais se afasta da obra. Esse processo desencadeia a fragmentação do personagem e há a aparição de um duplo²⁴, que o leva a colocar em questão a sua própria condição, a linguagem e a escrita. Por fim, o poema é realizado sem escrita, na forma de uma improvável procissão, repleta de figuras misteriosas, e, ao realizar-se, desaparece instantaneamente, atestando o paradoxo que envolve a atividade criativa.

José Ambrósio tenta compor um poema com palavras, porém, quanto mais escreve, mais se distancia da possibilidade de realizá-lo. O conto demonstra a impossibilidade de elaboração de um processo que se desenvolva organicamente. No começo da narrativa há uma atmosfera de angústia e tensão, expressa por uma linguagem evasiva e conotativa: “Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração” (p. 110). Após alguns parágrafos há uma mudança de tom, com a presença de um texto de linguagem denotativa, clara e direta, usada para narrar o cotidiano no jornal. Essa forma prossegue até a ocorrência de mais um corte súbito, a partir do qual há o retorno ao conotativo, e, em vez da atmosfera de tensão, desenrola-se um texto exuberante, em que proliferam imagens teatralizadas, muito próximo da linguagem de textos literários que descreve procissões

²⁴ O autor não dá nome ao duplo de José Ambrósio. Para fins de identificação, vou chamá-lo de Poeta, seguindo a referência do narrador: “Ao menos aquele poeta eu mataria” (p. 114).

barrocas. A organicidade e a coerência do texto são rompidas pelo jogo que o autor faz com a forma de narrar. O conto tem início com uma linguagem tensa, angustiada e subjetiva; em seguida, ganha objetividade através do discurso direto; e se encerra na interiorização do narrador, numa linguagem hiperbólica, análoga à barroca.

Rubião destruiu os manuscritos das suas obras publicadas²⁵, e a versão mais antiga de “MaI” é a enviada, em 1943, por correspondência, a Mário de Andrade²⁶. Entretanto esse conto tem uma pré-história: Alencar (1992) demonstra, a partir do estudo genético, que “MaI” deriva de dois contos rubianos precedentes e inéditos em livro: “Elvira e outros mistérios” e “Eunice e as flores amarelas”.

“MaI”, publicado pela primeira vez em abril de 1944, na *Revista do Brasil*, foi incluído no primeiro livro do autor, *O ex-mágico*, em 1947; apareceu novamente em 23 de abril de 1952, na *Folha de Minas*; depois, nos livros *Os dragões e outros contos*, de 1965, e *A casa do girassol vermelho*, de 1978. O conto sofreu, assim como o restante da obra do autor, múltiplas modificações a cada nova publicação. Nunes (1996), no levantamento das alterações realizadas nos contos através das (re)publicações, identifica 395 alterações em “MaI” (NUNES, 1996, p. 140-163).

O movimento circular da escrita que se recria incessantemente é observável em toda a obra rubiana e é ponto comum na fortuna crítica do autor, assim como o caráter metalinguístico do conto aqui analisado. Schwartz (1981) aponta que “MaI” pode ser lido “como alegoria do fazer muriliano” (SCHWARTZ, 1981, p. 88). Nele, o personagem narrador

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).

Além da coincidência do processo de escrita circular de Rubião e José Ambrósio, Nunes (2012a) encontra traços biográficos no conto: Rubião trabalhou como plantonista noturno em um jornal e escrevia poemas enquanto permanecia sozinho na redação, e

²⁵ Os manuscritos conservados em seu arquivo, no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (AEM-UFMG), são de obras inéditas inacabadas.

²⁶ Esse manuscrito encontra-se no Arquivo Mário de Andrade, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), em São Paulo.

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 [...] Murilo sempre demorou muitos anos para escrever seus contos. Como o José Ambrósio de ‘Marina’, as ideias demoram muito para vir e virar um conto. Em média, segundo ele, uns dez anos [...] Para Murilo, falar sobre sua obra é, de certa forma, rememorar o sofrimento em relação à escrita. É trazer à 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, 2012a).

Esse processo tortuoso de reescritas permanece em sua produção mesmo após a publicação do primeiro livro. Isto posto, “MaI” é um *mitoconto* e um *metaconto* da poética rubiana. É mitoconto porque narra a origem da escrita de Rubião, que se repete por toda a sua obra (tanto pela republicação quanto pelo fato de apresentar temas, questões e operações que reverberam nos demais contos). Foi composto no momento em que o autor definiu a sua forma final de escrita: o conto curto. Ao destruir o que havia escrito antes, Rubião inaugurou esse momento como o ponto fundador da sua obra. Por outro lado, “MaI” é metaconto porque é a imagem de uma meta, de um objetivo: exhibe o fim que o contista almeja com a escrita. Também é meta como prefixo: é a “perspectiva que transcende a história/narrativa” e a “perspectiva que reflete sobre a história/narrativa” (FIGUEIRA, 2006). Sendo *mito* e *meta*, o conto pode ser pensado em três perspectivas: 1) como forma final a ser alcançada (fazer um conto como um conto deve ser); 2) como transcendência da escrita e para além da escrita; 3) como reflexão sobre a própria escrita.

O Mitoconto



“MaI” é o mito do surgimento da poética rubiana. Alencar (2002) identifica, já na versão enviada para Mário de Andrade, a imagem do processo de “fundação de uma poética [e] o desejo de escritura que resiste ao escritor”. O conto está presente no momento de fundação da sua obra e se (re)faz presente ao longo das próximas décadas. Pode ser lido como a cosmogonia do universo poético rubiano: surge na fundação da sua obra e teoriza esse início. Início, porém, que não figura um ponto fixo no passado, mas retorna e reincide ao longo de décadas de (re)escrita. Esse processo (re)lança tanto o escritor quanto o leitor, compulsivamente, a um começo mítico. Dito isso, é significativo o fato de que “MaI” apareça no primeiro e no último livro publicado em vida por Rubião (*O ex-mágico* e *A casa do girassol vermelho*, respectivamente).

“MaI” não ocupa lugar destacado no último livro, não aparece deslocado, como um *revival* da sua literatura jovem. Há uma homogeneidade entre esse e os outros contos presentes na edição – mesmo após trinta anos, soava fresco entre os mais recentes. As reescritas equalizaram a linguagem, garantindo aos contos uma condição sempre presente, sempre atual. Além da equalização, a concisão poética de Rubião também é perceptível pela reincidência de questões-chave.

O mito originário pode ser investigado em *O ex-mágico*, que, como já dito, é sua obra de estreia. Schwartz (1981) teoriza a questão a partir da análise das epígrafes do livro, no qual

os contos aparecem organizados em cinco conjuntos. Além das epígrafes individuais dos contos, há uma epígrafe para cada conjunto e uma arquiépígrafe que abre o livro:

extraída do *Gênese*, *E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco*, instaura uma função iniciática em diversos níveis. No nível do referente bíblico, do qual a epígrafe é fragmento (metonímia bíblica), o *Gênese* abre o *Pentateuco*. Ainda no contexto semântico/mítico da Bíblia, é a explicação da origem do mundo. Extraída de uma *gênese* e deslocada para outra, desempenha uma mesma função em dois contextos diferentes, assumindo posteriormente o caráter gerador de uma nova narrativa. Vemos como a partir do próprio nome (*Genesis* = início, formação, constituição) a epígrafe concretiza sua semanticidade no nível formal, ao dar início ao texto muriliano. Os tempos verbais da arquiépígrafe corroboram o seu *status* de *momento inicial*. O condicional ‘quando’ e o futuro ‘aparecerá’ transportam as ações para o campo das possibilidades: algo a ser realizado num tempo futuro. Há um verdadeiro projeto textual da narrativa epigráfica, que vai se concretizar na leitura subsequente das mesmas. O caráter profético do enunciado epigráfico alicerça sua condição de futuridade. Assim, a primeira obra de Murilo Rubião nasce sob o selo da *esperança*, através da simbologia policrômica do arco-íris (SCHWARTZ, 1981, p. 6-7).

Somada à arquiépígrafe, a própria organização do livro fornece um caminho para a reflexão sobre “MaI”. Os quinze contos estão agrupados de três em três, formando cinco grupos: Arco-íris, Mulheres, Montanha, Condenados e Família²⁷. É interessante que, apesar do título e da narrativa da busca por Marina, o conto não esteja situado na categoria Mulheres. “MaI” faz parte do quarto conjunto: Condenados. Essa classificação coloca em foco a condição do personagem narrador: José Ambrósio é um condenado.

A análise do conto como mito poético-cosmogônico permite sair da lógica da crítica de fontes. Nesse caso, não faz sentido pensar em parâmetros como *desenvolvimento* ou *evolução* temporal da escrita do autor. Nem produção juvenil, nem composição madura, “MaI” é um constante irradiar na obra rubiana: é mitoconto, é a *imagem* de uma poética singular. Nessa perspectiva, penso a imagem a partir de Benjamin (2018, p. 768):

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança a sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer

²⁷ 1 - Arco-íris: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A casa do girassol vermelho”, “O pirotécnico Zacarias”; 2 - Mulheres: “Bárbara”, “Mariazinha”, “Elisa”; 3 - Montanha: “A noiva da casa azul”, “A cidade”, “Alfredo”; 4 - Condenados: “O homem do boné cinzento”, “Marina, a intangível”, “Os três nomes de Godofredo”; 5 - Família: “O bom amigo Batista”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”.

dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.

Isso determina a maneira como analiso o conto em relação àquilo que o antecede (o passado literário do autor e a retomada melancólica das suas influências), seu fluxo dentro da obra rubiana (em comparação aos outros escritos do autor) e em diálogo com produções de outros artistas, que a ultrapassam (nas relações anacrônicas que correspondem ao tempo da leitura).

Ao ser considerado no ato da escrita como testemunha do começo poético rubiano, “Mal” assume a forma de imagem do passado. Sob a perspectiva de Benjamin, o passado é a imagem em um relampejo que escapa, que só pode ser apreendido como um instante fugaz. Ao relampejar na origem da obra, o conto ilumina e deixa entrever uma constelação de corpos próximos. Também é possível considerar o conto no ato da leitura, como imagem do presente. Ao escrever sobre a condição do presente, Benjamin (2020, p. 140-142) considera que

A dialética materialista não pode abdicar desse conceito de um presente que não seja transição, mas no qual o tempo parou e se suspendeu. Pois esse conceito define exatamente o presente no qual a história é a cada vez escrita. Esse presente é, por mais estranho que pareça, o objeto de uma profecia. Mas ela não anuncia nenhum futuro. Ela só dá aquilo que os sinos anunciaram. E o político é quem mais sabe o quanto para dizê-lo é preciso ser profeta. Esse conceito de presente se encontra em Turgot precisamente resumido: ‘Antes de nós, ele escreve, termos podido obter informações sobre um determinado estado de coisas, ele já se modificou muitas vezes. De modo que sempre ficamos sabendo tarde demais do que aconteceu. Por isso se pode dizer da política que ela, por assim dizer, depende do poder de prever o presente.’ O mesmo se pode dizer da história. O historiador é um profeta virado para trás. Ele contempla seu próprio tempo por meio dos desastres transcorridos. Assim, é claro, acabou-se para ele a pachorra da narração.

Em nota referente a esse trecho, Márcio Seligmann-Silva, tradutor do texto de Benjamin, explica que

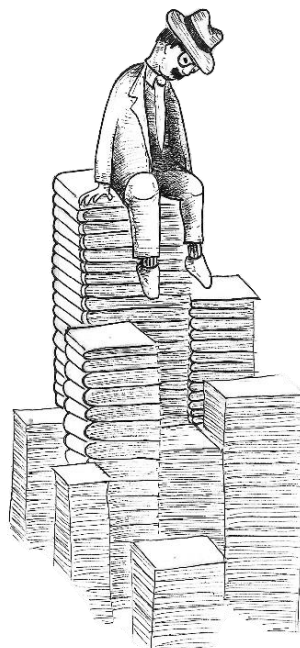
Apesar de escrito no século XVIII, essa ordem de ideias de Turgot se encaixa com a teoria do *choc*, que Benjamin associa à modernidade em seus trabalhos sobre *Baudelaire*. No *Sobre alguns temas em Baudelaire* ele pensa a temporalidade dessa modernidade associada ao conceito freudiano de trauma. No trauma impera a temporalidade do *après coup*, a *Nachträglichkeit*, o sempre chegar ‘tarde demais’ [...] É como se quando a realidade traumática nos afrontou nós não estivéssemos em casa para recebê-la e apará-la. Cf. a frase da tese IV de M HA (tese V das demais versões): ‘A verdadeira imagem do passado escapa rápido’, que também nos permite aproximar as imagens da reminiscência que compõem as imagens dialética, às imagens do trauma. Ambas têm esse caráter de serem ‘involuntárias’, fugazes, suspensas e de fantasmaticamente nos ‘perseguirem’ (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 140-141, nota 16).

O presente é determinado pelas imagens reincidentes do passado, que, ao se tornarem excessivas, retornam, muitas vezes, de forma difusa, transvestida, fragmentária. Assim são os textos que fazem aparições entre as linhas de “MaI”. É a mesma dinâmica *unheimlich*: a angústia gerada pelo retorno do recalcado. O recalcado é aquilo que reincide, o excessivo que não se fixa no ocorrido.

Ler “MaI” como imagem da sua própria gênese permite ver que contém determinados parâmetros aos quais estão submetidas as demais narrativas de Rubião. O conto apresenta a linguagem poética como a *performance* de um movimento, pois move algo misterioso e se assemelha à estética dos desenhos de esboço. Os livros de Rubião podem ser olhados como um caderno de artista. Conforme Cecília Almeida Salles (2010), o desenho de esboço é o desenho de um pensamento em movimento; é a imagem do inacabado e mostra a relação constante do fragmento com o todo. Das diferentes linguagens das artes visuais, o desenho é a que se encontra mais próxima das questões inerentes ao processo de criação. Para além das suas potencialidades figurativas, não é apenas um fazer que mimetiza aquilo que é visto pelo artista; pode ser a representação de um pensamento e, assim, torna visível a imagem do próprio processo de criação. O desenho é o repositório visual que armazena reflexões, dúvidas, problemas e soluções da própria obra: é um mapa para encontrar coisas, esquema para solucionar mistérios criados pelo sujeito que desenha.

O desenho é uma passagem: do desejo da obra imaginada, ainda inexistente, para a obra acabada. Portanto, é o índice de imagens em estado de construção, é meio de separar as ideias e desenvolvê-las. Além disso, o desenho de esboço aproxima o público ao movimento da mão, à intimidade do artista, exhibe o pensamento visual em movimento. Nele é possível ver a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, e, dessa forma, promove a reflexão sobre o inacabado.

A Condenação



A obra de Rubião nasceu da esperança e foi edificada sob o selo da condenação. A questão da condenação a trespassa como um todo, mas elegi o conto “O edifício”²⁸ (p. 62-70) para pensar essa questão em paralelo a “MaI”. O protagonista, João Gaspar²⁹, um jovem engenheiro, dá prosseguimento a uma obra monumental cujo processo de fundação se estendera por mais de cem anos. Um Conselho formado por anciãos está à frente da construção, e o propósito desta é um mistério para todos. Ao ser contratado, João Gaspar coloca em movimento o que é necessário para que a obra seja realizada, mas não tem controle sobre ela. O movimento gerador da obra o antecede e o ultrapassa – desenrola-se em *laissez-faire*. No começo ele tem o amparo da tradição, que, na figura do Conselho, determina as normas segundo as quais a obra deve ser feita. Com o passar dos anos, as normas deixam de fazer sentido e ele percebe a

²⁸ Publicado pela primeira vez no *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), em setembro de 1949.

²⁹ O nome do personagem reverbera para múltiplos caminhos de interpretação:

A origem do nome Gaspar é persa. Surgiu de Kandsmar, o qual deriva dos elementos *yash*, *jasper*. Tem como significado ‘portador de tesouros’, ‘o que leva tesouros’ ou, ainda, ‘tesoureiro’. O nome chegou até a língua portuguesa através do latim. Em latim, apresentava a forma Gazabar, cujo sufixo *bar* indica a ideia de alguém que carrega algo, ou seja, a de um ‘portador’. Gaspar é o nome de um dos três Reis Magos, os personagens que, seguindo a indicação da estrela, foram visitar e presentear Jesus quando ele nasceu. Há estudiosos da onomástica que indicam, ainda, a possibilidade de a origem do nome ser sânscrita. Do sânscrito *gathaspa*, que significa ‘aquele que vem ver’ (GASPAR, 2021).

necessidade de rever suas fundações. Quanto mais a obra avança, mais se afasta de seu fim (tanto como encerramento quanto como finalidade).

No início da narrativa, um dos conselheiros avisa João Gaspar que “a sua missão não seria somente exercer funções de natureza técnica. Envolveria toda a complexidade de um *organismo singular*” (p. 63; grifei). Essa afirmação aponta para a condição do edifício-corpo que está sendo erigido. Os conhecimentos técnicos de engenharia não são suficientes para a execução de uma obra dessa natureza, assim como o domínio técnico da linguagem do jornalista José Ambrósio não é suficiente para garantir a execução do poema dedicado a Marina. O edifício, assim como o poema, tem existência autônoma, que excede o controle técnico do sujeito que está no comando da sua execução.

João Gaspar é responsável por toda a equipe de *obreiros* (p. 63) – e há a presença de obreiros no cortejo de “MaI”: “Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais” (p. 117). Obreiro é um termo ambivalente. É operário mas também tem significado no contexto religioso: é o auxiliar direto do sacerdote, o ampara em tarefas relacionadas ao templo e às orações. No caso dos contos, os obreiros cuidam do edifício/templo e do poema/ritual.

O Conselho estava ciente da existência de uma profecia que anunciava uma confusão quando da conclusão do 800º andar do edifício. Após anos de trabalho, ao se cumprir a profecia, João Gaspar pensa em abandonar a construção, mas é convocado pelos seus auxiliares. Vencida uma resistência inicial, ele decide voltar à obra: “– Daqui para frente nenhum obstáculo interromperá nossos planos!” (p. 66). Fala semelhante à do Poeta de “MaI”, que “disse estar em nossas mãos afastar quantos empecilhos encontrássemos” (p. 114) para a composição do poema.

Porém, a determinação de João Gaspar é impotente. Ao iniciar o trabalho na obra, os anciãos o alertaram: “Nesta construção não há lugar para pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos, constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último” (p. 64). Mas eles são os últimos. Conforme os membros morrem, não são substituídos, e o Conselho se extingue antes do fim obra. Ao saber da sua extinção,

Esvaíra-se a euforia de João Gaspar. Vago e melancólico, retornou ao edifício. Da última laje, as mãos apoiadas na cintura, teve um momento de mesquinha grandeza, julgando-se senhor absoluto do monumento que estava a seus pés. Quem mais poderia ser, desde que o Conselho se extinguiu?! (p. 67).

João Gaspar, então, se coloca no alto do edifício, e, considerando as décadas de trabalho gasto na sua construção, sente, da mesma forma que um escritor quando olha o topo de uma pilha de livros, o ocaso da tradição que o antecede. Mas essa sensação é falsa:

Fugaz foi o seu desmedido orgulho. Ao regressar a casa, onde sempre faltara a diligência de uns dedos femininos, as dúvidas o perseguiram. Por que legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-céu? As perguntas iam e vinham, enquanto o edifício se elevava e menores se faziam as probabilidades de se tornar claro o que nascera misterioso. Sorrateiro, o desânimo substituiu nele o primitivo entusiasmo pela obra. Queixava-se aos amigos do tédio que lhe provocava o infundável movimento de argamassa, pedra britada, formas de madeira, além da angústia que sentia, vendo o monótono subir e descer dos elevadores (p. 67-68).

A sensação de João Gaspar se assemelha a relatos de Rubião. Celibatário, este não constituiu família e, aos trinta anos, decidiu viver para a literatura, pois “uma coisa ficou clara para ele. Casar, ter filhos, significaria uma sobrecarga econômica. Dividir espaço dentro de uma casa, um desvio de energia” (CHRYSTUS, 1987). O contista fez eco a Brás Cubas: “não tive filhos, não plantei árvores, apenas arbustos” (RUBIÃO apud NUNES, 2012a). Próximo ao fim, perguntou-se: de que valeram os sacrifícios? Rubião considerava a literatura 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” (RUBIÃO, 1989, p. 3).

Para Rubião, escrever era condenação: “Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu” (RUBIÃO, 1981, p. 5). Apesar da crença, não parou de produzir. A criação literária foi uma tentativa de criar uma saída, de encontrar a palavra mágica que acabasse com a danação. Como um condenado, escrevia esperando cumprir a sua pena antes que a vida chegasse ao fim. Tal como objetiva a pena capital, a busca só terminou com a sua morte:

Lembro a Murilo o que ele mesmo disse dias atrás sobre o fato de Carlos Drummond de Andrade ter parado de escrever há uns quatro anos: ‘Um escritor mais velho, quando para de escrever é porque está perto do fim’ [diz Rubião]. Por um instante um silêncio denso invade a sala. Mas Murilo Rubião, rindo, quebra a tragicidade da cena:

– Por isso é que eu reescrevo sempre. Para esticar a vida mais um pouco (CHRYSTUS, 1987).

O mesmo não ocorre a João Gaspar, que não aceita a condenação e tenta lutar contra ela:

Quando a ansiedade ameaçou levá-lo ao colapso, convocou os trabalhadores para uma reunião. Explicou-lhes, com enfática riqueza de detalhes, que a dissolução do Conselho obrigava-o a paralisar a construção do edifício [...] Os operários ouviram tudo com respeitoso silêncio e, em nome deles, respondeu firme e duro um especialista em concretagem: - Acatamos o senhor como chefe, mas as ordens que recebemos partiram de autoridades superiores e não foram revogadas (p. 68).

A construção está fora do seu controle. As forças que movem a criação operam através dele, mas não respondem a ele. Aquela prossegue, assim como a edição e a impressão dos livros não se interromperam com a morte do escritor. Também José Ambrósio não tem controle da situação, e são múltiplas as suas tentativas de explicar ao Poeta que a obra não pode ser realizada:

Eu, com a lauda em branco nas mãos, andando devagar, procurava uma desculpa para lhe mostrar a impossibilidade de se editar extraordinariamente o jornal [...]
 – É uma estupidez caminharmos mais. Não temos oficinas e este papel é uma odiosa mistificação!
 – Os versos de Marina prescindem de máquina – respondeu, afastando-me para o lado (p. 115).

Ao final de “O edifício”, João Gaspar continua tentando convencer os trabalhadores (que aumentam em número e seguem trabalhando mesmo sem remuneração) a interromperem a obra:

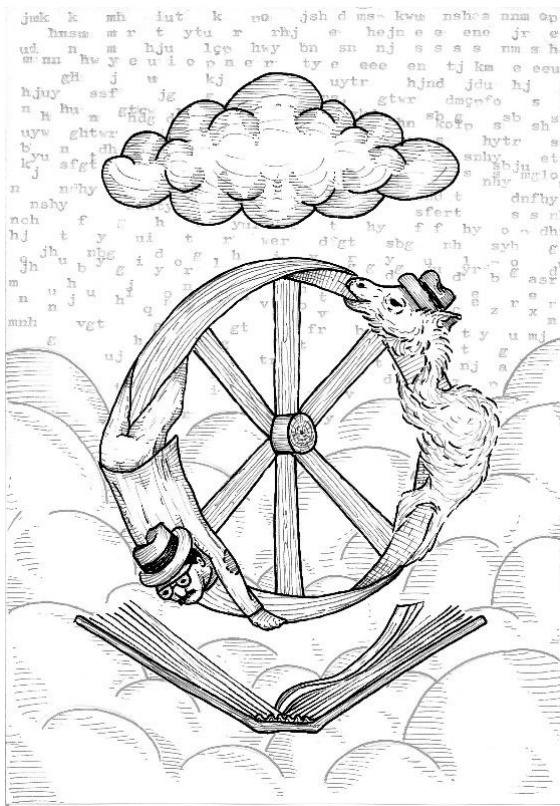
Não raro, entusiasmado com a beleza das imagens do orador, pediam-lhe que as repetisse. João Gaspar se enfurecia, desmandava-se em violentos insultos. Mas estes vinham vazados em tão bom estilo, que ninguém se irritava. E, risonhos, os obreiros retornavam ao serviço, enquanto o edifício continuava a ganhar altura (p. 70)³⁰.

A obra prossegue mesmo com a recusa e na ausência de João Gaspar. Tal como profetizado pelos anciãos, a obra o sucederá. Rubião faleceu em 1991, mas sua obra não se encerrou com a sua morte. Conforme o próprio contista, “A obra do escritor supera o homem, vai além dele mesmo” (RUBIÃO, 1987). Seus obreiros João Gaspar, José Ambrósio e Joaquim Boaventura³¹, entre tantos outros, formam uma legião: continuam, mesmo na sua ausência, a edificar as histórias da obra-corpo, executando o projeto fundado pelo autor, e dão “ao leitor a certeza que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica” (RUBIÃO apud PONCE, 1981, p. 4).

³⁰ Lembra as tentativas de Rubião de dissuadir seus editores de lançarem grandes tiragens da sua obra na década de 1970. Eles, assim como os obreiros de João Gaspar, dão de ombros e prosseguem na empreitada.

³¹ Protagonista do conto “Alfredo”, abordado a seguir.

A Circularidade



Uma boa imagem da repetição cíclica é encontrada em “Alfredo”³² (p. 105-109), conto que, além de ser uma das primeiras composições de Rubião, fecha o último livro que ele publicou em vida. Definido pela desesperança e pelo tédio, nele a circularidade é atestada no espelhamento da primeira e da última frase: “Cansado eu vim, cansado eu volto” (p. 105; 109). Se a poética rubiana é fundada na esperança e edificada sob o selo da condenação, é encerrada na desesperança. O arco da arquiépígrafe de *O ex-mágico* fecha num círculo com a primeira e a última sentença de “Alfredo”:

“E quando eu tiver coberto o céu de
nuvens, nelas aparecerá o meu arco.”
(Gênese, IX, 14)

“Cansado eu vim, cansado eu volto.”
(p. 105; 109)

O conto é narrado por Joaquim Boaventura. O personagem é casado com Joaquina e mora num pequeno povoado situado aos pés de uma serra. A paz do casal é abalada quando estranhos sons surgem do alto da serra. A mulher é supersticiosa e acredita que são rugidos de

³² O conto foi publicado pela primeira vez na revista *Sombra* (Rio de Janeiro), em outubro de 1943.

um ser sobrenatural. Cético, Joaquim se aborrece com a credice da esposa, escuta com atenção os sons, tentando decifrá-los: sentia que “neles vinha uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas” (p. 106). Sem conseguir compreender os gemidos da criatura, espera em vão pela sua chegada.

Cansado de esperar, parte em direção à serra, em busca do animal. Após estafante caminhada, encontra um dromedário, pelo qual sente um misto de ternura e pena. O animal que geme, de cabeça “pequena e ridícula” e “olhos infantis” (p. 106), é gradativamente antropomorfizado pelas descrições de Joaquim. Cautelosamente, este o questiona sucessivas vezes a respeito de sua origem, suas motivações e a causa da sua recusa em descer ao povoado. O dromedário, porém, permanece em silêncio. Joaquim, inicialmente constrangido por ser ignorado, acaba se descontrolando:

– E o que faz aí, plantado como um idiota no cimo dessa montanha?
Parou de gemer e fitou-me com indisfarçável curiosidade. Em seguida, sem tirar o chapéu, murmurou:
– Bebo água (p. 107).

A resposta vem numa voz cheia de tédio, e, apesar do seu conteúdo simples, Joaquim diz compreender a mensagem e reconhece no animal o seu irmão Alfredo, “que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera. Tampouco eu viria a encontrá-la no vale. Por isso vinha buscar-me” (p. 107). Os irmãos procuraram a tranquilidade em altitudes diferentes. Inicialmente estão na planície – seu lugar de origem, o familiar é o plano, o ponto mediano. Joaquim foge para o mais baixo: no fundo do vale, vive uma vida prosaica, banal – tenta encontrar conforto no convívio com outras pessoas. Alfredo, ao contrário, busca o isolamento e ascende ao ponto mais alto – está no cimo da montanha (como Maomé? Moisés? Zaratustra?). Porém, não há paz em nenhum dos três lugares.

Joaquim abraça afetosamente o irmão, enlaça seu pescoço com uma corda e desce com ele para o povoado; chegando, indigna-se porque os moradores não vão até a janela reverenciar o evento, “como se a chegada do meu irmão fosse um acontecimento banal. Ocultei a revolta e levei-o pela ruazinha mal calçada que nos conduziria à minha residência” (p. 107). Joaquina se recusa a receber o animal, e Joaquim, inconformado, discute com ela, que os expulsa de casa. A discussão continua e Alfredo, em um determinado momento, desinteressadamente, interrompe: “– Muito interessante. Esta senhora tem dois olhos: um verde e outro azul” (p. 107). Ela, enfurecida, agride o animal, que permanece passivo. Joaquim se descontrola, sente vontade de espancá-la, mas Alfredo intervém: devagar, começa a caminhar, puxando-o pela corda que aquele ainda tinha em mãos.

Os irmãos voltam a subir a serra e alcançam o pico ao anoitecer. O astrólogo olha para cima e lê, nas luzes que indicam a posição das estrelas, os sinais do futuro. De maneira inversa, Joaquim, do alto da serra, olha para baixo e, ao ver as “pequenas luzes [que] indicavam a existência do povoado” (p. 108), lê o passado: “não pude evitar que o meu passado se desenrolasse, penoso diante de mim. Veio recortado, brutal” (p. 108), de forma semelhante a imagens oníricas de uma revelação mística:

(– Joaquim Boaventura, filho de uma égua! – As mãos grossas, enormes, avançaram para o meu pescoço. Deixei cair o pedaço de mão [sic] que roubara e esperei, apavorado, o castigo.)

Filho de uma égua. Como tinha sido ilusória a minha fuga da planície, pensando encontrar a felicidade do outro lado das montanhas. Filho de uma égua! (p. 108)³³.

Após o retorno das imagens recalçadas, é apresentada a história de Alfredo. Procurando tranquilidade, foge da forma humana operando sucessivas metamorfoses. Benjamin (1987, p. 108) afirma que “é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”. Michel Foucault (1999, p. 30) situa o homem como ponto privilegiado das analogias: “o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal”. E complementa:

o espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas (FOUCAULT, 1999, p. 31).

Alfredo é um assinalador, é dotado da capacidade de operar semelhanças e aposta tudo nessa operação. Opera a assinatura no campo da magia, mas isso não soluciona os problemas da sua existência. Os procedimentos das metamorfoses empregados nas narrativas de Rubião (centrais em “Alfredo” e em “Teleco, o coelhinho”³⁴) exibem semelhanças com as imagens teratológicas do surrealismo. Porém, há diferenças fundamentais. Eliane Robert Moraes (2017) demonstra que o interesse surrealista pelas metamorfoses se liga à instauração de “uma atmosfera de indeterminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de

³³ Na versão do conto publicada no primeiro livro de Rubião está escrito “Deixei cair o *pedaço de pão* que roubara” (RUBIÃO, 1947, p. 111; grifei); no último, *A casa do girassol vermelho*, lê-se “Deixei cair o *pedaço de mão* que roubara” (RUBIÃO, 1978a, p. 60; grifei), e essa alteração é mantida em todas as republicações póstumas do conto. A estranheza da sentença leva à pergunta: foi Rubião quem trocou “pão” por “mão” (em uma de suas reescritas) ou é um erro de digitação perpetuado pelos editores? O mesmo trecho entre parênteses é o único momento do conto em que é dito o nome do personagem.

³⁴ Publicado pela primeira vez em 1965, em *Os dragões e outros contos*.

incessantes metamorfoses” (MORAES, 2017, p. 74). Em André Breton, a anulação dos contrários obtida pela recusa do pensamento dualista tem como fim “substituir a contradição abstrata, que fixa o estatuto do objeto a partir de uma consciência exterior a ele, por um enunciado absoluto do sentido que contém, no seu interior mesmo, a própria contradição” (MORAES, 2017, p. 75). Essa seria a essência da imagem poética para os surrealistas, pois eliminaria a negação da linguagem e permitiria a realização da poesia como totalização do sentido³⁵:

É nessa tópica também que o pensamento surreal reconhece as convergências profundas entre poesia e alquimia, ambas perseguindo um desígnio comum em, pelo menos, três níveis: na preocupação de remontar a matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração (MORAES, 2017, p. 75).

Rubião também emprega a metamorfose ligada à indeterminação e à incerteza, porém ela não está a serviço da anulação da contradição. Nos seus contos, poesia e alquimia convergem, mas são ineficazes para ultrapassar a condição humana. A metamorfose não funciona para Teleco (personagem de “Teleco, o coelhinho”), que parte do animal em direção ao humano, nem para Alfredo, que faz o caminho inverso (sai do humano em direção ao animal). Não há libertação possível, pois os novos corpos vêm acompanhados de novas formas de condenação. As imagens poéticas criadas pelas metamorfoses não eliminam a contradição nem a negação. Não há totalização de sentido em Rubião – ao contrário, há a soberania do fragmentário, do inacessível, do não saber. O ceticismo e a desesperança não deixam espaço para a crença na solução pela convergência entre magia e linguagem. Nem mesmo aqueles que têm a capacidade de operar a linguagem de forma mágica conseguem se livrar da condenação inerente à condição humana.

Em Rubião há a convergência entre imagens, seres e realidades distintos, porém a exploração das analogias não soluciona o mistério, apenas o amplifica – a decifração nunca ocorrerá. Essa impossibilidade não liberta o homem da busca por sentidos totalizantes. O mistério persiste e persegue: é como o trauma (em Freud) ou o *choc* (em Benjamin), que bate à porta quando não há ninguém disponível para recebê-lo e, por isso, retorna e se põe a caminhar, sempre ao encalce.

Benjamin (1987) investiga a função da faculdade mimética e o conceito de semelhança. Compara as semelhanças a um *iceberg*: normalmente só reconhecemos aquela diminuta porção

³⁵ Moraes (2017, p. 75) explica que esse é o principal ponto de divergência entre os surrealistas e Georges Bataille.

que aponta na superfície, ignoramos toda a imensidão submersa. A energia mimética migrou entre diversos espaços, entre os quais o campo da magia, porém “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos e primitivos” (BENJAMIN, 1987, p. 109). Usando como exemplo a astrologia, Benjamin demonstra que a percepção das semelhanças está vinculada à dimensão temporal. A atribuição da semelhança entre o homem e os astros se dá no instante do nascimento, mas a percepção de tal conversão não se encerra aí. A percepção da semelhança “dá-se num relampejar. Ela perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada” (BENJAMIN, 1987, p. 110). Essa operação de semelhança é ternária, pois tal percepção, que ocorre num relampejar entre os astros e o homem, exige a presença do astrólogo, o terceiro elemento na equação. Desse exemplo o autor extrai o conceito de semelhança extrassensível. Esse tipo de operação mimética ocorre não só na magia, também pertence à esfera da linguagem.

Benjamin (1987, p. 110) afirma que, até o começo do século XX, a reflexão sobre a faculdade mimética da linguagem só havia abordado a “esfera mais superficial da semelhança, a sensível”. Entende que a fragilidade das teorias linguísticas estaria na busca restrita às operações onomatopeicas para a explicação da origem da linguagem, e defende que entre as línguas há palavras cujos sentidos convergem, mas os sons em nada se assemelham. Dessa forma, para pensar na origem da linguagem não basta se fixar somente na palavra oral, é preciso seguir o exemplo das teorias místicas e analisar a palavra escrita.

É nas relações entre as coisas, as palavras faladas, escritas, e os sujeitos envolvidos na operação que surge a semelhança extrassensível, a qual “estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível” (BENJAMIN, 1987, p. 111). A ligação mais importante para se pensar as semelhanças extrassensíveis está na que se estabelece entre a palavra escrita e a falada. É justamente a origem dessa ligação a mais obscura e inacessível:

A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extrassensíveis (BENJAMIN, 1987, p. 111).

Benjamin ressalta que as dimensões mágica e semiótica da linguagem não são excludentes. O que permite vir à tona os elementos miméticos da linguagem é “um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem” (BENJAMIN, 1987, p. 112). Rubião abala esse equilíbrio: em seus contos o elemento mágico está inflado e o semiótico, atrofiado. Em “Alfredo”, por exemplo, os jogos com a fertilidade das semelhanças são superexplorados em detrimento da clareza comunicativa. Dessa forma, ele nos põe frente à obscuridade que é própria das semelhanças extrassensíveis, obscuridade que, por sua vez, é característica inerente da linguagem; e nos coloca em contato apenas com a superfície da operação mimética que é comunicada no texto. Pelos vazios construídos na escrita, sentimos o volume imenso do não dito entre as sentenças. Sem os recursos semióticos e comunicativos, guiados apenas pelo que está na superfície do texto, não temos ferramentas para submergir e tocar no corpo inferior do não dito. Justamente, Benjamin diz que

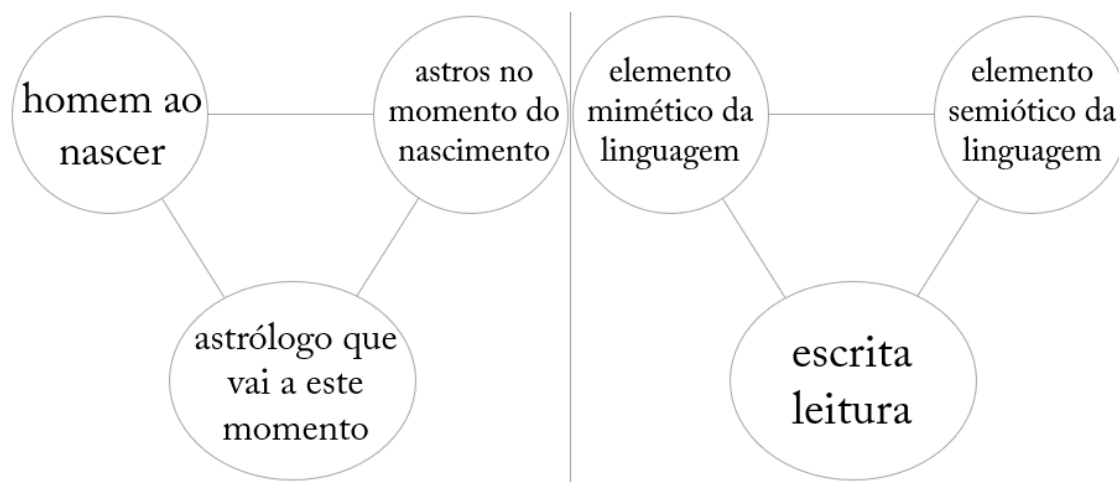
o texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode-se formar o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons das frases é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica (BENJAMIN, 1987, p. 112).

Benjamin compara o ato de leitura do colegial, que só performa a leitura profana, ao do astrólogo, que atua nos dois âmbitos da linguagem ao ler coetaneamente a posição dos astros e o destino. Se para o homem primitivo a noção de leitura em geral não excluía a significação mágica,

pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história (BENJAMIN, 1987, p. 112).

A linguagem está no lugar que antes era ocupado pelo sacerdote. O homem opera (produz e percebe) as semelhanças extrassensíveis na escrita. Se antes o terceiro elemento era

o sacerdote, agora é a própria linguagem. Visualmente, as relações ternárias elencadas por Benjamin (1987) têm esta configuração:



É preciso considerar a dimensão temporal tanto da produção quanto da percepção das semelhanças extrassensíveis:

o ritmo, a velocidade na leitura e na escrita, inseparáveis desse processo, seriam como o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida. Assim, mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias (BENJAMIN, 1987, p. 113).

Em Rubião, o descompasso e o descontrole do homem são da dimensão temporal. Ele opera as semelhanças de forma desgovernada. Só acessa as coisas de maneira fragmentária e interrompida. Quando crê avançar, descobre que nunca deixou o ponto de partida. A circularidade do seu destino é a mesma circularidade do processo, do autor e do leitor.

A condenação dos personagens rubianos os torna capazes de operar semelhanças mágicas com qualquer coisa, mas são impossibilitados de coincidir plenamente com o que quer que seja:

O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças (BENJAMIN, 1987, p. 113).

Os homens dos seus contos não convergem mais plenamente (ou seja, sem contradições e negações) nem com eles mesmos (o que vem à tona na fragmentação do sujeito e na aparição

do duplo, conforme será explorado à frente). Moraes (2017) salienta que, apesar de a proximidade entre as operações alquímicas e poéticas ser anterior ao surrealismo³⁶, é neste que fica em maior evidência:

ao dizer que buscava o ‘ouro do tempo’, Breton insinuava a procura de um novo paraíso terrestre, de uma verdadeira idade de ouro que viria a substituir por completo a ‘idade da lama’. Insinua-se aí também a busca de uma linguagem perdida. Nela, o dia e a noite, o sol e a lua, seriam reunidos na mesma forma como acontece no casamento alquímico, assim como a estrela prometida de *Arcane 17*, constelação andrógina protetora dos amantes, figuraria a reconciliação das antinomias (MORAES, 2017, p. 76).

Para Breton, há um caminho paralelo e de apoio mútuo entre “a alta poesia e aquilo a que se dá o nome de ‘alta ciência’ [...] Um tal paralelismo, porém, não seria concebível dentro dos parâmetros da identidade e da contradição. Na base dessa convergência restava um único princípio: a analogia universal” (MORAES, 2017, p. 76). Em “MaI”, ao compor o poema para Marina, o Poeta diz que os primeiros cantos lembram o paraíso antes do pecado, e os últimos inexistem. Parece fazer eco a Breton ao dizer que o único caminho para realizar a obra se encontra no ponto em que a linguagem poética retorna ao paradisíaco. A poesia pertence ao anímico, ao tempo que antecede o pecado, ao tempo mítico da total convergência entre as palavras e as coisas. Porém, se em Rubião há a encenação da soberania do pensamento analógico (expressa, por exemplo, nas imagens das metamorfoses em “Alfredo” e na fala do Poeta em “MaI”), a analogia não visa a abolição da diferença, da negação, da contradição. Ele explora a analogia “mal resolvida”, que preserva o mistério engendrado por uma similitude que nunca é total: há sempre um resto não resolvido. Este retorna, permanece rondando à margem de toda operação. A efetivação da analogia universal é sempre adiada.

No horizonte do surrealismo paira um ponto de indiferenciação a ser alcançado pela analogia universal. Já em Rubião há o movimento de uma *repetição* que não é *reprodução*, o que preserva a diferenciação, a não dissolução num todo semelhante, a não identificação total. Alfredo se transforma repetidamente, abandona a forma humana e se transmuta em dromedário. Porém, a contradição entre a existência humana e a animal não se anula nessa operação. Ele permanece homem e animal e carrega em si tudo aquilo que do homem nega o animal, e vice-versa.

³⁶ “Uma tal similitude entre a transmutação alquímica e as metamorfoses da imagem poética já se fazia ler nas ‘correspondências’ de Swedenborg e de Baudelaire, na ‘alquimia do verbo’ de Rimbaud, ou no ‘demônio da analogia’ de Mallarmé” (MORAES, 2017, p. 76).

O que muda em Rubião é a descrença quanto à volta ao estado paradisíaco. Se, do romantismo ao surrealismo houve aqueles que defendiam a (re)entrada no mistério das coisas, o (re)compartilhamento, a (re)identidade total entre o homem e a natureza, em Rubião o caminho está bloqueado. Nos seus contos o homem ainda é o ponto privilegiado das semelhanças, é quem opera a linguagem, tem acesso ao arquivo universal das analogias e conserva no corpo a lembrança da familiaridade primal com o universo. Mas isso não é eficaz, não é suficiente.

Em Rubião parece haver um antropocentrismo às avessas. Indubitavelmente, o homem é o centro do universo poético rubiano; tudo o que existe ao seu redor foi concebido à sua medida, mas não para servi-lo, e sim para condená-lo, para reafirmar a todo instante a sua condição de condenado. Antes havia um antropocentrismo que submetia todo o universo ao homem: tudo existia para servi-lo, tudo era recurso. Entre as contraposições a essa crença³⁷ encontra-se o surrealismo, no qual o homem deixa de ocupar lugar predeterminado/privilegiado na natureza e é liberado para inventar outras formas de existência e de relação com as coisas. Os homens do universo rubiano não gozam nem de uma posição, nem de outra. Nele, o centro não corresponde ao lugar de privilégio, mas de privação. Isolado no umbigo do mundo, o homem está subjugado – ou, na melhor das hipóteses, alheio – a tudo o mais que existe.

Moraes exemplifica o pensamento contestador do antropocentrismo citando Sade, para quem o homem foi “lançado no mundo pela natureza da mesma forma como o boi, o burro, a couve, a pulga e a alcachofra” (SADE apud MORAES, 2017, p. 80). Nos contos rubianos a condenação é inerente à natureza humana e a metamorfose é apresentada como tentativa de escape. Dessa forma, há antropocentrismo mas também há a sua contestação, visto que o homem não ocupa posição privilegiada em relação às outras coisas que existem no mundo e, na melhor das hipóteses, pode tentar escapar da sua natureza assemelhando-se a qualquer outra coisa que não um homem.

Diferente de Sade, que sonha com a destruição total do homem através da imagem de um mundo coberto de cadáveres, para Bataille a destruição é tão fértil quanto a criação (cf. MORAES, 2017). O ciclo contínuo da metamorfose que nega o homem liga-se ao erotismo “tendo por base a ideia de que o universo é regido por dois movimentos fundamentais, o rotativo e o sexual” (MORAES, 2017, p. 82). Em Rubião a circularidade do homem é estéril: não há criação nem destruição. A força erótica está fora do seu alcance. As coisas se criam e se destroem por si sós.

³⁷ Moraes (2017, p. 79-80) apresenta um breve panorama a respeito das principais correntes que refutam as doutrinas antropocêntricas.

Moraes aproxima a natureza das metamorfoses em Bataille à metamorfose em *Os cantos de Maldoror* (2015), de Lautréamont: “A metamorfose nunca surgiu aos meus olhos senão como a alta e magnífica retumbância de uma felicidade perfeita que eu há muito esperava. Esta surgiu, finalmente, no dia em que eu fui um porco! Afiava os dentes na casca das árvores e contemplava com delícia o meu focinho” (LAUTRÉAMONT apud MORAES, 2017, p. 84).

Em Lautréamont a metamorfose do homem em porco é eficaz, garante atingir a felicidade, o que não ocorre a Alfredo, pois,

De início, Alfredo pensou que a solução seria transformar-se num porco, convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes, a se entredevorarem no ódio. Tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele.

Transformado em porco, perdeu o sossego. Levava o tempo fossando o chão lamacento. E ainda tinha que lutar com os companheiros, sem que, para isso, houvesse um motivo relevante (p. 108-109).

Moraes observa a questão da metamorfose nas obras de artistas modernos sob a perspectiva de um movimento que oscila entre dois polos: em uma ponta há o destino destrutivo das metamorfoses e na outra, o “desejo de ultrapassar as fronteiras humanas para tomar posse de novos psiquismos” (MORAES, 2017, p. 84). Ela chega a esse modelo a partir da leitura comparativa que Gaston Bachelard faz de Lautréamont e Kafka:

Polos opostos da <u>metamorfose na experiência moderna</u> segundo Bachelard			
LAUTRÉAMONT	KAFKA		
<ul style="list-style-type: none"> - Transformações: urgentes/diretas/súbitas surpreendem o pensamento - Sujeito admirado: constitui objetos que são seres vivos - Processo vertiginoso - Polarização das forças vitais - Destrói uma forma para criar outra - Movimento vigoroso - Expressão de violento desejo de viver 	<ul style="list-style-type: none"> - Espetáculo: lento/progressivo/catatônico - Transformações: afrouxamento da vida/das ações - Seres exaustos - Retardamento da vida - Psiquismo encolhido e descoordenado - Estado de desânimo e impotência - Prenúncio da morte - Formas empobrecidas 		
QUERER-VIVER EXALTADO	QUERER-VIVER ESGOTADO		
Segundo Moraes			
<u>artistas modernos oscilam entre dois polos:</u>			
<ul style="list-style-type: none"> - Ultrapassagem das fronteiras humanas - Conquista de novos psiquismos ≈ Lautréamont 	<ul style="list-style-type: none"> - Destino destrutivo da metamorfose³⁸ <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">Versão solar ≈ Sade</td> <td style="text-align: center;">Versão noturna ≈ Kafka</td> </tr> </table>	Versão solar ≈ Sade	Versão noturna ≈ Kafka
Versão solar ≈ Sade	Versão noturna ≈ Kafka		

Fonte: da autora, elaborado a partir de Moraes (2017, p. 84).

A oscilação, entre os dois polos, dos artistas modernos que exploraram a questão da metamorfose, é entendida por Moraes (2017, p. 84) não como uma apologia do mal, tal como se vê em Sade, mas como a “a emergência de uma nova sensibilidade que pudesse deslocar o horizonte humano. Não era mais possível repensar as relações do homem com o mundo sem realizar um tal deslocamento”.

Em Rubião, a experiência da metamorfose apresenta, coetaneamente, aspectos dos dois polos. As transformações não são lentas e progressivas como em Kafka, mas rápidas, súbitas, urgentes, como em Lautréamont. Em “Alfredo” há um processo vertiginoso, no qual as formas se substituem, mas tal movimento não é impulsionado por uma exaltação do querer-viver. Assim como em Kafka, também Alfredo e Joaquim são seres exaustos, desanimados, impotentes, têm o psiquismo encolhido, descoordenado, e suas formas são empobrecidas. Mas, apesar do querer-viver esgotado, não há aproximação com a morte, como ocorre em Sade ou Kafka. Em “Alfredo” há o paradoxo do contraste entre a potência para a metamorfose e a

³⁸ É curioso que Rubião utiliza esses mesmos termos para comparar a sua ficção com a de Kafka: “a diferença, é que a literatura dele é mais escura, noturna, enquanto a minha ficção é mais solar” (RUBIÃO, 1988b).

impotência para a mudança. A mutação se limita, sempre, à forma. O ceticismo de Rubião é avassalador e, de forma geral, até mesmo a morte é uma utopia que se encontra num horizonte inatingível (ao menos para os personagens que estão no centro do foco narrativo, pois quando a morte surge, ela vem para o outro). Nos seus contos a metamorfose se liga não à morte enquanto fato biológico, mas à pulsão de morte freudiana. Dessa maneira, a experiência da metamorfose é uma imagem hiperbólica da repetição, tal como teorizado por Freud, segundo o qual a repetição configura uma estrutura do psiquismo, é algo do funcionamento do sujeito. De acordo com a leitura lacaniana da teoria de Freud, a pulsão de vida está relacionada à possibilidade de ligação (LACAN, 1988). Ao fazer uma ligação, ao ligar ideias e afetos, o sujeito constrói uma representação. Assim, a pulsão de vida promove a homeostase, condição estática na qual o sujeito fica parado, sem movimento. Já a pulsão de morte está relacionada ao desligamento. Este é o que faz o movimento, é a tentativa de buscar algo novo. A pulsão de morte produz o repetir para encontrar algo novo, é a repetição que não é reprodução, é a tentativa de modificar aquilo que se encontra no final do processo, de dar um novo destino para as ideias e os afetos. Então, o mal encontro (a representação mal elaborada no movimento de ligação na pulsão de vida) é importante, pois dá a possibilidade de encontrar algo diferente.

Isso me leva de volta à potência das analogias “mal resolvidas” em Rubião, contrapostas às analogias universais do surrealismo. As ideias e representações que não se ligam plenamente, que promovem o mal-entendido, o ambíguo, o mistério, engendram o processo incessante de reescrita do autor e a circularidade da leitura. A analogia universal é a eficácia da pulsão de vida. Todas as ligações são possíveis e tudo está estabilizado; não há resto que retorna, não há excesso. Na poética de Rubião, ao contrário, há a afirmação do resto não resolvido, do retorno daquilo que foi mal ligado, o que costuma aparecer como imagens do passado que, como raios, trespassam, velozes, a consciência dos personagens, cujas ações parecem se estruturar como forma de evitar/escapar/contornar, pelas margens, o recalcado, que insiste em retornar. Na maior parte dos casos, nos contos de Rubião, aquilo que retorna se liga a algum aspecto do círculo familiar.

Joaquim muda de plano, Alfredo muda de forma, mas isso não basta. O excedente retorna e exige movimento. O movimento que eles se dispõem a fazer não resolve, não extingue o que os assombra, o que os condena. Em Alfredo há a imagem hiperbólica, levada ao pé da letra, do funcionamento mimético do sujeito psicótico na perspectiva da psicanálise. Incapaz de assimilar aquilo que causa mal-estar, esse sujeito não reconhece como dele os próprios pensamentos ruins, e toma como ameaça concreta, vinda de fora, tudo aquilo que é seu mas não pode suportar. Na perspectiva lacaniana, o psicótico tem um prejuízo na função simbólica e o

imaginário, inflado. Por conta desse prejuízo, não consegue utilizar a função simbólica para dar destino ao mal-estar que não pode assimilar. É aqui que entra o mimetismo, uma forma de identificação imaginária produzida pelo psicótico e que atua no sentido de dar um destino para os afetos não assimilados e com isso adquirir estabilidade. No processo de análise do neurótico há o rompimento das ligações prévias para que se possa criar algo, já com o psicótico não pode haver o rompimento, pois, se houver, ele entra em surto. Dessa forma, na análise este é auxiliado a construir outras representações: o analista o coloca a trabalhar não para romper, mas para construir outras ligações e novas hipóteses. O psicótico se defende da inconsistência do não sentido pela via do imaginário, ou seja, pelo delírio. A sua defesa é criar uma realidade que ele consiga dar conta. Enquanto a defesa do neurótico é o sintoma – e por isso é perigoso tirar o sintoma para se proteger da angústia –, no psicótico a defesa é o delírio, sem o qual há o surto³⁹. Alfredo, como mencionado, mimetiza ao pé da letra. Incapaz de lidar com o mal-estar, reproduz/mimetiza outras formas. Na instabilidade do salto vertiginoso entre transmutações, cria para si uma estabilidade paradoxal. Em Rubião a experiência poética é um movimento de produção de desligamento, de engendramento do singular, por isso está mais próxima de uma estrutura da pulsão de morte. Em Breton a criação poética almeja produzir ligações, visa a indiferenciação – esta, mais próxima à estrutura da pulsão de vida.

A linguagem do conto não mimetiza, não corresponde plenamente às transmutações de Alfredo. Na narrativa, a metamorfose (tanto o resultado da operação quanto o poder metamorfosear-se) é apresentada sem incredulidade e sem exaltação. A banalidade impede que ela seja questionada, mas também não a torna extraordinária. A linguagem a apresenta como ordinária: nem assustadora, nem excepcional. Isso é ressaltado nos trechos em que Joaquim encontra o inusitado dromedário na serra e quando o leva à cidade e a população o ignora⁴⁰. Não há encantamento com a operação de Alfredo. O delírio não exime do mal-estar nem o narrador, nem o personagem, nem o leitor. Se o mimetismo não resolveu o mal-estar, então a solução é permanecer sempre o mesmo, não experimentar a metamorfose? Esta não parece ser uma opção viável. Independente se encenam um deslocamento ou se permanecem estáticos,

³⁹ Sobre psicose e delírio em Jacques Lacan, ver, de Paula Rodrigues Calado, “Sobre o delírio na psicose: a relação com o Grande Outro na paranoia e na esquizofrenia” (2016), e, de Isalena Santos Carvalho e Daniela Scheinkman Chatelard, “O delírio e sua função em um caso de psicose” (2017).

⁴⁰

Metamorfose não extraordinária	
<u>Não assustadora</u>	<u>Não exultante</u>
“Nenhum receio veio ao defrontá-lo. Ao contrário, fiquei comovido, sentindo a ternura que emanava dos seus olhos infantis” (p. 106).	“Atravessamos a rua principal, sem que ninguém assomasse à janela, como se a chegada do meu irmão fosse um acontecimento banal” (p. 107)

Fonte: da autora, elaborado a partir de Rubião (2016).

todos parecem condenados a vagar. Estão sempre em busca ou fugindo de algo que não é nomeado, que não tem contornos fixos.

Moraes (2017, p. 85) resgata a definição do termo “metamorfose” feita por Bataille em seu *Dicionário crítico* (1929). Segundo esse autor, entre as necessidades animais do homem, que o levam a se afastar das exigências da natureza humana, há uma necessidade violenta, que define como obsessão pela metamorfose. Moraes assinala que o homem sempre foi instigado por um desejo profundo de saber os limites da sua condição e de demarcar as fronteiras da humanidade, desejo que ganha protagonismo na primeira metade do século XX, por conta da cena histórica. O período que envolve as duas grandes guerras expôs, de forma inenarrável, as contradições presentes na relação entre o homem e o mundo, e a busca de respostas sobre qual a natureza da condição humana passa a ser uma necessidade violenta. A obsessão moderna pela metamorfose pertence a esse contexto. É sob essa perspectiva que é possível analisar a produção surrealista que faz desaparecer a silhueta humana – por conta daquilo que a persegue – e a faz ressurgir “sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras” (MORAES, 2017, p. 86).

Em Rubião, a experiência da metamorfose e a sua poética como um todo se relacionam diretamente com a pergunta acerca da condição humana. Porém, em seus contos, os corpos humanos que desaparecem e ressurgem transmutados em formas estranhas não são ameaçadores. Todos os seres, sejam os que conservam a forma humana, sejam os que performam as mais mirabolantes transformações, são impotentes, dignos de pena. A relação entre a obsessão pela metamorfose e a necessidade de situar as fronteiras do humano é confirmada por Breton:

Foi a partir daquela carnificina sem justificativa, daquele logro monstruoso, que me convenci de que a palavra escrita não devia ser só um instrumento de encanto, mas devia agir sobre a vida – pelo menos a vida sensível – e, em relação a tudo o que pode ser considerado aberrante, e insuportável, demarcar desde o início uma vontade de intervenção (BRETON apud MORAES, 2017, p. 85-86).

Em contraponto à esperança bretoniana depositada na linguagem, há o ceticismo e a ironia rubianos. Por mais que se demarque a vontade de intervenção através da palavra poética reencantatória, seu poder de agir sobre a vida é limitado. Ou, pelo menos, a sua atuação não extingue o mal-estar. A angústia abarca tudo, estende sua sombra sobre todas as dimensões do humano. Nem a palavra poética escapa. Poesia é atividade humana e, como tudo o mais que faz parte da nossa condição, está sujeita às garras da angústia e do mal-estar.

Alfredo busca a solução para todos os seus problemas na sua transformação em porco. Segundo Bataille, essa deveria ser a operação executada por Deus:

Para Bataille, Deus representa essa interrogação no vazio, esse impossível que fornece a medida única do homem. Por isso, ele diz no final de *Madame Edwarda*, ‘DEUS, se soubesse, seria um porco’, ou seja, se ‘Deus soubesse’ ele deixaria de ser essa medida inalcançável que repousa no horizonte da humanidade para rebaixar-se ao nível das certezas humanas. Em suma, não há resposta possível para a inquietação dos homens, e o que resta, é apenas a grande interrogação, a experiência do ‘não-saber’. Em ‘Le supplice’, o autor retoma essa frase obscura, lamentando que Deus nada saiba, pois na ‘queda nem no vazio nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de cair mais profundamente na ausência’. O face a face com Deus é um deparar com a morte.

‘DEUS, se soubesse, seria um porco’ – a associação não parece ser gratuita nem simplesmente visar a um mero efeito literário: ela enuncia os fundamentos de um pensamento que se organiza sobre a polaridade do alto e do baixo, ou do ideal e do abjeto. Na frase de Bataille, a palavra Deus – cuja elevação é muitas vezes enfatizada pelo emprego das letras maiúsculas – evoca, segundo Denis Hollier, uma ‘forma de majestade monumental em contraposição à energia excretória da palavra porco que recusa a ser domesticado e a preencher o papel de atributo que a sentença gostaria de impor sobre ela’.

‘Deus é um porco’ – a frase, assinada por Breton, figura como definição de Deus no *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. De forma menos dramática – porém não menos contundente – o verbete surreal traz a mesma oposição entre planos radicalmente distintos, sugerindo semelhante confronto entre o alto e o baixo. Sem dúvida, seria equivocado circunscrever tal problemática apenas do âmbito dos colaboradores da *Documents*: a vasta iconografia do surrealismo, acrescida por inúmeras imagens literárias, evidencia igualmente uma intenção de subverter a ordem hierárquica entre os dois planos. E, também aqui, essa subversão se realiza sobretudo por meio de sucessivos deslocamentos e justaposições das partes altas e baixas do corpo humano (MORAES, 2017, p. 172-173).

No conto, a palavra Deus está completamente ausente. Habita o vazio do não dito. Está nas frestas abertas pelas ambiguidades do fato narrado. Rubião debocha, é irônico. O homem até sabe operar as analogias, mas isso também não resolve. É o que aparece na segunda metamorfose de Alfredo:

Imaginou, então, que fundir-se numa nuvem é que resolvia. Resolvia o quê? Tinha que resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmudar-se no verbo *resolver*.

E o porco se fez verbo. Um pequenino verbo, inconjugável.

Entretanto, o verbo *resolver* é, obviamente, a solução dos problemas, o remédio dos males. Nessa condição, não teve descanso, resolvendo assuntos, deixando de solucionar a maioria deles. Mas, quando lhe pediram que desse um jeito em mais uma briga familiar, recusou-se:

– Isso é que não! (p. 109).

Ao decidir abandonar a forma humana para escapar do sofrimento, Alfredo, inicialmente, transforma-se em porco. Desce à forma mais baixa, fossa a lama, tem o focinho sempre grudado ao chão. A baixeza não acaba com o seu sofrimento, ao invés disso, cria outros. Numa inversão radical, ele decide se lançar ao polo oposto. Se a solução não é rebaixar-se, talvez seja elevar-se, e então decide ser nuvem. Porém, muda de ideia e decide transformar-se em verbo. Verbo intransitivo, clamado a solucionar todos os problemas. Ocorre uma inversão da narrativa bíblica do Evangelho Segundo São João:

No princípio era o Verbo
 e o Verbo estava com Deus
 e o Verbo era Deus.
 No princípio, ele estava com Deus.
 Tudo foi feito por meio dele
 e sem ele nada foi feito.
 O que foi feito nele era a vida,
 e a vida era a luz dos homens;
 e a luz brilha nas trevas,
 mas as trevas não a apreenderam.
 [...]
 E o Verbo se fez carne,
 e habitou entre nós
 (João 1:1-14)⁴¹.

Cristo é o verbo feito homem. Alfredo faz a operação inversa – ele retorna –, é o homem feito verbo. Segundo o Evangelho de Mateus, Jesus leva Pedro, Tiago e João para o alto de uma montanha “e ali foi transfigurado diante deles” (Mateus 17:2). Transforma-se em luz e surge, ao seu lado, os profetas Moisés e Elias. Então, “uma nuvem luminosa os cobriu com a sua sombra e uma voz, que saía da nuvem, disse: *‘Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o’*” (Mateus 17:5). No alto da montanha, Joaquim Boaventura também escuta uma voz que fala sobre a sua condição de filho. Mas ele não é filho de Deus, é “filho de uma égua” (p. 108) – e a voz que escuta não é a divina, é a da sua própria consciência, são os pensamentos que trazem de volta ecos do passado.

O conto atesta a ausência absoluta de Deus. Assim como Moisés, Alfredo subiu ao alto do monte, só que não encontrou nada. Moisés encontrou Deus no meio da nuvem. Alfredo decide se transfigurar em nuvem – lugar no qual Deus se revela. Mas vai além: transforma-se em palavra, análogo a Deus, e descobre que essa condição é tão ruim quanto ser porco, ou pior. Por fim, deixa de ser verbo “e transformou-se em dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (p. 109).

⁴¹ Na tese, todas as citações de textos bíblicos foram retiradas da *Bíblia de Jerusalém* (BÍBLIA, 2002).

O jogo de inversões e a polaridade alto-baixo, porco-nuvem e vale-serra lembram, de certa maneira, os ambientes contrastantes de “Droenha”, conto de João Guimarães Rosa (2009)⁴². É curiosa a aproximação sonora entre *droenha* e *dromedário*, forma na qual Alfredo se fixa. O conto de Rosa narra a fuga de Jenzirico, que acredita ter matado Zêvasco em uma briga de rua e foge para a serra temendo ser condenado pela lei e por sua família. Juiz de seu próprio crime, considera-se condenado e tenta escapar da própria consciência.

Escolhe a serra porque seu amigo Izidro diz que lá vivem os criminosos que escolhem o autoexílio para fugir do povo e das penas da justiça. Esse ambiente intercala lugares de pedra e de brenha. No espaço da pedra – dura, estéril, impermeável – a razão impera, mas nega conforto. Nele o peso da consciência de seu crime volta incessantemente a assombrá-lo. Já na brenha – espaço mole, permeável – os limites da consciência são difusos, abre-se espaço para o delírio.

Jenzirico embrenha-se. Lá tudo se mescla: a condenação, a culpa e, por consequência, a consciência do personagem. Por conta do crime impensado, já não é parte do povo, sua nova condição é ser marginal, rejeitado. No espaço da brenha não há linearidade nem coerência. Até o tempo se embrenha, inverte o fluxo, converge num mesmo ponto, fazendo com que Jenzirico se duplique e veja aparições de si mesmo. Assim como Joaquim vai até Alfredo, Izidro vai ao encontro de Jenzirico na serra e o leva de volta ao povo, pois está esclarecido o que ocorreu: não foi a agressão de Jenzirico que matou seu oponente; este é assassinado, logo depois, por outros homens. Não há o que temer, há para onde voltar. O ambiente familiar está à sua espera.

Alfredo não tem essa possibilidade. Seu passado, além de não se esclarecer, estende sua obscuridade sobre o irmão. Não há como retornar. O passado que assombra Alfredo e Joaquim é ameaçador e os persegue por todos os cantos. Para eles não há repouso nem no centro (no povoado, entre os homens), nem na margem (na solidão da serra). A condenação autoimposta é implacável.

Rosa, ao nomear o conto como “Droenha”, condensa, numa mesma valise, *pedra* (com substituição da vogal “a”) e *brenha*, e com isso deixa ver as diferentes formas de existência. De um lado (na *pedra*) uma mente racional, com limites e consciência do eu definidos. Do outro (na *brenha*) a loucura, a fragmentação do sujeito, o mergulho na culpa, no impensável. Ambos os espaços e modos de vivência estão encerrados no mesmo cosmos. Qualquer homem está sujeito a cambaleiar entre esses limites, basta um ato impensado. A fronteira entre razão e

⁴² Para uma análise abrangente do aspecto insólito desse conto de Guimarães Rosa, ver Adelaide Caramuru Cezar (2012).

loucura é difusa e permeável, “ninguém está a cobro da doidera de si e dos outros” (GUIMARÃES ROSA, 2009).

O podre dos pensamentos está de tocaia, esperando um ato impensado para tomar conta. Jenzirico foi capaz de matar: “Medo. Esperou o de vir, pavor, era como os transes. Ele remexia no podre dos pensamentos” (GUIMARÃES ROSA, 2009). Por sorte do destino, Zêvasco sobreviveu. Não se sabe o que assombra o passado de Alfredo e Joaquim, nada é revelado no final da narrativa:

Perdera mais uma jornada ao procurar nas montanhas refúgio contra as náuseas do passado. De novo, teria que peregrinar por terras estranhas. Atravessaria outras cordilheiras, azuis como todas elas. Alcançaria vales e planícies, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. E agora sem a esperança de um paradeiro.

Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos, passou de leve na minha face a sua áspera língua. Levantando-me, puxei-o pela corda e fomos descendo lentamente a serra.

Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto (p. 109; grifei).

A condenação dos irmãos é a repetição. Não há paradeiro, não há fim; devem estar sempre em trânsito. E fica claro que suas andanças não são as de um viajante explorador. Todas as montanhas são as mesmas. Assim como Sísifo, todos os dias irão ouvir o rolar das pedras. No fim, tudo isso demonstra que a metamorfose vivenciada pelos personagens é performada na própria experiência de escrita de Rubião e na da leitura de seus contos. Não é uma forma de reduzir os contos e eliminar o que há de próprio em cada um, mas é possível, sim, lê-los como a repetição de um lugar:

- a repetição do problema da linguagem;
- a repetição do ceticismo em relação a qualquer tipo de transcendência;
- a repetição da angústia e da insatisfação;
- a repetição da performance que afirma a experiência com a linguagem poética;
- a repetição da própria repetição.

A Repetição



Em “MaI” (conto mediador, mitometaconto) estão as regras do jogo poético rubiano; o arco da esperança-condenação-desesperança (tríade que ecoa a angústia/repetição) se faz presente como dinâmica da criação narrativa. Conforme explicitado anteriormente, “MaI” faz parte da unidade 4 - Condenados, de *O ex-mágico*, cuja epígrafe é: “Vós semeastes muito, e recolhestes pouco; comestes, e não ficastes fartos; bebestes, e não matastes a sede; cobriste-vos, e não ficastes quentes; e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto” (Ageu 1:6). Schwartz (1981) afirma que essa epígrafe revela temas centrais das narrativas de Rubião, e demonstra a relação semântica entre a epígrafe e o título da unidade:

A condenação dos homens (‘vós’) reside justamente na inutilidade de suas ações. Assim como Sísifo, eles são vítimas de um eterno fazer desprovido de sentido. Seus atos não têm consequências e se consomem no próprio gesto [...] A ação garante sua perpetuidade na medida em que não gera nada fora de si mesma; ele não se estende nem se ramifica (SCHWARTZ, 1981, p. 9).

Nessa condição, o homem, alienado de qualquer possibilidade de encontrar um fim para as suas ações, só pode se conhecer como meio. Esse *eterno refazer desprovido de sentido* engendra a permanente repetição na narrativa, a qual

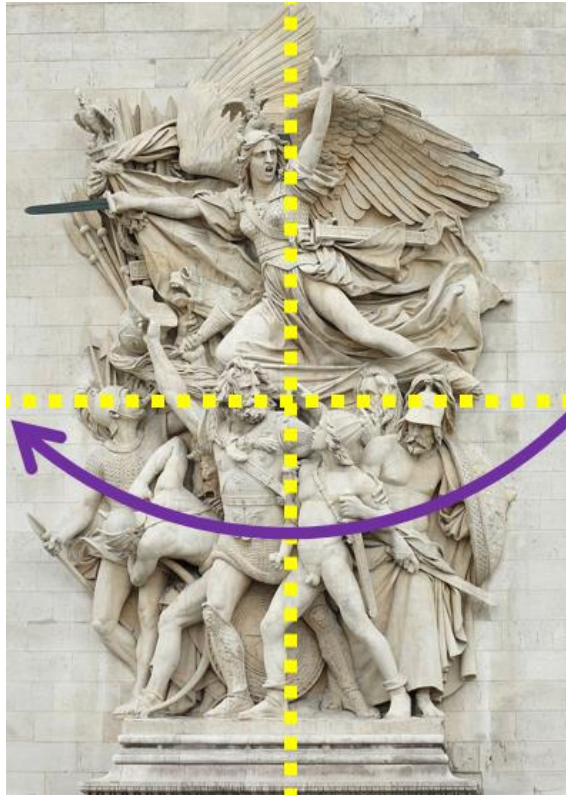
Voltada sobre si, provoca um fazer em moto perpétuo. Assim, o aspecto cíclico-reiterativo das ações põe de manifesto seu caráter mítico. Deste modo, o universo da condenação é acrônico, escapando a qualquer possibilidade de um encontro dialético de elementos opostos. A ação é autor emissiva, e os verbos da epígrafe, cuja função essencial seria a de engendrar, acabam se recriando num processo autofágico. Seu fruto é o seu próprio alimento (SCHWARTZ, 1981, p. 9).

Desenrolando-se na acronia, a poética rubiana gera uma ucronia. O absurdo não se resolve na criação de ambientes insólitos. Seus personagens convivem em locais ordinários. O absurdo, a irrealidade, é referente à passagem do tempo. O descompasso dos personagens é cronológico: eles estão situados *fora* do tempo, não sabem se mover no tempo profano, secular. José Ambrósio relata o seu temor por estar parado no tempo. O protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota”⁴³ (p. 15-21) surge adulto, não teve nascimento nem passado. O personagem de “A armadilha”⁴⁴ (p. 146-150) conclui, com “a voz baixa, como se falasse apenas para si mesmo: – Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (p. 150). As metamorfoses corporais às quais estão sujeitos alguns personagens são tentativas de romper com o mesmo de sempre, com a repetição, visto que não há possibilidade de desenvolvimento, de saída do lugar ou da condição em que se encontram, já que o tempo não avança linearmente. Rompido o desenvolvimento do tempo, rompe-se, também, a causalidade. Não há relação direta entre causa e consequência.

Para mostrar a estruturação temporal da poética rubiana, tomo emprestada a reflexão de Rosalind Krauss (1998) acerca do tempo narrativo na escultura, que ela exemplifica nos relevos *A partida dos voluntários de 1792*, também conhecido como *A Marselhesa* (executado entre 1833 e 1836), de François Rude (1784-1855), e *A porta do inferno* (executado entre 1880 e 1917), de Auguste Rodin (1840-1917).

⁴³ Publicado primeiramente na revista *Sombra*, em junho de 1943.

⁴⁴ Publicado no livro *Os dragões e outros contos*.



François Rude, *A partida dos voluntários de 1792*, 1833-1836.



Auguste Rodin, *A porta do inferno*, 1880-1917.

Krauss demonstra o contraste entre uma ordenação cartesiana de elementos tridimensionais em uma superfície bidimensional, caso de *A partida dos voluntários de 1792*, *versus* a ruptura paradigmática moderna de Rodin. Na escultura de Rude temos o exemplo de uma construção que visa a criação de um fluxo de leitura da obra que pressupõe relações de linearidade e causalidade, garantidas pela fixação de apenas um ponto de vista. *A porta do inferno*, de Rodin, estrutura-se através da ambiguidade, repetição e multiplicidade de pontos de vista. Essa obra esteve em processo em grande parte da vida de Rodin, que trabalhou nela continuamente, alterando-a constantemente, e nunca a considerou finalizada – assim como Rubião, que não permitiu que seus contos gozassem da estabilidade da forma fixa nem depois de publicados; suas constantes reescritas fizeram com que sua obra estivesse sempre inacabada e em processo.

Rodin repete os mesmos corpos, modificando a sua posição e a sua localização na superfície da porta. Tradicionalmente, os relevos narrativos apresentam um instante-chave de uma história, como um instantâneo congelado de uma ação. Rodin rompe com as convenções e com a causalidade ao fazer reaparecer as mesmas figuras numa mesma imagem – ou seja, no

mesmo instante –, o que causa estranhamento e confusão, visto que um mesmo corpo não deve ocupar dois lugares ao mesmo tempo. Girando-os e deslocando-os, o escultor usa as mesmas figuras para mostrar passagens diferentes da narrativa de Dante sobre o inferno. De maneira similar, muitas vezes os personagens de Rubião parecem se confundir. A falta de profundidade psicológica e a condição em que se encontram fazem com que, muitas vezes, eles pareçam reverberações de um mesmo sujeito. A linearidade exigida pela causalidade também é burlada nos seus contos.

Na análise das epígrafes dos cinco conjuntos de contos de *O ex-mágico*, Schwartz (1981) reconhece que o conjunto 1 (Arco-íris) se relaciona à dimensão do futuro, os conjuntos 2 e 3 (Mulheres e Montanha), ao presente, e os conjuntos 4 e 5 (Condenados e Família), ao passado. Porém, percebe que⁴⁵

Assim como o futuro da profecia se torna presente durante a leitura dos pontos, o passado [...] equivale ao futuro inicial. Desta maneira, os extremos se integram. A partir do momento em que a linearidade cronológica fica anulada pelo caráter mítico do tempo, a conservação das dimensões do futuro ('ponto' 1), presente ('pontos' 2 e 3) e passado ('pontos' 4 e 5) perde sua razão de ser. O sintagma converte-se em paradigma, ou seja, a sucessão dá lugar à substituição. O caráter circular/substitutivo da leitura epigráfica permite o acoplamento das mesmas. Assim, o primeiro e o último 'ponto' se encontram, numa relação de equivalência (SCHWARTZ, 1981, p. 9).

Temos essa mesma relação quando analisamos os significados de *unheimlich*: “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (FREUD, 2019a, p. 47-49; colchetes do original). Os múltiplos significados de *Unheimliche* não se sucedem consecutivamente, mas se encadeiam de forma antitética, na qual correspondem ao seu oposto. A noção de familiaridade/infamiliaridade aparece na última categoria de contos que encerra *O ex-mágico*:

O mito do início do mundo, concretizado através da epígrafe da gênese, se revela no último 'ponto' [Epígrafe do último conjunto de contos: *Família*] *Ao mundo eram estranhos, mas íntimos e familiares de Deus.*

A passagem do homem pelo mundo vem carregada, num primeiro instante, pela esperança. A fatal infecundidade dos seus atos lhe empresta a marca da estranheza em relação ao mundo que habita. Não havendo esperança nem

⁴⁵ Schwartz (1981, p. 5) toma as epígrafes de *O ex-mágico* como cinco “pontos narrativos”: o ponto 1 corresponde à arquiépígrafe e à primeira epígrafe, o ponto 2, à segunda epígrafe, e assim sucessivamente: “esse alinhamento dos ‘pontos’ epigráficos dá forma a um ‘traço’ que servirá de elemento-chave para a posterior análise [que Schwartz fará] da obra como um todo”.

fecundação, só lhe restam as formas identificadoras dos seus atos repetitivos, aos quais está condenado (SCHWARTZ, 1981, p. 9).

Na epígrafe “Ao mundo eram estranhos, mas íntimos e familiares de Deus”, retirada de *Imitação de Cristo* (publicada no século XV), de Tomás de Kempis, há três termos aparentados ao *unheimlich*: *estranhos*, *íntimos* e *familiares*:

Estranhos	ao mundo	<i>unheimlich</i> ¹
Íntimos	a Deus	<i>unheimlich</i> ²
Familiares	a Deus	<i>heimlich</i>

Fonte: da autora.

Originalmente *heimlich* a Deus, esperava-se que também o fossem ao mundo. Há o descompasso entre o sagrado e o secular. Aquele que é familiar ao sagrado, ao mítico, é canhestro ao secular, e por isso a necessidade do obreiro, do acólito.

Acólito

Substantivo masculino

1. [ECLESIAÍSTICO(TERMO)] sacerdote da Igreja católica que recebeu o grau mais elevado das ordens menores.
2. [por extensão ECLESIAÍSTICO (TERMO)] na Igreja católica, ministro que acompanha e auxilia o celebrante a conduzir os atos litúrgicos.
3. [FIGURADO PEJORATIVO] o que acompanha ou auxilia alguém, ajudante, assistente.

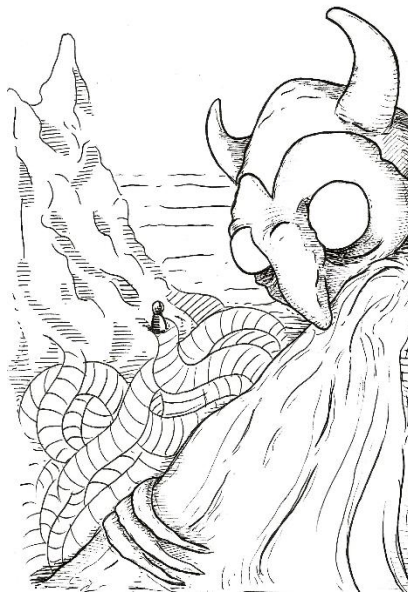
Origem

ETIM gr. *Akólouthos,os,on* ‘companheiro de viagem, acompanhante, servidor’, pelo lat.ecl. *acolythus* ou *acolūthus,ī*

Fonte: Acólito (2020).

O acólito media a passagem do profano ao sagrado. Atua para tornar o rito eficaz ao garantir a adequação do espaço e auxiliar o sacerdote a ter em mãos o que for necessário. É o sujeito que se encontra na soleira. Rubião pertence à soleira: não tem acesso direto ao sagrado, mas também não se adequa plenamente ao mundo secular. Rubião (e a sua linguagem) é o constante devir: não é uma coisa nem outra. É o permanente *vir à tona* – não tem repouso –, por isso a escrita constante. A passagem ao sagrado não se efetiva e a criação de uma linguagem poética eficaz não se conclui (não garante o acesso ao sagrado), daí a repetição e a angústia. A condenação e a desesperança derivam da repetição.

O Jogo



Assim como a obra de Rubião, as narrativas curtas iniciais de Guimarães Rosa foram relacionadas à literatura fantástica pela crítica. O escritor publicou “Chronos kai Anagke (Tempo e Destino)” aos 21 anos de idade, em 1930, na revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) – e esse conto metalinguístico pode ser lido em diálogo com “MaI”⁴⁶. “Chronos kai Anagke” encontra-se na coletânea *Antes das primeiras estórias*, lançada em 1962, que reúne narrativas esparsas do início da carreira de Guimarães Rosa, consideradas pela crítica como exercícios de um jovem escritor imaturo influenciado pelo romantismo europeu e que brinca com elementos fantásticos e sobrenaturais – classificação, muitas vezes, com teor pejorativo, de uma crítica interessada em vincular o autor a um ideal de literatura brasileira⁴⁷ e que considera haver, nos contos desse período, o emprego de uma linguagem de menor valor se comparada à sua obra madura.

Marisa Martins Gama-Khalil (2012, p. 143) opõe-se a essa crítica:

Infelizmente, falta a essa crítica ver o Rosa não depois ou antes das suas *Primeiras estórias*, mas ver o Rosa ‘no’ Rosa, ou seja, o Rosa em sua constante formação, o Rosa em seus diálogos mefistofélicos com Poe que o levaram a construir mais tarde um diabo no meio do redemoinho no sertão, no mundo. Aliás, como o nome de Rosa se alça na condição de autor canônico e quando esse nome, ainda que assinado em alguns contos (e tendo alguns deles obtido premiação literária), situa-se à margem do cânone? Entendemos que há

⁴⁶ Vale lembrar que “MaI” também foi escrito por Rubião na juventude (tinha 26 anos quando enviou o manuscrito do conto para Mário de Andrade). Outra curiosidade é que no início da carreira, Rubião publicou textos com o pseudônimo “Rosendo”, e me pergunto se haveria aí alguma referência a Guimarães Rosa.

⁴⁷ Sobre o assunto, ver Luís Antonio Giron (2011), Mía Couto (2011), Walnice Nogueira Galvão (2011) e Carmen Schneider Guimarães (2012).

todo um diálogo intermitente – com tantas fontes – no Rosa que o faz ser ‘Rosa’. Essa crítica não consegue enxergar que o Rosa nunca deixou de fazer a sua ficção sem entretê-la com os fios do sobrenatural.

A autora demonstra que os aspectos considerados *menores* nas suas publicações iniciais não configuram uma fase passageira, mas permanecem ao longo de toda a obra do escritor. Com isso, podemos pensar na sua poética não de forma segmentada, entre uma fase inicial de menor valor e uma outra fase “mais evoluída”, mas sob um aspecto orgânico, que não exige que o seu percurso com a escrita coincida com um fluxo de desenvolvimento linear ascensional, e sim considera seu caráter circular, que permite retomadas e reinserções do já dito. Nessa perspectiva, cabe destacar a hipótese de Marcelo Marinho e David Lopes da Silva (2019), de que há, na poética desse escritor, um *projeto biopoético*. Esses autores defendem que “Chronos kai Anagke” é justamente a fundação de tal projeto, que engloba toda a produção literária e a própria vida de Guimarães Rosa, e demonstram que há forte correspondência metalinguística entre Zviazline, o protagonista do conto, e o então jovem escritor. Ressalte-se que os caminhos de análise apresentados por Marinho e Silva são ricos e ampliam os lugares comuns da crítica.

“Chronos kai Anagke” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 52-69) tem início às vésperas de um grande torneio de xadrez, em uma cidade alemã, para o qual vêm sujeitos das mais diferentes nacionalidades, entre eles Zviazline, jovem ucraniano pobre, no começo da carreira de enxadrista, que deseja conquistar o prêmio em dinheiro para poder se casar com sua amada, Ephrozone. “MaI” narra a história de José Ambrósio, o jornalista responsável pelo plantão noturno de um jornal vespertino, que trabalha sozinho na redação e escreve textos que nunca são publicados. “MaI” tem início com o personagem relatando, de maneira confusa, a sua situação de angústia e solidão frente à Bíblia, num estado de tensão à espera de Marina.

Em ambos os contos os protagonistas enfrentam um desafio: Zviazline deve vencer o torneio de xadrez em uma terra estrangeira repleta de enxadristas experientes, para obter o dinheiro e se casar com Ephrozone; José Ambrósio deve escrever algo, na redação do jornal onde trabalha, que agrade ao redator-chefe, que descarta tudo o que ele escreve.

O nome do personagem principal do conto rosiano apresenta possibilidades sugestivas de brincadeiras com a linguagem: Zviazline é uma palavra inventada que remete à imagem de linha enviesada, como o movimento das peças de xadrez. O personagem é o mais jovem participante do torneio e traz de sua pequena cidade natal algumas vitórias como jogador amador, mas deve “defrontar ante o tabuleiro inteligências poderosas, malícias matreiras e escoladas, experiências sabiamente acumuladas, conhecimentos profundos da teoria” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 56). O conto narra o combate iminente entre o jovem amador

(termo que faz pensar no jovem não só como aquele que ainda não joga profissionalmente, mas que joga por amor ao jogo) *versus* jogador profissional.

Também José Ambrósio participa de uma espécie de combate. Apaixonado pela escrita, opõe-se à figura do escritor profissional, categoria na qual enquadra os demais redatores que o sucedem no trabalho na parte da manhã. Em vez de escrever reportagens acerca de fatos, José Ambrósio, escritor “amador”, compõe sobre aquilo que ama: “Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a 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” (p. 111).

Essa situação figura uma posição de enfrentamento entre o escritor apaixonado e os redatores que escrevem artigos “úteis” – ou escritor “amador” *versus* jornalistas profissionais –, e, sempre, quem parece ganhar são os segundos, visto que nenhum dos textos do primeiro são publicados, por serem inúteis aos olhos do redator-chefe. Assim como o trabalho de José Ambrósio é reduzido a um lugar menor, a presença de Zviazline também é subjugada pelos profissionais: “aos sisudos e compenetrados mestres, a sua presença parecia uma quase insolência, a que eles respondiam com insulamento desdenhoso e hostil. Ele era o *parvenu*, o jogador moço e sem passado, e, principalmente, a ameaça da geração nova” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 56-57). A ameaça do jovem enxadrista se traduz no movimento da “luta certa, a resistência provável e a possível vitória” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 57), que se assemelha à trajetória a ser enfrentada por um jovem escritor: a luta para criar e publicar, a resistência da crítica tradicional e a possível vitória com a passagem do tempo. Zviazline incomoda os mestres porque é o jovem que tem pouco passado e muito futuro.

A narrativa construída ao redor de José Ambrósio não apresenta o mesmo otimismo da crença numa possível vitória vinculada à ovação pública. Nessa perspectiva, só há a possibilidade do fracasso, a certeza de que ele será indefinidamente subjugado e aniquilado pelo opositor (este, delimitado na figura do redator-chefe). Em diferentes momentos, José Ambrósio se queixa da derrota: “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” (p. 111). Mesmo quando surge a possibilidade da impressão de um texto poético, a resignação reaparece: “Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal. Se nem os meus artigos, que são mais importantes, ele publica!” (p. 114).

Enquanto a situação de Zviazline pode ser lida analogamente ao percurso do jovem escritor que inicia o seu caminho, e que possivelmente o levará a superar a tradição, José

Ambrósio é o escritor que vê anulada, dia após dia, a possibilidade de ter sua obra efetivada. Assim como aquele, este não tem passado, a repetição dos dias sinaliza que está preso ao presente, no qual não existem nem o antes da redação, nem o depois: “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?” (p. 111).

Enquanto o campo de batalha de José Ambrósio é sempre o mesmo, e solitário, limitado à sua mesa de trabalho, Zviazline tem um espaço social para praticar e exhibir suas habilidades. Os participantes do torneio se encontram para treinar, durante as noites que antecedem a competição oficial, no Club Andersen, nome que aponta para uma possível referência ao poeta dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), responsável por transpor, para a escrita, narrativas da tradição oral. Batizar o espaço que abriga experimentações lúdicas noturnas com um nome pertencente à tradição literária remete ao fazer do jovem escritor amador que passa as noites experimentando as possibilidades da produção poética a partir dos recursos aprendidos com a tradição. O jogo com a literatura anterior é utilizado como preparo para a obra/jogo que levará o jovem à consagração. Seguindo a fórmula indicada anteriormente, a “luta certa, a resistência provável e a possível vitória” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 57). Nessa etapa, o jovem se prepara para enfrentar a resistência da tradição, para lutar contra a tradição.

Também no conto rubiano o personagem indica as suas referências, os lugares em que busca matéria-prima para o jogo com a escrita: a Capela dos Capuchinos, “em cuja escadaria eu sempre me ajoelhava, a caminho do jornal” (p. 110); a Bíblia: “De novo abri a Bíblia [...] Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado” (p. 112); e as flores: “Abri a janela, que dava para o jardim, a fim de sentir melhor o perfume das rosas. Talvez elas me ajudassem” (p. 112).

No conto rosiano, o jogo com a tradição também é encenado na batalha travada entre Zviazline e um adversário experiente, frente ao qual o jovem inicialmente se sente “esmagado ante a personalidade famosa” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 57), mas que acaba derrotando, pois, “mergulhando em si mesmo, iniciou belíssima combinação, própria do seu estilo imaginoso e exuberante” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 57). O valor do adversário é sua fama já estabelecida, fama que fica em desvantagem quando enfrentada pelo poder do jovem: sua individualidade e sua inventividade. José Ambrósio também encontra na invenção o caminho para a resolução da sua batalha. Desesperado frente à impossibilidade de escrever uma reportagem, muda de estratégia: “Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda” (p. 111). A

inspiração resulta na decisão de escrever uma história sobre Marina, a Intangível, cuja vinda já havia sido profetizada no primeiro parágrafo do conto.

Logo que os personagens conseguem vislumbrar um caminho para o sucesso, algo de insólito irrompe nos dois contos. No conto de Guimarães Rosa,

No silêncio do ambiente, quebrado apenas pela bulha compassada dos relógios registradores, circulou um murmúrio de admiração. Então Zviazline olhou pela primeira vez os assistentes. E viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembra os retratos de Satanás: fronte desmedidamente ampla; sobancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 57-58).

No conto de Rubião, José Ambrósio se encontra em um ambiente cujo silêncio só é rompido pelo som das pancadas de um relógio inexistente. A solidão do personagem é interrompida pela chegada de um estranho sujeito:

A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena [...] 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 (p. 112-113).

Nos dois contos a chegada do intruso coincide com o surgimento da inspiração, que garante o sucesso: “Se até aquele momento Zviazline não tivesse estado tão abstraído no jogo, poderia ter notado que a sua súbita inspiração coincidiria com a chegada do bizarro personagem” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 58). No caso de Zviazline, a vitória sobre o oponente se efetiva duas vezes, e ele só percebe a chegada do estranho homem após o fim do segundo jogo. Com José Ambrósio é diferente: a chegada do intruso, apesar de também acontecer no instante da inspiração, rompe o processo de escrita.

Além de os intrusos surgirem em momentos análogos, suas características são igualmente atordoantes. No conto de Rosa, “o desconhecido estendeu a mão de dedos finos e compridos, como garras, e pôs-se a brincar com as peças do jogo. Depois riu. E o seu riso foi tão escarninho, qual cacarejar ou crepitar abafado, que para ele se voltaram todos” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 58). No conto de Rubião, José Ambrósio relata que, frente ao estranho,

Imobilizei-me ao contemplar-lhe o rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela [...] Em seguida, fiz-lhe um sinal para se afastar. A sua figura desajeitada e estranha

atormentava-me, impedia que tentasse elaborar um novo texto [...] O corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida (p. 113).

Ambos os personagens são figuras ridículas, patéticas. Tanto no conto de Rosa como no de Rubião as primeiras falas dos intrusos soam misteriosas. O personagem rosiano anuncia: “Enfim, já se começa a compreender e a jogar o xadrez entre os homens!” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 58). Não só o teor da frase é estranho, também é estranha a maneira como a pronuncia:

A sua voz estalou fanhosa, esganiçada, como se viesse de muito longe; e, não fora o ar sobrenatural de quem a pronunciara, qualquer um se sentiria insultado pela ironia da expressão. E, sem esperar resposta, o enigmático homenzinho se afastou num *passo miúdo*, como o saltitar de um pássaro (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 58; grifei).

O personagem rubiano, por sua vez, diz: “– Recebi o seu recado, José Ambrósio. Aqui estou” (p. 113). Profere palavras “Sem alterar o semblante ou mover os músculos da face” (p. 113), e caminha de maneira parecida com o andar do personagem de Rosa: “Penso que interpretou o meu gesto como um convite para entrar, pois deu umas *passadas miúdas* e penetrou na sala pela porta principal” (p. 113; grifei). As características físicas, a forma como se movimentam e falam os intrusos, remetem à figura da ave de mau agouro.

No conto de Rosa, notamos que Zviazline, no Club Andersen, está em um local cercado por outras pessoas, mas estas não são, de fato, outros personagens. Não há interação com elas e sempre que ele estabelece contato com alguém, a pessoa é reduzida a um elemento narrativo esvaziado de identidade (o mestre que joga contra ele no clube e o funcionário do hotel, por exemplo). Mesmo no meio de uma multidão ele está tão só quanto José Ambrósio. Zviazline não dialoga com as pessoas e estas não têm nome, são uma massa informe, como elementos de um cenário.

Após as duas vitórias naquela noite,

Zviazline voltou ao hotel profundamente impressionado. Recordara-se, muito vagamente, num lusco-fusco mental, de já ter visto aquela fâcies de ave rapineira, de já ter sonhado com aquela inconfundível figura de duende, após os longos serões passados a estudar e analisar as partidas dos mestres. Quem seria? (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 59).

Zviazline já o encontrara em momentos de solidão. Lembra-se de tê-lo visto em estados oníricos, já teria sido visitado por ele na soleira entre o sonho e a vigília. Após o surgimento do ser demoníaco, “pesadelos demoníacos agitaram-lhe o sono de chumbo” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 59). Zviazline não volta a praticar no clube, mas sua fama havia se espalhado,

“e o seu nome foi comentado em todos os círculos” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 59) – o que leva um dos competidores, na véspera do torneio, a armar um plano para tirá-lo de cena com a ajuda de um funcionário do hotel. Os eventos, que até então ocorrem durante a noite, passarão a acontecer já no raiar do dia. Ao acordar, Zviazline toma um café, no qual “uma droga criminosamente [foi] misturada” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 61), e entra em um estado alucinatório que o faz esquecer do torneio. Sai excitado pelas ruas e toma um carro, que o leva para o limite norte da cidade. Lá, dispensa o carro e segue “num automatismo de sonâmbulo, como se arrastado por chamamento superior e invisível” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 61). Nesse estado, vê que, na “beira da estrada, entrelaçadas de hera, escoravam-se as ruínas do castelo de Fuchsenberg⁴⁸, destroço medieval esboroadado pelo tempo...” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 61). Tal ambientação é semelhante a locais de encontro e pacto com o diabo em narrativas góticas e fantásticas tradicionais⁴⁹. Ao entrar no espaço, “Zviazline transpôs o umbral e caminhou pelo corredor longo, lúgubre e silencioso. Parecia-lhe andar pela nave de um templo. Só então reparou que alguém seguia na sua frente. E, como parasse, hesitante, esse alguém se voltou e mostrou um rosto de cera, inexpressivo” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 61).

Rubião não recorre a um cenário tradicional das narrativas góticas, mantém seu personagem no espaço ordinário da redação do jornal ao longo de toda a narrativa, mas isso não impede a transformação do local num ambiente insólito. José Ambrósio não precisa ser drogado para seguir o estranho que o interpela: “sabendo ainda que naquela madrugada nenhuma das obrigações seria cumprida, afastei de perto de mim as folhas de papel, dispondo-me a ouvi-lo” (p. 113). O homem afirma trazer os versos que José Ambrósio teria encomendado. Este fica nervoso, pois não encomendara nada. O estranho insiste, diz que o pedido foi feito num período anterior à sua doença, afirmação que causa espanto e perturbação: “Descontrolei-me, ouvindo tão cretina afirmação. Eu, doente?! O melhor seria encerrar o assunto e cortar de vez o nosso diálogo” (p. 113). Enfim, o estranho diz trazer os versos para Marina, a Intangível, o que faz com que José Ambrósio se entregue à sua vontade:

Tínhamos que publicar o poema. Mas como? Passei amistosamente o braço pelo ombro do poeta e outra vez lhe esclareci que os meus superiores jogavam fora tudo o que, à força de penosa elaboração, eu escrevia noite adentro. Não pareceu dar importância ao meu argumento e disse estar em nossas mãos

⁴⁸ É possível pensar nas traduções dos termos que compõem o nome do castelo. Em alemão, *Berg* é montanha e o verbo *fuchsen* significa enfurecer (alguém ou a si mesmo) (FUCHSEN, 2021); como substantivo, *Fuchsen* é plural de *Fuchs*, que significa raposa, e também indica um homem que é superior por sua astúcia e perspicácia (FUCHS, 2021).

⁴⁹ Por exemplo, a novela *O diabo apaixonado* (1722), de Jacques Cazotte. Ver Cazotte (2013).

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 (p. 114).

José Ambrósio para de questionar a presença do estranho sujeito e age com naturalidade frente ao caráter irreal da situação. Algo correlato se passa com Zviazline, que perde a noção de tempo ao entrar no castelo, um ambiente insólito cujo espaço se configura através de elementos do jogo, e ele não se espanta: “Na sua semi-inconsciência tudo lhe parecia natural, como se jamais tivesse vivido noutro lugar que não aquele” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 62). Após percorrer um “número infinito de salas semelhantes à primeira” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 62), ele e o outro que seguia à frente chegam a uma sala circular repleta de símbolos místicos, na qual dois homens estão jogando xadrez. Um dos jogadores é o estranho que havia aparecido no clube, e o outro, um homem majestoso, de cabelo e barba brancos, “parecia acima das idades! Tinha uma ampulheta ao seu lado num canto da mesa” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 63). Esse inesperado espaço ocupado pelas duas figuras é a parada final de Zviazline dentro do castelo.

José Ambrósio também percorre um caminho, no prédio do jornal, até chegar ao lugar onde a obra se efetiva. O prédio não tem maquinários ou ferramentas para a impressão, e ele espera instruções do estranho para a execução da edição: “o segui, casa adentro, em direção aos fundos do prédio. Atravessamos algumas portas” (p. 115) até chegar à cozinha, último ambiente antes do terreiro, espaço que será o ponto de chegada do caminho do escritor.

Na sala circular, Zviazline tenta entender como as duas misteriosas figuras estão jogando, porém “jogavam de uma maneira tão acima do seu entendimento, que a partida lhe pareceu um divertimento desordenado de crianças” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 63), ou seja, parece haver a suspensão das regras. Algo semelhante ocorre com José Ambrósio quando o estranho homem chega ao terreiro e dá forma aos versos para Marina não com palavras, mas com gestos inexpressivos e incompreensíveis: “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!” (p. 115). A criação poética, no caso do conto rubiano, e o xadrez como metáfora da criação, no conto de Rosa, são apresentados como um jogo que está além do entendimento do criador. Nos dois casos os personagens principais tornam-se completamente passivos, sujeitos a um outro que toma o controle da ação.

As aproximações entre os elementos dos contos se acumulam com o desenrolar das narrativas. Enquanto Zviazline observa o jogo sem entender, “o homem de cara de abutre

levantou os olhos para ele. Tinha o mesmo riso sardônico, contrastando intensamente com o aspecto sacerdotal, do companheiro” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 64). O personagem de aspecto sacerdotal tinha ao lado uma ampulheta, instrumento de marcação do tempo. Cabe ressaltar a sugestão do aspecto circular da passagem do tempo, marcado pelo constante revirar da ampulheta. No conto rubiano também há a presença de um sacristão carregando um relógio: “O coral dos homens de caras murchas veio em seguida [...] Um deles, vestido de sacristão, carregava o relógio da capela dos capuchinhos” (p. 117). Relógio esse que ressoara as pancadas duplicadas que anunciaram a chegada do duplo de José Ambrósio – e a ruptura com o tempo linear engendra o tempo da criação.

Frente à incompreensão em relação à situação em que se encontram e à incômoda atitude dos seres estranhos que os interpelam, tanto o personagem rosiano quanto o rubiano atingem um ponto onde tentam se libertar da posição passiva: “A calma passiva de Zviazline desmanchou-se ao eco estridente daquele gargalhar. Quis falar, formulou na mente uma pergunta angustiada, mas a garganta não lhe obedeceu” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 64). Em duas ocasiões, José Ambrósio também perde a calma e avança contra o estranho. Na primeira,

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 (p. 114).

Mais adiante, novamente se descontrola ao seguir as instruções insólitas ditadas pelo estranho para a composição do poema:

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 (p. 116).

Ao gesto dos braços tem início um bizarro cortejo/procissão, e o absurdo toma conta da narrativa. Também no conto rosiano uma situação completamente irreal se desenrola logo após Zviazline perder a paciência, quando o homem com cara de ave de rapina lhe diz: “Tu és o predestinado, o eleito para receber de nós a iniciação completa nos arcanos impenetráveis aos teus semelhantes” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 64). Em ambos os contos, quando os

personagens vão romper o estado de passividade, os sujeitos demoníacos oferecem aquilo que eles mais desejam. O estranho revela a Zviazline que “a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem seus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 65). O mundo e a realidade empírica são apresentados como imagens do jogo.

Diferente do ser que aparece misteriosamente no conto rubiano e que nunca revela o nome (apenas é referido, em algumas ocasiões, por José Ambrósio, como “o poeta”), os seres demoníacos do conto rosiano são nomeados: “chama-nos pelos nossos nomes verdadeiros: o Tempo e a Fatalidade!” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 65). Os dois homens que jogam xadrez, Tempo e Fatalidade, podem ser vistos aqui como um só, como as duas faces de Janus⁵⁰. É revelado a Zviazline que os homens não passam de autômatos desprovidos de independência até que uma chama surge em seu cérebro, e que tal chama, quando controlada, pode convertê-los em deuses – essa chama é a vontade.

Zviazline, ao questionar se a partida nunca tem fim, recebe como resposta: “O Tempo é eterno, e a Fatalidade inexorável! E agora que já ouviste bastante, fica no Tempo, e deixa que a Fatalidade se cumpra” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 66). Nesse momento, Zviazline alcança o auge do transe hipnótico e vê imagens absurdas, que apresentam o desenrolar da história humana, surgindo do tabuleiro:

viu, atônito, surpreso, espargir-se por sobre os escaques uma ligeira fosforescência, enquanto figuras de ébano e marfim [...] multiplicavam-se, cresciam, adquirindo vida e movimento. Em pouco foi toda uma multidão enchendo uma planície... Como um filme sobrenatural, ele assistiu o desenrolar de toda a História [...] Quando a velocidade chegou ao auge, tudo desapareceu; e invadiu-o a calma, uma sensação de plenitude, de glória tranquila [...] E a corrida foi diminuindo, diminuindo... Os dois sóis apequenavam-se, reduziam-se, minimizavam-se... Já eram apenas o tremeluzir de vaga-lumes distantes... E ao cair, atordoado, Zviazline pode reconhecer ainda neles os olhos penetrantes do homem de barbas brancas (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 67-68).

Ao final do transe (que ocorre fora do tempo cronológico), Zviazline é reinserido no tempo dos homens. Paralelamente, José Ambrósio também vivencia o cortejo/procissão em uma perspectiva temporal alucinada. Em ambas as narrativas, assistimos, colados aos personagens, o desenrolar de uma profusão de imagens contínuas, hipnotizantes e misteriosas. Zviazline, “Quando acordou, à margem do caminho, com a cabeça a doer horripelmente, tudo

⁵⁰ Divindade romana que possui duas faces: uma delas voltada para a frente e a outra voltada para trás.

se resumiu para ele num longo pesadelo” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 68). Quanto a José Ambrósio, este se encontra em êxtase:

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 (p. 117).

Ao sair do transe, José Ambrósio entende de imediato o que se passou: a obra poética foi finalmente composta, porém sem palavras. Já Zviazline encontra-se perdido, sem entender o que fora essa experiência, e corre para a cidade a fim de competir no torneio. Ao chegar à cidade, descobre que vinte dias se passaram desde que saíra do hotel... e que ele ganhou o torneio. O narrador explica como isso foi possível: “enquanto o velho Khronos o distraía com a visões fantasmagóricas, Anagke, disfarçada (pois trata-se de uma deusa grega, personificação do destino, da fatalidade), substituíra Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 69).

Zviazline retorna à sua cidade com o prêmio, casa com a amada e abandona o xadrez. Satisfeito com o que tem, deixa de desejar. Abandona a vontade e, resignado com o ordinário, não visa o extraordinário. Sua vontade, que poderia transformá-lo em um deus, tal como sugeriu Fatalidade, cessa: “Mais forte que Adão, recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu” (GUIMARÃES ROSA, 2011, p. 69)⁵¹.

⁵¹ Essa questão se assemelha à tematizada por Giovanni Papini (contista italiano que a crítica comparou a Rubião na ocasião do lançamento de *O ex-mágico*) em “O demônio me disse” (1934, p. 230-239), que é narrado por um sujeito que costuma conversar com o diabo. Num desses encontros, o demônio confessa que quando incentivou Eva a provar do fruto proibido, não tinha por objetivo danar a humanidade, mas criar rivais para Deus, de quem queria se vingar por ter sido injusto com ele:

Eu dizia, asseguro-lhe, a pura e estrita verdade. Na realidade, a árvore proibida era a da sabedoria; a árvore da ciência, não só do bem e do mal, como diz o Hebreu, senão também do verdadeiro e do falso, do visível e do invisível, do céu e da terra, dos animais e dos espíritos. E Você sabe, querido amigo, o que é *sabedoria e poder* e que Deus significa ser sábio e poderoso. Por isto, não queria enganar aos homens quando lhes indicava o meio de tornarem-se semelhantes a Jeová. Meu interesse estava em que o conseguissem, porque esperava a sua ajuda para reconquistar o céu (PAPINI, 1934, p. 237).

O problema foi que Eva não escutou com atenção o que o diabo revelou, e só pegou um fruto, quando deveria ter colhido todos:

Se Adão e Eva tivessem comido todos os frutos da árvore maravilhosa, o *Grande Velho* já não teria tido poder para arrojá-los do Paraíso. Teriam sido Deus contra Deus e nenhum anjo, apesar de armados de espadas flamíferas, os teria posto em fuga. *Deus pôde castigá-los porque não tinham pecado inteiramente*. O pecado original não foi bastante grande (PAPINI, 1934, p. 238).

Resumindo a comparação entre os contos:

O início	Tempo e Destino	“Mal”
Quem	Jovem Zviazline	José Ambrósio
Onde	Terra estrangeira repleta de forasteiros	Redação do jornal onde trabalha toda noite
Motivação	Dinheiro para casar-se com Ephrozine	Ter um texto publicado
Como	Vencer partidas de xadrez	Escrever
Opositor	Mestres experientes	Redator-chefe

Fonte: da autora.

O embate	Tempo e Fatalidade	“Mal”
Quem	Fatalidade (homem abutre, misterioso).	O Poeta (homem abutre, misterioso).
Onde	Sala oval das ruínas de um castelo que se encontra no limite da cidade.	Terreiro atrás da redação do jornal, além dos limites dos espaços ordinários do cotidiano do trabalho.
Como	Jogo de xadrez incompreensível.	Poema realizado através de gestos incompreensíveis.
Resultado	Alucinação com a encenação da história da humanidade e Zviazline ganha jogos de xadrez sem jogar. Zviazline casa-se com Ephrozine.	Alucinação com a encenação de cortejo/procissão e José Ambrósio compõe o poema sem escrever. José Ambrósio atesta a existência de Marina.

Fonte: da autora.

Ao considerar os contos como metanarrativas que espelham o processo de criação poética, é possível concluir que, para ambos os autores, o processo de escrita envolvia um percurso insólito. Nos contos analisados, é um outro que toma as rédeas durante a criação e esta não ocorre de maneira tranquila. É inevitável relembrar os relatos acerca do processo de escrita dos dois. Conforme destaca Marcelo Marinho (2012, p. 189), Guimarães Rosa disse ter escrito parte de sua obra em um “estado de transe hipnótico ou mediúnico”. Rubião confessou que suas “histórias são assim como uma parte de mim mesmo. Antes de transcrevê-las no papel, eu as elaboro mentalmente durante muito tempo, durante anos mesmo. São períodos febris, durante os quais eu trabalho o texto até os detalhes mais sutis da narrativa” (RUBIÃO, 1984, p. 3).

A leitura comparada dos contos permite a delimitação de uma série de características comum a ambos: foram escritos e publicados no início da carreira de seus autores, têm caráter metalinguístico, antecipam questões que reverberam em obras posteriores, apresentam o

insólito e a figuração de um pacto mefistofélico – tal como identificado por Marinho e Silva (2019, p. 266-267) no conto de Rosa:

após receber o prêmio e a glória por um torneio enigmaticamente vencido, talvez em estado de transe, por meio de um eventual pacto faustiano, o enxadrista Zviazline abandona por completo a prática do xadrez (ou seja, morre para esse exercício intelectual), acolhe como esposa Ephrozine (cujo nome é uma variante para ‘Eufrosina’, ou ‘boa mente’, em grego, que se traduz como ‘felicidade’: ‘tendo vivido o casal sempre muito feliz’ (ROSA, 2011, p. 69), dirá o narrador, e dissolve-se no anonimato na longínqua Ucrânia (ou seja, morre para seus coetâneos) – o leitor terá certamente aí reconhecido a trama de *Grande sertão: veredas* (assim como o fim do *Fausto* de Goethe – e também de Adrian Leverkühn, o ‘faustino’ de Thomas Mann, que só seria escrito na década seguinte)! As duas sentenças finais do conto de juventude são: ‘Mais forte que Adão, [Zviazline] recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu’ (ROSA, 2011, p. 69). Em outros termos, à maneira de Riobaldo, Zviazline (‘linha do caminho’, ‘vereda’?) renuncia a conhecer o incognoscível (a efetividade do pacto) e a compartilhar com a humanidade um segredo que evitou subtrair aos deuses, por temor de imprevisíveis consequências. Compete lembrar que, nesse conto, o narrador menciona símbolos cabalísticos inscritos sobre os muros, imagem que retoma a capa original do *Dr. Faustus* (1616), de Christopher Marlowe, entre outros. Ademais, o conto foi publicado precisamente como resultado de um prêmio em certame literário! Por esse viés, que se releve esta declaração do autor: ‘A gente sempre gosta mais de um livro futuro, que se pensa ainda escrever’ (ROSA, 1966 *apud* PALMÉRIO, 2009, p. 155). Estaria Rosa concebendo sua obra prima (e seu projeto biopoético) já aos 21 anos de idade? Estaria ele planejando trazer o pacto faustiano ao plano de sua própria existência empírica?

Nessa perspectiva, “Chronos kai Anagke”, assim como “MaI”, é mitoconto. A principal divergência entre ambos está no fato de que as regras do jogo de Zviazline estão dadas. José Ambrósio deve criar suas próprias regras, visto que os métodos da escrita poética são singulares. Guimarães Rosa entrega mais os seus recursos, explica os fatos para ter certeza de que o leitor compreenda o desenrolar da narrativa, ao passo que Rubião trabalha com o vazio, amplifica as ambiguidades e mantém as aberturas de sentido sugestionadas pelo não dito.

O Metaconto



Em “MaI” há citação direta apenas de “O cântico dos cânticos”⁵², porém uma multiplicidade de referências a outras obras literárias é sugerida nas suas entrelinhas. A relação de uma obra com a memória da literatura aparece nos procedimentos intertextuais, que instauram a heterogeneidade na superfície do texto e permitem percorrer a história da literatura de forma não linear – e, conforme Tiphaine Samoyault (2008, p. 11), “pensar diferentemente a história dessa memória da literatura é servir-se da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética do texto em movimento”. A noção de “poética em movimento” se refere ao retorno do passado da literatura e à sua reinscrição transfigurado num novo corpo textual. Esse movimento gera tensão e demonstra que o *deslocamento* é a condição para a intertextualidade. Cabe lembrar que também é condição para o *Unheimliche*. Só há o *Unheimliche* com o ressurgimento de algo que estava esquecido, encoberto. Em ambos os casos é necessário que algo do passado se movimente e irrompa no novo.

⁵² Além de compor a epígrafe, é citado no desenrolar do texto. Todos os contos de Rubião têm sua epígrafe retirada da Bíblia, com exceção de “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, que tem duas: a primeira, retirada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; a segunda, conforme sua tradição, retirada do Antigo Testamento. Schwartz (1981) considera que as epígrafes têm relação especular com os contos. Seu conteúdo textual encontra-se deslocado do contexto sacro e encena, miniaturizadas, as questões que aparecem ampliadas em cada um dos contos. Sobre o processo de atribuição de epígrafes, Rubião (1979) esclareceu:

O meu mundo de ficção está muito relacionado com a Bíblia. Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente. Às vezes, pensando em fazer determinado conto, encontro imediatamente a epígrafe correspondente na Bíblia. Isso se deve à leitura excessiva, ou à releitura. Eu jamais sei se o meu conto começa ou acaba na epígrafe.

Samoyault (2008) demonstra que a análise intertextual aborda a forma rizomática pela qual cada obra explicita sua própria genealogia. Por esse motivo, apresenta vantagens em relação à crítica de fontes, pois permite leituras ucrônicas da obra. A fim de estabelecer as comparações, leva-se em conta não só a dimensão da produção do texto (sua pré-história), mas também a sua recepção (pós-história). Pela via da intertextualidade é possível pensar o fenômeno da copresença entre textos, considerando a memória da literatura sob três aspectos: memória do autor, memória do texto e memória do leitor – o que permite a articulação crítica de jogos poéticos de associações.

Ao se abordar a intertextualidade sob a perspectiva da memória do autor, recorre-se aos relatos do contista que narram a dinâmica entre seu processo de escrita e as obras que o antecederam. Rubião amontoou intertextos no interior de “MaI”. Cada frase ressoa, aponta e sobrepõe presenças outras. Esse é um conto-valise: um amálgama de textos no qual inseriu suas leituras anteriores. E a maneira como as importações foram feitas deixa entrever seu posicionamento em relação à literatura. Por isso, é preciso investigar não só quais são as presenças estrangeiras (*unheimlich*¹) que emergem no conto, mas também a condição que elas performam no interior do texto em dinâmica com a obra. Em “MaI”, ao ficcionalizar a sua conturbada relação com a escrita, Rubião instalou a sua biblioteca interna e problematizou a sua própria relação com a tradição. A investigação sobre a presença de outros textos no conto e sobre a natureza das suas relações permite a delimitação de parâmetros para a definição da sua singularidade poética. Para isso, interessa-me não apenas identificar e apontar os intertextos no conto, mas analisar essas presenças pela via do *Unheimliche*.

Rubião expressou a crença na impossibilidade de se escrever algo novo, original. Entendia que todas as histórias a serem escritas já estão na Bíblia, que toda escrita é sempre reescrita de um texto anterior: “Como ninguém consegue fazer uma coisa absolutamente original, nos meus textos trago influências destas leituras, amadurecidas e trabalhadas” (RUBIÃO, 1988b). Seu arquivo fornece um campo amplo para uma análise de influência. Nele estão a sua biblioteca (mantida com a mesma organização feita pelo escritor), anotações pessoais e entrevistas, nas quais elenca e avalia criticamente as obras que o influenciaram. É possível conhecer o Rubião leitor em páginas de escritos pessoais não publicados dedicados ao estudo de teorias literárias e aos possíveis pontos de aproximação destas com a sua obra⁵³.

⁵³ Em seu arquivo há uma lista datilografada, na qual também há anotações à mão, intitulada “O fantástico e o realismo mágico/Cronologia dos contistas e romancistas”, com nomes como Jacques Cazotte, E.T.A. Hoffmann, Edelbert von Chamisso, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Bret Hart, Machado de Assis, Henry James, Guy de Maupassant, Oscar Wilde, Herman Hesse, Massimo Bontempelli, Franz Kafka, Scott Fitzgerald, Nikolai Gogol,

Porém, o fato de ele ler e estudar esses teóricos não significa que os tome como influência na produção literária. Em diversas notas ele problematiza conceitos teóricos e obras ficcionais, entre as quais as suas próprias. Essas leituras, que parecem posteriores à escrita, foram produzidas por um Rubião crítico da própria obra⁵⁴.

Pelos seus relatos é possível conhecer as obras elegidas como suas principais influências: os contos de fadas, o livro *Mil e uma noites* e as histórias que lhe foram contadas, durante a infância, por dona Chica, a negra que foi sua babá: “O mágico no meu trabalho é resultado de uma série de coisas e fatos da vida, da minha vivência, e, principalmente, influência de leituras. Na minha infância eu fui muito ligado às histórias de fadas” (RUBIÃO, 1988b). Também cita Poe e Machado de Assis, relendo inúmeras vezes este último. A respeito das atividades que ocupavam Rubião em seu tempo livre, Mirian Chrystus escreve:

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 [...] 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* (CHRYSTUS, 1987).

Além de Machado de Assis, a Bíblia marca presença em toda a sua obra. Descendente de cristãos novos, contou que lia a Bíblia desde a infância, mas sem muita convicção. Declarou-se ateu aos dezesseis anos e adotou o texto bíblico como grande referência literária. Sobre suas referências, pontuou que “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” (RUBIÃO, 1988a, p. 32).

Outra presença – para além das leituras marcantes na etapa de formação do escritor – encontrada pela crítica nos seus contos, acabou sendo tomada como uma espécie de *influência a posteriori*. Desde a publicação do seu primeiro livro, a crítica identificou a proximidade entre

Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Além desses, Rubião listou teóricos como Herman Lima, Magalhães Junior, Eliane Zagury, Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov e Sigmund Freud.

⁵⁴ Por exemplo, ao ser questionado se se ocupava com o que era escrito a respeito do seu trabalho, Rubião respondeu que houve um momento em que

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 a metade’ do que os críticos escrevem sobre os seus livros! (CHRYSTUS, 1987).

a ficção rubiana e a obra de Kafka. Rubião afirmou não sofrer influência do tcheco, pois quando o conheceu, através de uma carta de Mário de Andrade, em 1943, já escrevera a maior parte de seus contos. Segundo ele, após receber a carta, demorou até conseguir uma cópia de *O processo* (1925)⁵⁵, e, quando leu, “vi[u] que encontrava um irmão”⁵⁶. Ele mesmo estabeleceu um paralelo entre a obra de ambos, e concluiu: “eu não tenho influência do Kafka, mas se tivesse seria ótima, é um bom autor” (RUBIÃO, 1988b). Em entrevista concedida a Alexandre Marino, em 1989, retomou a comparação estabelecida pela crítica no início de sua carreira e afirmou 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, 1989, p. 3).

É interessante notar como Rubião analisa a proximidade entre a sua obra e a de Kafka através de influências compartilhadas, construindo uma ascendência comum a ambas.

O trabalho analítico acerca da memória do texto literário leva em conta não só a memória do autor, mas também a do leitor, que assume posição operativa ao criar relações anacrônicas. A leitura lúdica/profanatória traz à tona, movimentando o *Unheimliche* que há no texto, e, assim como propõe Agamben (2019) sobre o cuidado arqueológico como método de pesquisa, insiste no não dito, no não resolvido do texto. Nessa perspectiva, as ocorrências intertextuais são lidas através do movimento engendrado pelo olhar barrado pelo detalhe não tematizado⁵⁷, e não pelo aspecto genérico da obra.

Considerando o papel ativo da memória do leitor na análise intertextual, Samoyault (2008) define três tipos de leitor que podem coexistir na análise de uma obra: o leitor lúdico, o

⁵⁵ “Quando Mário de Andrade me falou sobre Kafka, a única edição que eu consegui foi uma em alemão, língua que eu não conhecia. Somente dois anos mais tarde, tive a chance de ler *O Processo*, em espanhol. Quanto à obra completa, só vim a conhecê-la na Europa, onde vivi de 1956 a 1960” (RUBIÃO, 1984).

⁵⁶ Manuscrito (sem data) consultado no arquivo do autor no AEM-UFGM.

⁵⁷ Proposta elaborada pela apropriação metodológica do desenvolvimento das fábulas intertextuais de José Lezama Lima em *A expressão americana* (1988). O crítico resgata

uma constelação de personagens exemplares, verdadeiras *dramatis personae* do devir americano. São, muitas vezes, personagens obscuros, esquecidos ou marginais – que nenhuma história oficial da América se atreveria a incluir –, outros são personagens solares, porém focalizados pelo seu lado secreto ou menos evidente (CHIAMPI, 1988, p. 30).

Essa constelação é a base para a criação de contrapontos analógicos que compõem uma história lúdica e não causal do fato americano como devir.

hermeneuta e o ucrônico. O leitor lúdico segue as referências explícitas em um texto e brinca a partir dos signos textuais e da sua própria memória e cultura; o leitor hermeneuta localiza as referências e investiga os sentidos dos textos, “admite a polissemia – que repousa literalmente na plurivocidade – do intertexto e trata-se de fazer aparecer tudo ao mesmo tempo, o sentido do texto emprestado, o sentido do texto que empresta e o sentido que circula entre os dois” (SAMOYAULT, 2008, p. 95); e o leitor ucrônico

deixa de lado a idéia bem pouco sutil, segundo a qual haveria uma intemporalidade da obra de arte para privilegiar a destemporalização dos textos nas operações sucessivas de leitura. Ele vê o universal literário como um todo heteróclito (e não mais unificado como podia sê-lo na época clássica). Trata-se para ele de sempre pensar a obra como novidade, re-atualizando sistematicamente sua memória a partir das leituras atuais, sem temer o anacronismo. Desta maneira, cada experiência receptiva renova-a, faz dela cada vez um acontecimento. É assim que a intertextualidade não data; ela não dispõe o passado da literatura, segundo a ordem sucessiva de uma história, mas como uma memória. Esta re-atualização memorial, corresponde bem ao que é tratado pela estética da recepção, sob a noção de ‘fusão dos horizontes’: na leitura, o tempo muda de natureza e torna-se propriamente dito trans-histórico (SAMOYAULT, 2008, p. 95).

No contato com “MaI” enceno esses três papéis de leitora, mas o que prevalece é o ucrônico. Privilegio a abertura criativa na crítica e aponto, no interior do conto, textos que ultrapassam o autor. Muitas das presenças encontradas pertencem ao tempo presente da leitura, e não ao da escrita da obra. Dessa forma, não se trata de definir uma hierarquia que legitime uma autoridade em relação ao que se pode falar de um texto, mas de abordar dialogicamente os campos da produção e da recepção na análise de uma obra.

Na análise, olho através dos buracos abertos entre as expressões, pois algumas das sentenças do conto formam crateras. Numa leitura descompromissada, as sentenças nos fazem tropeçar, mas podemos seguir em frente. Já na leitura analítica, o tropeço exige a pausa. Paro nessas sentenças-crateras e tento nomear o seu vazio. A análise não visa preenchê-lo, muito menos inventar um discurso que o complemente. O que eu grito para dentro desse vazio ecoa de volta, é a minha fala que está ali, não a do texto. Se eu tento construir um discurso nesse vazio, o texto me responde reafirmando-o. O trabalho de análise é circundar e apontar para o vazio, é sublinhar essas sentenças e gritar: tem um buraco aqui!

Ao considerar a memória do texto, “MaI” pode ser percorrido como um conto-tabuleiro. Dependendo da forma de ler/jogar, o percurso pela sua superfície varia. Pode-se prosseguir sem pausas, indo do começo ao fim – do título ao último ponto final –, ou deter-se infinitamente em palavras/casas que, pela ambiguidade, abrem-se para outras proposições e outros textos. Dessa

forma, a ludicidade é dupla: ocorre tanto no jogo com a memória apropriativa do escritor quanto no posicionamento do leitor que recusa a suposta linearidade do texto.

A maior dificuldade não é a de encontrar intertextos no conto, mas parar de encontrá-los. A atividade de descoberta/invenção de intertextos é abissal: o desafio do trabalho analítico que tem como objeto uma obra como “MaI” é o de criar limites. O parâmetro elegido aqui não é o genealógico, mas o das afinidades. As escolhas se deram independente da questão da autoria do texto anterior, da sua presença, efetiva ou não, no corpo do texto, de ser anterior ou posterior ao conto. Privilegio os cruzamentos que permitem falar daquilo que é a minha hipótese: o caráter *unheimlich* da poética rubiana. A perspectiva trans-histórica faz coincidir a circularidade da obra com a da própria análise. Frente a essa possibilidade, é possível considerar que

Como todas as artes, a literatura se elabora com uma parte artesanal de bricolagem; e seu material é a linguagem, é mais frequentemente linguagem já colocada em forma na literatura existente (o que vai contra a ideia da literatura como trabalho sobre a linguagem abstrata, no sentido jakobsoniano dos estruturalistas). A citação, a re-escritura, a transformação e a alteração, qualquer que seja a relação do autor – melancólica, lúdica ou desenvolta – como o já dito, só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento (SAMOYULT, 2008, p. 145).

Se o texto é invadido por outras vozes e se efetiva pela multiplicidade de discursos importados, como determinar aquilo que lhe é próprio? Samoyault (2008, p. 133) afirma que “é preciso evitar fazer da intertextualidade um desafio à singularidade do texto, mas ao contrário, colocá-la a favor dessa singularidade, observando o modo como as vozes se fazem ouvir diferentemente, segundo seu lugar nos textos”. Isto posto, penso que a simples aplicação das categorias analíticas para classificar as ocorrências intertextuais não resolve o problema das copresenças no texto. A ambiguidade inerente às ocorrências é grande, e um mesmo trecho pode ser lido apontando para diversas obras, sob diferentes aspectos. Dessa forma, em vez de classificar as ocorrências intertextuais, escolho por retornar, ao longo da tese, a cada um desses possíveis intertextos, analisando-os na sua singularidade.

Olhando de fora, “MaI” é um conto pequeno e opaco, como um cômodo de paredes pretas. Ao tentar adentrá-lo para medi-lo, o erro e a ameaça passam a operar⁵⁸. Os caminhos são infinitos, múltiplos, confusos. Não há como mapear, nomear, definir com certeza o que se passa – o leitor fica como K., o agrimensor de Kafka⁵⁹, barrado nas margens. Porém, como afirmado anteriormente, ao buscar o passado literário evocado no conto, depara-se com uma

⁵⁸ Assim como os cômodos absurdos de *House of leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski.

⁵⁹ Personagem de *O castelo* (1922).

presença clara e diretamente referenciada: “O cântico dos cânticos”. José Ambrósio lê a Bíblia, e trechos do “Cântico” são citados (na epígrafe e na fala do Poeta). Já as outras presenças são inventadas pela vontade exegética do leitor – sendo assim, percorro alguns dos labirintos que inventei no jogo de caçar presenças recalcadas no conto. Não investigo se Rubião leu esses textos e se os colocou deliberadamente no conto. Leio a obra a partir das comparações para defender que Rubião cria uma narrativa repleta de buracos, ambiguidades e enigmas.

É possível ler, em um dos seus relatos, que seu embate com a escrita visava a fragmentação do texto, decorrente do efeito de descontinuidade: “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 apud PONCE, 1981, p. 4).

Em razão do caráter circular que Rubião atribuía ao seu fazer, também perceptível como manobra em seu discurso, Schwartz (1981) associa o seu processo e a sua obra à imagem do uroboro. Esta incita o leitor a também adotar o caráter de homem-uroboro e retornar incessantemente às escassas páginas que compõem o conjunto da obra, transformando-as em infinitas, pois insistem em lançá-lo de volta ao ponto de partida. Eu poderia eleger apenas uma dessas presenças e analisá-la à exaustão, mas isso seria apostar na crença de que é possível criar um saber totalizante sobre o texto, que é possível encontrar algo que tampe o buraco. Meu objetivo, porém, não é extinguir o problema da ambiguidade e da fragmentação do texto, criando uma análise que o resolva. Na análise dos intertextos, não desejo encerrar o enigma, mas percorrer as ambiguidades do conto e permanecer na sua *indestrutível repetição cíclica*.

A dinâmica do intertexto é semelhante à lógica do *Unheimliche*. A análise intertextual traz à tona o estrangeiro, que desmonta as supostas homogeneidade e organicidade do texto ao expor a voz de outros escritores instaurados ali. Fazer uma análise intertextual é negar a linearidade do texto, burlar uma hierarquia genealógica vertical, insistir no não dito e nas ambiguidades do texto, amplificar a sua fragmentação.

O que causa o *Unheimliche*? Este é a angústia gerada pelo retorno do recalcado (o ocorrido que não foi assimilado). O recalcado pode estar vinculado a algo de muito familiar, secreto, ou ao estrangeiro. É a movimentação da superfície do ordinário abalada pelo retorno de algo que vem de dentro ou de fora. Materialmente, um texto se estrutura na forma de um conjunto de caracteres sobre a superfície de uma folha. O leitor percorre a superfície da página e, dependendo do que lê, pode sentir, pelo efeito encantatório da linguagem, a bidimensionalidade do papel sendo rompida. A superfície prosaica do texto assemelha-se, de certa forma, à superfície ordinária da vida. Há textos nos quais essa superfície é abalada: algo

se movimentam dentro e fora da página e faz as frases oscilarem. Nos textos repletos de ambiguidades, o não dito cria fissuras por entre as quais o leitor espia e entrevê algo que deveria ter sido dito mas não foi. Parece que há algo que escapa, que resiste à assimilação e não pode se tornar palavra. Esse algo, apesar de não compor os blocos tipográficos que solidificam o texto, não está, de fato, ausente: ficou de fora das palavras, mas permanece no subterrâneo da obra. O leitor percorre o texto e sente a angústia da indefinição, da presença (que ao mesmo tempo é ausência) de um resto não visível, então se debruça na borda da fenda e tenta espiar o que está no porão do texto.

O que significa dizer que “MaI” é uma metanarrativa? Que apresenta parentesco com outras metanarrativas? O que há de singular nesse conto? Porque essa metanarrativa é *unheimlich*? Seriam todas as metanarrativas *unheimlich*? Para começar a pensar nessas questões é preciso destacar que “Das Unheimliche” (FREUD, 2019a), também é um metatexto⁶⁰: “é um pequeno tratado que visava também, por meio das alquimias metapsicológicas, divisar a enigmática amálgama do devir ético do sujeito a partir de suas modalidades de expressão estéticas” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 179). Freud compõe o ensaio através da apropriação e do acúmulo de textos heterogêneos, na busca de fontes de naturezas diversas: dicionários, tratados médicos, filosóficos, linguísticos, obras literárias e pedaços de narrativas pessoais. Dispõe essa multiplicidade na superfície do seu próprio texto como se houvesse homogeneidade entre as fontes. Não há hierarquia entre elas, mas uma característica em comum: a impotência – todas são insuficientes para delimitar o *Unheimliche*. Cada uma permite pensar o conceito em partes, mas sempre há algo que fica de fora. É essa falta que impulsiona o autor para a próxima fonte, na tentativa de completar os vazios que a referência anterior amplifica ao não dar conta de afirmar a totalidade do que o termo abarca.

Ernani Chaves (2019) destaca que essa maneira particular de Freud escrever é tratada por Foucault em “O que é um autor?”. Este afirma que Freud é um dos autores em posição transdiscursiva e um dos fundadores da discursividade. Isso porque cria não somente as suas obras, mas “a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 2009, p. 280). O que é diferente de autores de ficção que são responsáveis apenas pela fundação dos próprios textos.

⁶⁰ Vale ressaltar que o ensaio “Das Unheimliche” (1919) ficou por muito tempo relegado ao esquecimento, sendo considerado um texto de menor importância. Lacan (2005) pode ser considerado responsável pelo seu retorno ao propor que a angústia deve ser teorizada a partir dele, e não de “Sintoma, inibição e angústia”, escrito por Freud em 1926. Esse pensamento de Lacan se encontra no seminário sobre a angústia, de 1962-1963, data que justifica a popularização de “Das Unheimliche” na década de 1970, fortuitamente coincidindo com a redescoberta brasileira dos contos de Rubião. Sobre a exclusão do ensaio em questão em edições da obra completa de Freud, ver Ana Maria Portugal (2006).

Dessa forma, Freud, pela sua obra, estabelece “uma possibilidade infinita de discursos” (FOUCAULT, 2009, p. 281). De acordo com Foucault, por mais que um romance possa, pelas analogias, abrir caminho para a fundação das mais variadas formas de narrativa (como aconteceu com a invenção dos romances de terror no século XIX por Ann Radcliffe, por exemplo), há algo de específico no caso dos “fundadores da discursividade” (Freud e Marx):

eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram. Dizer que Freud fundou a psicanálise [...] é dizer que Freud tornou possível um certo número de diferenças em relação aos seus textos, aos seus conceitos, às suas hipóteses, que dizem todas respeito ao próprio discurso psicanalítico (FOUCAULT, 2009, p. 281-282).

Nesse sentido, a discursividade também difere da escrita científica. Ao contrário do que ocorre nesta, naquela a instauração de um novo conhecimento não exige reconhecer suas proposições anteriores como falsas:

contenta-se, quando se tenta apreender esse ato de instauração, em afastar os enunciados que não seriam pertinentes, seja por considerá-los como não essenciais, seja por considerá-los como ‘pré-históricos’ e provenientes de um outro tipo de discursividade. Em outras palavras, diferentemente da fundação de uma ciência, a instauração discursiva não faz parte dessas transformações ulteriores, ela permanece necessariamente retirada e em desequilíbrio (FOUCAULT, 2009, p. 283).

Portanto, na discursividade a instauração do novo sempre envolve um movimento de retorno:

Para que haja retorno, de fato, é preciso inicialmente que tenha havido esquecimento, não esquecimento acidental, não encobrimento por alguma incompreensão, mas esquecimento essencial e constitutivo. O ato de instauração, de fato, é tal em sua própria essência, que ele não pode não ser esquecido. O que o manifesta, o que dele deriva é, ao mesmo tempo, o que estabelece a distância e o que o mascara. É preciso que esse esquecimento não acidental seja investido em operações precisas, que se podem situar, analisar e reduzir pelo próprio retorno a esse ato instaurador. O ferrolho do esquecimento não foi acrescentado do exterior, ele faz parte da discursividade de que se trata, é esta que lhe dá sua lei; a instauração discursiva assim esquecida é ao mesmo tempo a razão de ser do ferrolho e a chave que permite abri-lo, de tal forma que o esquecimento e o impedimento do próprio retorno só podem ser interrompidos pelo retorno. Por outro lado, esse retorno se dirige ao que está presente no texto, mais precisamente, retorna-se ao próprio texto, ao texto em sua nudez e, ao mesmo tempo, no entanto, retorna-se ao que está marcado pelo vazio, pela ausência, pela lacuna no texto. Retorna-se a um certo vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou má plenitude e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta; daí o perpétuo jogo que caracteriza esses retornos à instauração discursiva – jogo

que consiste em dizer por um lado: isso aí estava, bastaria ler, tudo se encontra aí, seria preciso que os olhos estivessem bem fechados e os ouvidos bem tapados para que ele não seja visto nem ouvido; e, inversamente: não, não está nesta palavra aqui, nem naquela palavra ali, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz do que se trata agora, trata-se antes do que é dito através das palavras, em seu espaçamento, na distância que as separa.) Resulta que, naturalmente, esse retorno, que faz parte do próprio discurso, não cessa de modificá-lo, que o retorno ao texto não é um suplemento histórico que viria se juntar à própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade (FOUCAULT, 2009, p. 284-285).

Diferente de Freud, Rubião não é um autor discursivo, mas é possível pensar seu trabalho na linguagem a partir do jogo de retomadas próprio da transdiscursividade. Rubião é um repetidor: ecoa textos anteriores num movimento ambíguo de esquecimento e rememoração, e cria a sua singularidade na repetição.

Alencar (1992, p. 99) fornece um gancho de ligação para a questão da metamorfose do texto (abordada em O Mitoconto) e a repetição:

podemos relacionar as diferenças [presentes nas edições do conto] a partir da concepção de ‘estranhamento’ [*Unheimliche*] freudiano. Neste sentido, intentar-se-ia a perseguição para construir (inventar/iar) uma identidade em busca de seu reconhecimento através da constante mutação dos textos. De certa forma, este caminho da denegação poderia fornecer um domínio imaginário de si mesmo, na medida em que o texto se concebe como outro (alheio, externo, estranho) e como o mesmo. Valeria também atentar, através da rasura, do corte, dos acréscimos, para as camadas porosas do texto, o que revelaria certa demanda que moveria o texto para outras mutações.

A tentativa de apreensão de uma identidade textual que se procura afirmar nas metamorfoses da escritura apoia-se também, na percepção da situação do sujeito, caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, mundo da palavra. O que Murilo estaria construindo relaciona-se a uma rede de imagens, uma espécie de ‘registro’ imaginário que nunca estaria pronto, mas que alimentaria, através de sua extrema precariedade, a ilusão de sua identidade. Na encenação do texto, ou seja, no jogo de aparição/desaparição, haveria que se observar as penalizações do desejo e, ao mesmo tempo, as operações defensivas, em especial as que se referem a uma compulsão à repetição.

A partir de Harold Bloom, em “Poesia, revisionismo, repressão” (1994), é possível articular uma convergência entre a angústia própria do processo literário (tanto de escrita quanto de leitura) e a do *Unheimliche* freudiano. Independentemente de ser escrito em verso ou em prosa, o crítico considera o texto poético “um campo de batalha psíquico em que lutam forças autênticas pela única vitória que vale a pena alcançar, o triunfo divinatório sobre o esquecimento” (BLOOM, 1994, p. 14). Nessa perspectiva, o texto poético nunca é dotado de significados determináveis nem é autolimitado. Justamente por serem palavras, os poemas

sempre se referem a outras palavras, numa cadeia interminável, e, sendo assim, “qualquer poema é um interpoema e qualquer leitura de um poema é uma interleitura. Um poema não é escritura, mas *re-escritura*, e, apesar de um poema forte ser um novo ponto de partida, esse início é sempre um reinício” (BLOOM, 1994, p. 15).

Bloom retoma de Giambattista Vico (1668-1744) a noção de que a condição para o surgimento de novas obras literárias é a destruição das obras-primas anteriores, já que a linguagem poética “é sempre e necessariamente uma revisão da linguagem anterior” (BLOOM, 1994, p. 16). O autor destaca que Vico foi o primeiro a perceber que

todo poeta é tardio e que cada poema é um exemplo da *Nachträglichkeit* ou ‘significação retroativa’ de Freud. Qualquer poeta [...] existe, em termos de linguagem literária, ‘depois do Evento’. Sua arte é necessariamente uma *posteridade* e ele luta, portanto, através da repressão, para, quando muito, elaborar uma seleção dos traços que restam da linguagem da poesia; isto é, ele reprime alguns traços e relembra outros. Essa lembrança é a desapropriação poética ou desleitura criativa mas, por mais forte que seja a desapropriação, não pode alcançar uma autonomia de significado *totalmente* presente, livre de todo contexto poético. Até o mais forte poeta deve assumir sua posição *dentro* da linguagem literária. Se ficar de *fora* dela não pode começar a escrever poesia, pois a poesia vive sempre à sombra da poesia (BLOOM, 1994, p. 16).

Poetas fortes são aqueles que reconhecem a impossibilidade de se escrever algo novo que não seja, de alguma forma, uma reelaboração do que já foi dito em algum momento na tradição literária. Porém, esse redizer acontece de forma problemática, como estratégia de assimilar o que não pode ser falado às claras. É através da repressão que o antigo é incorporado ao novo corpo textual. E é justamente aí que reside a força desses textos.

Bloom (1994, p. 18) afirma que a força poética é usurpação e imposição, pois “a poesia, quando aspira ser forte é, necessariamente, uma forma competitiva, na realidade uma forma obsessiva, porque a força poética envolve uma auto-representação que só se alcança através da transgressão, através da travessia do limiar demoníaco”.

Isso se assemelha à noção de Lezama Lima (1988), de que o barroco, como fato americano, é uma força luciferina. Nessa acepção, é definido por duas categorias estéticas que marcam sua posição na encruzilhada da colonização. A primeira se refere à

‘tensão’, espécie de marca formal que em vez de acumular, como no barroco europeu, combina os elementos díspares para alcançar a ‘forma unitiva’. Assim, a combinatória tensa dos motivos da teocracia hispana com os emblemas incaicos, não seria simplesmente uma justaposição de elementos religiosos de culturas opostas, mas ‘o impulso voltado para a forma em busca da finalidade de seu símbolo’. Aqui, a palavra símbolo está tomada em sua acepção etimológica (*sum-ballein* em grego quer dizer pôr junto, reunir, harmonizar) (CHIAMPI, 2010, p. 8).

A segunda categoria que abarca o aspecto crítico do barroco americano é definida pela noção de *plutonismo*:

Se temos em conta que o plutônico é o magma ígneo, formador da crosta terrestre, e que Plutão é o senhor dos infernos, entende-se que o fazer barroco se torna ‘o fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica’. Isto é, o barroco promove a ruptura e a unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural. É evidente que metáfora conceitual de Lezama presta-se para sugerir que a ruptura procede do que chamamos de *poiesis* diabólica, se verificarmos que na etimologia de ‘diabo’ está o verbo *dia-ballein* (em grego, significa separar, romper) (CHIAMPI, 2010, p. 8).

A *poiesis* demoníaca é uma constante no devir americano. Chiampi (1988) destaca que a terminologia referente ao demonismo é abundante em Lezama Lima (aparece no emprego de termos como fáustico, sulfúreo, plutônico, luciferino, etc.). Essa terminologia é desvinculada do imaginário cristão (pois o demoníaco atravessa outras culturas) e da concepção romântica (que o reduz à dimensão do individualismo). Lezama Lima traça a imagem demoníaca do homem americano como um complexo devir que se perde no fundo mítico da história. Para esse autor, a busca do conhecimento e a ligação entre ciência e prazer são inauguradas pelo “Príncipe do Mal”, arquétipo americano presente no seu romance *Paradiso* (1966) na imagem do “poeta-mago”, portador do saber poético (cf. CHIAMPI, 1988). Nessa perspectiva, o devir americano pintado por Lezama Lima é irreverente, corrosivo, rebelde e devorador, e nele “prevalece, apesar das tempestades da história, o desejo do conhecimento ígneo e da liberdade absoluta” (CHIAMPI, 1988, p. 32).

Para Vico, a poesia deve inventar a sua própria origem; para Lezama Lima, o logos poético (em vez do racional) é o meio para definir o fato americano. Pela atividade metafórica, a história é pensada através das imagens, em uma ordenação não causal, o que permite situar o barroco como autêntico começo (não a origem) do devir americano, justamente por ser uma forma que renasce, que insiste em incidir desde o século XVII:

A tensão e o plutonismo compenetraram-se assim para justificar a definição lezamiana do signo barroco americano como ‘arte da contraconquista’ [...] Visto pelo seu revés, pela sua apetência diabólico-simbólica, o barroco opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores do colônato (CHIAMPI, 2010, p. 8-9).

Bloom (1994), a partir de Vico, defende que a poesia deve inventar a sua própria origem pela usurpação e repressão. Lezama Lima (1988) inventa o começo do, e um devir para o fato

americano através da atividade metafórica e do logos poético. Fora do logos hegeliano e dos esquemas progressistas da historiografia linear, entende que o barroco é a nossa meta-história.

Rubião, como pensado na seção anterior, cria um mito iniciático para a sua poética e que reverbera em tudo que escreve. Esse começo inventado para a própria escrita tem como base a usurpação e a repressão (tal como fala Bloom) e a *poiesis* demoníaca (de Lezama Lima).

A Retomada Melancólica



A instauração de uma biblioteca virtual no interior do conto, seja ela operação do escritor na produção ou do leitor na recepção, é um movimento que se refere à memória da literatura. A obra literária é composta como eco e repetição, a partir da tomada de consciência do escritor de que aquilo que ele deseja falar já foi dito. Mas, ainda assim,

Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do ‘tudo está dito’; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade – seu caráter lúdico (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

A melancolia ligada à impossibilidade de falar sem ecoar é ultrapassada pelo jogo que envolve a escolha do que citar para dizer aquilo que a obra exige. O escritor tem toda a memória da literatura ao seu dispor, já que

As ideias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir. As metáforas, que lembram este movimento incessante, são numerosas: as

abelhas e o mel, a viagem e sua busca, a árvore e o enxerto...Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isso somos apenas copistas? [...] Várias atitudes decorrem de fato desta constatação. A postura melancólica, que poderíamos definir brevemente e na esteira de Freud, como uma suspensão de interesse pelo mundo exterior’, consiste em ver na literatura apenas um espelho da literatura, no qual ela se reflete sem cessar. A consciência da repetição desemboca sobre o remoer e o triste sentimento de perda (SAMOYAULT, 2008, p. 72).

É como no jogo entre José Ambrósio e o Poeta, em que o primeiro insiste na impossibilidade da existência do poema: “– Como poderemos imprimir-los [os versos], se não existem?/ – Você os escreverá./ – Mas se eu apenas faço poemas bíblicos?” (p. 115). Ele está preso no “remoer, [que] como indica seu primeiro sentido (movimento de passar o grão na peneira, no crivo, rolar as mesmas fórmulas numa circularidade incessante) parece o único destino do melancólico” (SAMOYAULT, 2008, p. 72). Porém, o que é problema para José Ambrósio é solução para o Poeta: “São exatamente esses [os poemas bíblicos] os que eu desejo. A existência de Marina está neste trecho do *Cânticos*: ‘Eu vos conjuro filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor’” (p. 115). O Poeta demonstra que, assim como apontado por Samoyault (2008, p. 78-79),

Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras: modos de emprego da re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito.

Tal posicionamento é atestado no procedimento de composição realizado pela dupla. Por mais que o Poeta diga que os versos para Marina devem ser tirados do texto bíblico, José Ambrósio insiste na paralisação melancólica, afirma que “mesmo assim não sei como escrevê-los” (p. 115). Mais uma vez o Poeta dá a solução: a apropriação é lúdica e ocorre através de um jogo especular⁶¹. O texto apropriado é esquartejado e reduzido, para que possa caber no novo corpo que o abriga. Corpo que, por conter uma série de enxertos, adquire o aspecto de microbiblioteca, fazendo do conto um microuniverso. Dessa maneira, o pesquisador pode criar, a partir do texto, uma biblioteca fictícia.

61

– 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 estanha – sentia que o poema de Marina poderia estar nascendo. Lindos e invisíveis versos! (p. 115).

José Ambrósio lê muito, todas as noites, e acredita no que lê. Sua produção é inexistente: é um escritor que não escreve, é um jornalista que não publica. Seu trabalho consiste em ficar de plantão num período em que nada acontece. Ele cuida do nada, olha para o nada, atua no nada – e o trabalho no nada gera angústia. Poderia dormir a noite toda na redação do jornal, mas escreve. Situação compartilhada por Rubião: “Houve um período em que eu trabalhava num jornal que era parecido com o do conto. Eu trabalhava de dia e de noite. De noite eu ficava sozinho...” (RUBIÃO apud NUNES 2012a). Nunes (2012a) também cita o seu trabalho noturno no jornal: ele “era responsável por todas as notícias que houvesse após as 22 horas. Era período de guerra e, muitas vezes, mesmo não acontecendo nada, era obrigado a ficar de plantão, sozinho e sem ter o que fazer. Então, fazia poesia”.

Assim como Rubião enfrentava o nada escrevendo poesia, José Ambrósio decide que deve “escrever uma história, mesmo que fosse a mais *caótica e absurda*” (p. 111; grifei). A inutilidade e a irrelevância do seu trabalho o liberam para uma outra experiência com a linguagem, que não a da eficácia comunicativa da reportagem. Por ser um vespertino, o jornal ocupa os funcionários no período da manhã. Se trabalhasse nesse período, José Ambrósio escreveria muito e sua produção seria aproveitada e publicada – seu trabalho com a linguagem seria eficaz, teria uma função, um fim. Por trabalhar à noite, o personagem é um meio sem fim. A garantia do não uso do que produz o libera da linguagem funcional (desencantada) e permite que jogue com a linguagem poética (reencantada). Seu trabalho é avesso ao do jornalista, pois este usa a linguagem para comunicar e acredita que a escrita é eficiente na sua pretensa transparência e neutralidade – seu compromisso é com o factual, o verificável, o verossímil. O jornalista trabalha ao nascer do dia, com a chegada da luz – trabalha no coletivo, tem companheiros, cúmplices. José Ambrósio atua na completa solidão, no escuro da noite. No vácuo da madrugada nada acontece, não há o que escrever de factual, e, por isso, o que resta é divagar: descrever as flores do jardim e inventar histórias absurdas. Seu ambiente espelha o lugar no qual Rubião escrevia: “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” (NUNES, 2012a). Nessas condições a linguagem não precisa ser eficaz, pois não será usada para nada, e José Ambrósio pode jogar com a opacidade dela. Aquilo que escreve não vai comunicar, não vai *contar*, vai *mostrar* “os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a 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” (p. 111-112).

É interessante pensar na trajetória da escrita de José Ambrósio: ele diz que já escreveu sobre o caminho que fazia de casa até o jornal (crônicas sobre o ordinário, como as de Eugênio Rubião, pai de Murilo), já escreveu demoradamente sobre as flores (tema de poemas/sonetos sobre a beleza, a sensibilidade, etc., também como as de Eugênio). É como se tivesse passado por essas etapas e esgotado esses caminhos com a escrita. E apresenta as três relações com a escrita que não vai mais performar: não vai escrever reportagens, não vai escrever crônicas, não vai escrever sonetos/poemas sentimentais. Ao explorar uma outra experiência com a/na linguagem, mostra que está fundando uma nova relação com a escrita. O que se segue, na narrativa do conto, é a apresentação da fundação dessa experiência.

O narrador descreve seu trabalho com a escrita em diferentes momentos de “Mal”:

Jornalista	“Eu era o único jornalista destacado para o plantão da noite” (p. 111).
Cronista	“O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas” (p. 111).
Repórter	“restava-me inventar, a procurar, ansioso, em velhos papéis, a matéria que iria utilizar nas minhas reportagens” (p. 111).
Escreve sobre o seu cotidiano	“Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a minha casa e o jornal, sem me esquecer de falar (com ternura) do nosso jardim” (p. 111-112).
Ensaísta	“A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abria o pequeno ensaio não durou muito” (p. 112).
Escreve artigos	“Se nem meus artigos, que são mais importantes, ele publica!” (p. 114).
Poeta	“eu apenas faço poemas bíblicos” (p. 115).

Fonte: da autora, elaborado a partir de Rubião (2016).

O personagem começa afirmando-se como jornalista, termina como poeta. Quando se assume poeta, o trabalho efetivo para a composição do poema para Marina começa. Como relata o narrador, essa experiência tem suas raízes no caótico e no absurdo: José Ambrósio escolhe pela saída da linearidade e coerência, exigidas pela linguagem da comunicação, e pela entrada no campo do fazer poético, considerando que “Poemas não são psiques, nem coisas, nem arquétipos renováveis num universo verbal, nem tampouco unidades arquitetônicas de ritmos contrabalançados. São processos defensivos em constante mudança, o que significa dizer que poemas são eles mesmos *atos de leitura*” (BLOOM, 1994, p. 35-36).

Entender o processo de escrita do poema como ato de leitura aponta para a próxima etapa da experiência de escrita de José Ambrósio. Após definir o parâmetro (caótico e absurdo) da sua relação com o referencial, o narrador apresenta seus precursores. Ao negar a linearidade e a causalidade na forma de lidar com a linguagem, José Ambrósio também abre a possibilidade para a dimensão não canônica da tradição:

Somente reprimindo a ‘liberdade’ criativa, por meio da fixação inicial da influência, pode alguém renascer como poeta. Somente revisando essa repressão um poeta pode se tornar e permanecer forte. Poesia, revisionismo e repressão se concentram numa identidade melancólica, uma identidade que se rompe a cada novo poema forte e é reestabelecida, ainda uma vez, pelo mesmo poema (BLOOM, 1994, p. 37).

O narrador cria a sua linguagem caótica e absurda, mas conectada à literatura que o precedeu. Aquela não brota autônoma, desvinculada do que já foi escrito, mas nega a relação de filiação e hereditariedade com a tradição, construída através de parâmetros lineares e causais. José Ambrósio apresenta, de maneira enviesada, a partir de jogos de encobrimento, quais são os textos que ele conecta à sua experiência com a/não escrita. A forma como insere esses textos no corpo da narração não é enciclopédica, não é de reverência ou de homenagem. Não os coloca como textos primeiros, originários, invioláveis, aos quais remete para prestar contas: não é uma relação vertical de derivação.

José Ambrósio faz uma invocação profanatória da literatura que o precede. Os textos anteriores são inseridos horizontalmente no corpo da narração, dessacralizados: eles descem para a mesa(folha)branca. Muito se fala do exercício dos jovens escritores que imitam os antigos para encontrar a sua forma (Machado de Assis com Poe e Hoffmann, por exemplo, e o próprio Rubião com Machado, valendo destacar que Rubião disse que não basta ler, é preciso *desler* Machado), mas só a presença do modelo não é suficiente.

Há várias ferramentas de exploração para tentar vislumbrar o que está soterrado pelo que foi escrito, para investigar os processos de (de)composição da obra literária. Essa exploração tenta abarcar aquilo que há de familiar, de secreto, no texto, e que, apesar de ter sido recalcado no processo de escrita, insiste em retornar nas margens geradas pelas ambiguidades. Muitas vezes, os manuscritos, os documentos de processo e os relatos do autor fornecem dicas valiosas. Cruzando datas e indícios materiais, o leitor tenta repetir os gestos daquele, mas num fluxo inverso: indo da obra acabada em direção à gênese, ou seja, do texto impresso à folha em branco. Ao comparar tudo o que a obra poderia ter sido, descobre os caminhos testados e abandonados. Rubião deixou seu arquivo pessoal de presente para o leitor. Comumente, arquivos de escritores abrigam os manuscritos das obras publicadas, que permitem esse tipo de exploração; porém, ele destruiu esses materiais e, para prosseguir em uma investigação desse tipo, o pesquisador deve se debruçar sobre materiais de outra natureza. A investigação genética de “MaI” foi empreendida por Alencar (1992) no último ano de vida de Rubião, quando o arquivo pessoal ainda não tinha se tornado público. Assim, o escritor era o anteparo entre o pesquisador e a pré-história do conto. Sem os manuscritos, mas com os relatos do autor e com

a sua produção esparsa, Alencar cria uma narrativa para a pré-história de “MaI”: lê, na relação com Elvira e Eunice (de “Elvira e outros mistérios” e “Eunice e as flores amarelas”), aquilo que Marina poderia ter sido mas deixou de ser para se tornar a Intangível, pois “não representa um ponto de chegada no itinerário de Elvira e de Eunice, mas uma intersecção em que trilhas pouco ou totalmente desconhecidas vieram à luz” (ALENCAR, 2002). A primeira relação entre os contos está explícita na estrutura dos títulos, nos quais

tem-se um nome, que identifica um personagem do conto e a seguir, ligados pela conjunção ‘e’ ou pelo pronome demonstrativo ‘a’, o restante do título, quase em função de aposto: ‘Elvira e outros mistérios’, ‘Eunice e as flores amarelas’, ‘Marina, a intangível’. Nota-se de imediato neste último título a eliminação da conjunção, substituída pela vírgula, além do pronome. O título soa mais conciso, apesar a similitude com os dois primeiros (ALENCAR, 1992, p. 47).

Alencar (1992, p. 47-48) lê uma linha fantasmática, a qual diz tomar como pista inventada, na coincidência do número de sílabas e na reiteração dos sons dos nomes-título dos contos anteriores a “MaI” (El/Eu, vi/ni):

EL	VI	RA
EU	NI	CE
MA	RI	NA

No som do “eu”, escuta uma marca da subjetividade:

O objeto que se constrói é contaminado pelo olhar do escritor: ‘Eu vi’. O alvo burla a vista do observador e torna-se, intransitivamente, ficção. A relação entre um texto e outro assemelha-se ao efeito de eco produzido por uma voz (dicção) distante, mas presente, ainda que de forma fantasmal. Escutando esse som, vislumbro algumas miragens: Marina refletindo-se indefinidamente – imagem imprecisa, flutuante, que cambia os sentidos do texto. A literatura de Murilo é impregnada por este efeito ‘eco’, em que os textos, promiscuamente, misturam-se e diluem-se. Os resíduos representam, então a obsessão do colecionador, o alimento constante que sustenta o corpus. O som do som vira eco (ALENCAR, 1992, p. 48).

Adiciono uma pista inventada à criada por Alencar. É possível escutar, nos títulos, o ressoar dos nomes do contista e de seu pai, Eugênio:

EL	VI	RA	MA	RI	NA
EU	NI	CE	MU	RI	LO
EU	GÊ	NIO			

Ainda sobre o eco, Alencar (1992) resgata um número da *Revista Social Trabalhista*, de 1947, na qual foram publicados textos de pai e filho – do primeiro, um poema, e do segundo, “Os ladrões mineiros”, crônica que inicia ecoando os versos finais do texto do pai:

Murilo inicia sua crônica com o ambiente final do poema, o qual termina em ‘... sonho, de tristeza e de luar...’ [...] perfumado pelo aroma das magnólias. O texto de Murilo diz: ‘Madrugada. Silêncio das madrugadas de Belo Horizonte e um cheiro insistente de magnólias. Não sei porque tanto perfume e tanto eco! (...) Aqui nas montanhas vivemos de eco. Por isso somos tão fechados. Esse negócio de gritarmos para a humanidade que fica do lado de lá e a Mantiqueira nos devolver impiedosamente a nossa voz, faz com que passemos a vida nos alimentando dos nossos próprios sentimentos’ (ALENCAR, 1992, p. 48-49).

Essa não é a única ocasião em que o filho profana o texto do pai. Dez anos após a morte de Rubião, já no arquivo, Alencar (2002) descobriu mais um dado significativo a respeito da pré-história não explícita de “MaI”: um conto de Eugênio Rubião intitulado “A Semana Santa no arraial” (RUBIÃO, E., 1948), publicado na revista *Perspectiva* (Belo Horizonte) em fevereiro de 1948:

O pai está devidamente identificado e autorizado: trata-se de um membro da Academia Mineira de Letras. A expressão vem entre parênteses e logo abaixo do nome. Quase simultaneamente, Murilo faz constar, no exemplar do seu livro de estreia, que se encontra na Biblioteca Pública de Belo Horizonte, a data, ‘Setembro de 47’, e sua assinatura. O texto de Eugênio Rubião intitula-se ‘A Semana Santa no Arraial’ (ALENCAR, 2002).

Pai e filho publicam na mesma época, e o primeiro tem a validação e o status da Academia. No conto de Eugênio, aparentado a “MaI”, não há Marina, mas há o cortejo:

Este conto narra as procissões da Semana Santa numa cidade do interior. A multidão, quase amorfa, divide-se e mistura-se entre as pessoas do ‘povoado’ e os ‘cidadinos’, destacando-se o grande número de mulheres. Todo o texto converge para o evento, cuja celebração encena as esperanças daqueles que participam do ritual (ALENCAR, 2002).

Alencar (2002) destaca a “estrandosa semelhança de imagens” entre os textos. É significativo que “a maioria dessas imagens” aparece “em três textos capitais, ‘Elvira e outros mistérios’, ‘Eunice e as flores amarelas’ e ‘Marina, a intangível’” (ALENCAR, 2002), pois será justamente nesses que Murilo “elaborará uma poética de trabalho, seu desejo de futuro” (ALENCAR, 2002). Penso que as diferenças entre as narrativas são tão significativas quanto as

semelhanças. Na procissão do pai há imagens inversas à da Imaculada Conceição (sugerida pelo outro nome de Marina: Maria da Conceição): o Senhor dos Passos e São Sebastião, santos da morte e do martírio.

O cortejo descrito por Eugênio se refere à Procissão dos Passos, que ocorre durante a Quaresma, na qual os fiéis fazem práticas penitenciais. Nosso Senhor dos Passos dá corpo à memória do trajeto percorrido por Cristo desde a condenação até o sepultamento – portanto, tudo é morte, já que se encerra com o fechamento do sepulcro, deixando de fora a ressurreição. Nessas procissões, a imagem de Jesus ensanguentado e prostado é carregada por um grupo de homens.



À esquerda: Procissão de Nosso Senhor dos Passos em Florianópolis, em 2015 (AGÊNCIA..., 2015); à direita: Procissão de Nosso Senhor dos Passos em Florianópolis, em 2018 (OCP. ..., 2018).





Francisco Chagas, *Nosso Senhor Jesus dos Passos* (detalhe), c.1764 (PORTAL..., 2018).

No conto de Eugênio a imagem do Senhor dos Passos está sendo transladada para a capela de São Sebastião – cuja história é conhecida através de escritos apócrifos atribuídos a Santo Ambrósio (curiosamente, homônimo de José Ambrósio). Apesar de assassinado várias vezes, o santo reaparecia vivo, numa sucessão de acontecimentos mirabolantes que lembram alguns enredos rubianos. O contraponto entre as procissões dos contos do filho e do pai fica mais evidente ao colocar em paralelo exemplos da iconografia da Imaculada Conceição e de São Sebastião:



“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 [...] 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 as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez [...] Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora



“Após os portadores de velas – vinham os cidadãos de opas vermelhas, carregando tochas. Vem a seguir, transportado por homens forçados, o pesado andor do Senhor dos Passos, enfiado na comprida túnica roxa, acurvado sob a poderosa cruz, o rosto pisado de equimoses, a cabeça sanguejante da afiada corôa de espinhos. Após os padres, a banda de música a babunhar uma marcha fúnebre. A procissão, distendente cobra de luz, enroscou no morro, galgou o têsso. Já mal se ouve o sino grosso da matriz; mas, em compensação, badala, fino na noite cheia

procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão” (p. 117).



Bartolomé Esteban Murillo, Imaculada Conceição (La Colosal), c.1652.

de estrêlas, o sininho da capela de S. Sebastião” (RUBIÃO, E. apud ALENCAR, 2002).

Peter Paul Rubens, São Sebastião, 1618.



No conto do pai desenrola-se uma procissão masculina e necrológica, com a presença da cruz, do sino da capela de São Sebastião e da marcha fúnebre, imagens contrastantes às da procissão de Marina, uma procissão feminina, da concepção, da vida, que traz mulheres grávidas. Ler o conto do pai a partir do conto do filho faz pensar em todos esses símbolos fúnebres como imagens de uma tradição moribunda, ao passo em que no conto deste último há a afirmação da inovação nascitura. Porém, esse corpo textual recém-inaugurado exala um odor de putrefação. Aparentado ao Prometeu Moderno, de Mary Shelley, é feito de pedaços de outros corpos, e

as metamorfoses por que passa a escritura revelam esse campo de batalhas – corpo desconfigurado, falsificado. A decomposição do texto sugere a figura do praticante da ação: o mutilador. Ou seja, ao conceber o texto como espaço mutável e inconstante, Murilo pratica um ato de terrorismo e de sabotagem: rouba de um para acrescentar em um outro, para se afirmar no Outro. Alterações/alteridade associam-se como o eco e a não paisagem (ALENCAR, 1992, p. 50).

Murilo fala para calar Eugênio. Soterra o poema e o conto do pai:

A sensibilidade de Murilo, que Mário de Andrade definiu como ‘tão estranha, entranhada, intrincada’ na carta de 2-12-1944, reflete-se a todo momento na concepção de texto para o escritor de um conto tão instigante como o é ‘Marina, a intangível’. O estudo de Freud a respeito da significação da palavra ‘*Unheimlich*’ [...] pode iluminar alguns caminhos para o estudo [...] O conto *Marina* é regido por esta espécie de força estranha, entranhada nos meandros da sua composição. Ou seja, trabalhar o texto sob esta ótica supõe engendr-lo a partir da voz reprimida que emerge, conferindo a este som a especificidade de uma modulação deformada, ao mesmo tempo familiar (Elvira, Eunice) e estranha, desconhecida (Elvira, Eunice). O estranho não seria nada novo, as algo que se transformou através do processo de repressão. Daí o corte, a mutilação nos textos. Ouvir Marina é escutar esse Outro em nós, Eunice, Elvira... (ALENCAR, 1992, p. 52-53).

Não basta remexer nos baús familiares de Rubião, pois há indícios que apontam para as presenças estrangeiras, para as vozes de outros escritores que ecoam nas suas palavras⁶². Blanchot (2010), analisa *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, e *O castelo*, de Kafka, obras paradigmáticas que escancaram o fato de que todo texto literário é composto pela repetição de obras anteriores – e seu ensaio é feito a partir da repetição. Como o autor mesmo indica, ele duplica a fala de Marthe Robert, que lê o romance de Kafka como uma repetição da *Odisseia*, de Homero. Assim como Cervantes repete os romances de cavalaria para suplantá-los, Blanchot repete Robert para contrapor a leitura que esta faz do texto kafkiano. Proliferando as formas de repetição, duplica inclusive a própria voz, estruturando o texto em um movimento de contínuos questionamentos sobre tudo o que ele mesmo afirma.

Rubião declarou que uma de suas principais influências foi *Dom Quixote*, obra inaugural do romance moderno, na qual Cervantes subverte uma forma anterior: as narrativas de cavalaria (que estavam em declínio naquele momento). Segundo Blanchot (2010, p. 153),

Se toda narrativa [...] é já um lugar de extravagância, compreendemos por que *Don Quixote*, de um modo tão visível, abre a era atormentada que será a nossa, não porque libera uma espécie nova de excentricidade, mas porque, fiando-se ingenuamente só no movimento de narrar, entrega-se à ‘extravagância’ e, ao mesmo tempo, põe à prova (denuncia) aquilo que, a partir dele, mas talvez por pouco tempo ainda, chamamos de literatura.

A loucura do protagonista de Cervantes coloca em movimento o enredo do livro:

Qual é a loucura do Cavaleiro? A nossa, a de todos. Ele leu muito e acreditou no que leu. Decide, por um espírito de justa coerência, fiel às suas convicções (é, evidentemente um homem engajado), abandonando sua biblioteca, viver rigorosamente à maneira dos livros, para saber se o mundo corresponde ao encantamento literário (BLANCHOT, 2010, p. 153).

Igual ao Cavaleiro de Cervantes, Rubião viveu *rigorosamente à maneira dos livros*:

Todo escritor, depois de certa época, *vive plenamente a literatura que faz*, a ponto de não saber se ele está sendo influenciado pelo que escreve ou se está fazendo um tipo de literatura de acordo com a sua tradição, com o meio ambiente, com a realidade em que ele vive [...] Talvez tenha sido a leitura dos contos infantis, dos contos de fada, a leitura do D. Quixote, uma leitura em que eu acredito plenamente. Dom Quixote e Sancho Panza eram para mim figuras absolutamente reais, aliás o Dom Quixote era sempre para mim muito mais real do que o Sancho Panza (RUBIÃO, 1979; grifei).

⁶² A narração do cortejo de Marina faz ressoar, além do texto de Eugênio, um outro ainda mais antigo: o Triunfo Eucharístico, do português Simão Ferreira Machado (1733). Sobre o texto de Ferreira Machado, consultar Marta Dantas (2012).

A literatura contamina o presente do escritor a partir do trabalho deste na linguagem. Afirmar a realidade de Dom Quixote é dizer que o cavaleiro é razoável, é compactuar com a sua crença na literatura. Com *Dom Quixote*

Temos, portanto, e sem dúvida pela primeira vez, uma obra de criação que, deliberadamente, se dá por uma imitação. O herói que é o seu centro pode se apresentar como um personagem de ação, capaz como seus pares de realizar proezas, o que faz é sempre desde já uma reflexão, assim como ele próprio não pode ser senão um duplo, enquanto o texto em que se narram suas proezas não é um livro, mas uma referência a outros livros (BLANCHOT, 2010, p. 152-153).

Blanchot afirma que, ao dizer algo, a obra cala algo – cala a si mesma –, é constituída por um vazio que é recoberto pela expressão. A partir dessa falta, a obra se rediz e, no redizer da análise e do comentário, espera que o silêncio (a falta) seja encerrado:

A reduplicação supõe uma duplicidade de outra espécie, esta: aquilo que uma obra diz, ela o diz calando alguma coisa (mas não por uma afetação de segredo: a obra e o autor devem sempre dizer tudo o que sabem, daí que a literatura não possa suportar nenhum esoterismo que lhe seja exterior; a única doutrina secreta da literatura é a literatura) (BLANCHOT, 2010, p. 155).

Sozinho, José Ambrósio não encontra os meios para compor o poema para Marina. Paradoxalmente, está no local mais propício para a escrita: na redação do jornal. Sua única função é escrever: tem papel, tinta, tempo e não haverá nenhuma interrupção. Mesmo assim, não consegue escrever. Para a escrita começar é preciso encontrar o que dizer, e ele descobre que o que deseja compor já foi escrito: está na Bíblia: “De novo abri a Bíblia [...] Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição” (p. 112). Então, surge o problema de *como* escrever: “A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena” (p. 112). O mistério de Marina está nos livros, no vazio próprio da linguagem. Tanto *o que* falar quanto *como* falar estão na Bíblia. O poema deve ser composto pela *cópia* do texto bíblico: será um comentário do trecho do “Cântico”. Para Blanchot, comentar uma obra anterior é repeti-la:

A repetição do livro pelo comentário é esse movimento graças ao qual uma nova fala, introduzindo-se na falta que faz falar a obra, fala nova e entretanto a mesma, pretende preenchê-la, cumulá-la. Fala importante: saber-se-á finalmente a que se ater, saber-se-á o que há por trás do grande Castelo e se os fantasmas de *A volta do parafuso* são apenas fantasmas nascidos da cabeça febril de uma jovem. Fala reveladora, usurpadora. Pois – o que está deveras manifesto – se o comentário tapa todos os interstícios, ou então, por meio dessa fala que tudo diz, completa a obra mas a torna muda, tendo suprimido

seu espaço de ressonância e, conseqüentemente, sendo ele próprio sido atacado de mutismo; ou então contenta-se, repetindo a obra, em repeti-la a partir dessa distância nela que é sua reserva, não obstruindo-a, mas ao contrário, deixando-a vazia, seja que a designe ao circunscrevê-la de muito longe, seja que a traduza em sua ambigüidade por uma interrogação desde já ainda mais ambígua, uma vez que ela carrega a ambigüidade e carrega sobre ela e termina por dissipar-se nela. Então, para que comentar? (BLANCHOT, 2010, p. 156).

Ao compor “MaI”, Rubião repete/comenta obras anteriores. Essa operação condensa e amplifica os vazios dos textos apropriados. A questão central do conto é justamente a falta, a falha da linguagem. Marina é a falta, o vazio, pois fazer do poema uma fala sobre o “Cântico” é encobrir o vazio do “Cântico”, é circundar o mistério do texto anterior, forjando um novo enigma. Refletindo a própria questão – *para que comentar* –, Blanchot prossegue:

Quando os comentadores ainda não tinham imposto o seu reino, como por exemplo no tempo da epopeia, é no interior da obra que a reduplicação se realiza, e temos então o modo de composição rapsódica – essa perpétua repetição de episódio em episódio, desenvolvimento num só lugar, amplificação interminável do mesmo – que faz de cada rapsodo não um reprodutor fiel, um repetidor imóvel, mas aquele que leva adiante a repetição e, por meio dela, preenche os vazios ou ao amplia valendo-se de novas peripécias, abre, tapa fissuras e finalmente, à força de cumular o poema, distende-o até a volatilização (BLANCHOT, 2010, p. 156).

Será possível dizer que Murilo Rubião|José Ambrósio atuam como rapsodos? O conto é um episódio fixo em um só lugar (o enredo é estanque). A repetição amplia os vazios e o conto|poema é *distendido até a volatilização*: “Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p. 117). O conto é sedimentado em fragmentos oriundos de narrativas diversas, algumas das quais com forte influência do campo da oralidade. Por sua vez,

O crítico é uma espécie de rapsodo, eis o que é necessário ver; rapsodo a que se remete, tão logo feita a obra, para subtrair dela esse poder de repetir-se que ela traz de suas origens e que, deixado nela, ameaçaria desfazê-la indefinidamente; ou ainda, bode expiatório que se envia aos confins do espaço literário, encarregado de todas as versões falíveis da obra, para que esta, conservada intacta e inocente, se afirma no único exemplar tido por autêntico – aliás desconhecido e talvez inexistente – conservado nos arquivos da cultura: a obra única, aquela que só está completa se lhe falta alguma coisa, falta que é sua própria relação infinita consigo mesma, plenitude a modo de imperfeição (BLANCHOT, 2010, p. 156-157).

Quanto à natureza das obras intertextuais,

que se passa com essas obras de criação que seriam a própria exegese de si mesmas? Revelariam um empobrecimento da literatura, o surgimento de uma civilização de decadência, tardia e esgotada, o ‘sentimental’ repetindo fastidiosamente o ‘ingênuo’, ou seriam elas não mais distantes e sim mais próximas do enigma literário, não mais refletidas e sim mais interiores ao movimento do pensamento e, desse modo, não duplicando a literatura, mas realizando-se a partir de uma duplicação mais inicial, a que precede e põe em causa a suposta unidade da ‘literatura’ e da ‘vida’? (BLANCHOT, 2010, p. 154-155).

Esses questionamentos apontam para o caráter crítico e enigmático da operação intertextual. O que significa uma obra ser a exegese de si mesma? É ser reflexo, eco de si? Como diferenciar a voz originária e o eco? Em obras como “MaI”, as múltiplas vozes incorporadas criam uma homogeneidade na superfície do texto, e é possível ler este de forma rasa. A narrativa funciona mesmo sem o mergulho nas fendas do intertexto. Porém, entrar nas, ou ao menos espiar pelas aberturas desses abismos permite imergir nessas dimensões críticas e enigmáticas. “MaI” coloca a operação intertextual como uma aproximação do *enigma literário* e um adentrar no interior do *movimento do pensamento*, da mesma forma como a intertextualidade coloca em questão a relação entre literatura e vida, entre referente e referencial. Conforme explica Blanchot (2010, p. 155):

Fala de comentário: não se trata de toda crítica, nos sentidos bastante variados, ainda que confusos, que essa palavra permite. Trata-se, por uma pretensão que talvez efetivamente envolva toda crítica, de repetir a obra. Mas repeti-la é captar – ouvir – nela a repetição que a funda como obra única. Ora, essa repetição – essa possibilidade originária de existir em parte dupla – não irá reduzir-se à imitação de um modelo interior ou exterior: quer esse modelo seja o livro de um outro escritor ou bem a vida, a do mundo, a do autor, ou bem a espécie de projeto que seria, no espírito deste, a obra já inteiramente escrita, mas em modelo reduzido, e que ele se contentaria em transpor para fora, aumentando-o ou ainda em reproduzir sob o ditado do homenzinho que nele é o deus.

Levar em conta a dimensão crítica das operações intertextuais abre caminho para discutir o caráter crítico das apropriações feitas por Rubião para a composição de “MaI”. Essas retomadas e duplicações não são fortuitas. Escutar quem ele evocou para compor um texto que apresenta ficcionalmente os mecanismos de estruturação da sua própria poética permite pensar a respeito da sua relação com a tradição e com o seu próprio tempo.

Blanchot (2010, p. 154) afirma que

se há uma loucura de Don Quixote, há uma loucura maior de Cervantes. Don Quixote não é razoável, entretanto é lógico, se pensa que a verdade dos livros é boa também para a vida e se põe-se a viver como um livro, aventura maravilhosa e decepcionante, já que a verdade do livro é a decepção. Para

Cervantes, as coisas se dão de outro modo, pois, para ele, não é à rua que Don Quixote desce e se aplica a pôr em prática a vida dos livros, é ainda num livro que ele se esforça, não abandona sua livraria e nada fazendo, ao viver, agitar-se e morrer. Que espera ele provar e provar-se? Será que se toma por seu herói que, por seu lado não se toma por homem mas sim por um livro e entretanto tem a pretensão não de ler-se mas de viver-se? Surpreendente loucura, risível e perversa desrazão a que dissimula toda cultura, mas que é também sua verdade escondida, sem a qual ela não se edificaria e sobre a qual ela se edifica majestosamente e em vão.

No caso de Rubião, não houve a escolha pela rua, pela vida fora do livro: “Sempre vi o mundo literariamente” (RUBIÃO, [1978c]). Ele, da mesma forma que José Ambrósio, optou pela verdade do livro como verdade da vida, priorizando a experiência literária. A escrita de “MaI” é comentário sobre o próprio ato de escrita que o compôs e sobre os livros que o antecedem e o sucedem, o que se relaciona ao pensamento de Blanchot (2010, p. 154):

Lemos um livro, comentamo-lo. Ao comentá-lo, percebemos que esse livro não é ele próprio senão um comentário, o pôr-se em livro de outros livros aos quais remete. Escrevemos, elevamos nosso comentário à categoria de obra. Tornando coisa publicada e coisa pública, ele por sua vez atrairá um comentário que por sua vez... Essa situação, reconheçamo-la: ela nos pertence tão naturalmente que parece haver uma falta de tato em formulá-la nesses termos. Como se divulgássemos, sob uma forma de mau gosto, um segredo de família. Seja, confessemos a indelicadeza [...] que se passa com uma fala de comentário? Por que podemos falar sobre uma fala e, aliás, será que podemos sem que a tomemos, injuriosamente, por silenciosa, isto é, tomemos a obra, a bela obra-prima que reverenciamos, por incapaz de se falar ela própria?

Uma obra que é comentário de outro comentário faz o mesmo movimento que o *Unheimliche*: torna público o que era secreto. Um livro que comenta outro livro é um eco. Um comentador (pesquisador) que comenta um livro produz mais um eco. Em “MaI” Rubião comenta outros livros, e a presença do comentário é mais evidente do que o conteúdo do comentário. O conto compreende em si uma biblioteca soterrada, inscrita como um palimpsesto: escrita, apagada e sobreposta. Deslendo o conto, notamos seus sinais.

É diferente, por exemplo, do que acontece em *Dom Quixote* quando a biblioteca é desmantelada (CERVANTES, 2017, p. 108-120). Na tentativa de garantir o retorno da lucidez de Dom Quixote, a rica biblioteca que estruturou a sua loucura é destruída. Cervantes, através dos personagens sobrinha, barbeiro e padre, apresenta ao leitor os volumes que compõem a coleção de livros e informações a respeito de cada um deles. Já na narrativa de Rubião a biblioteca de José Ambrósio é composta apenas pela Bíblia⁶³. Rubião não insere personagens

⁶³ O que aponta para uma abertura, considerando o sentido do termo (“Bíblia”) como conjunto de livros.

para escrutinar a biblioteca de José Ambrósio, o duplo só ecoa José Ambrósio: “a existência de Marina está neste trecho dos *Cânticos*” (p. 115).

É preciso invadir a biblioteca de Rubião|José Ambrósio e escrutinar seus volumes. No desejo de tocar o mistério da doença de José Ambrósio⁶⁴, análoga à loucura enquanto experiência trágica, o leitor assume o papel do padre de Cervantes. No trabalho de análise, entro no espaço, anteriormente privado, da biblioteca/arquivo, tomo os volumes que estão ao alcance das mãos e escolho aqueles que irei jogar pela janela, queimar, tomar para mim, comentar ou ignorar:

Pedi o padre à sobrinha as chaves do aposento onde estavam os livros autores do dano, e ela as entregou de muito bom grado. Entraram ali todos, e a ama com eles, e encontraram mais de cem grandes volumes, muito bem encadernados, e outros pequenos; e assim como a ama os viu, tornou a sair do aposento com grande pressa, e logo voltou trazendo uma escudela de água benta e um hissope, e disse:

– Tome vossa mercê, senhor licenciado; benza este aposento, caso haja aqui algum encantador dos muitos que têm esses livros e nos encante em revide da pena que lhe queremos dar expulsando-os do mundo.

Causou riso ao licenciado a simplicidade da ama e mandou ao barbeiro que lhe fosse dando aqueles livros um a um, para ver do que tratavam, pois alguns podia haver que não merecessem castigo de fogo.

– Não – disse a sobrinha –, não há para que perdoar nenhum, pois todos foram danadores: melhor será atirá-los pelas janelas ao pátio e fazer com eles um monte e tocar-lhes fogo; ou se não levá-los ao curral e lá fazer a fogueira, para que a fumaça não ofenda.

O mesmo disse a ama: tal era a gana que as duas tinham de dar morte àqueles inocentes; mas o padre não concordou com isso sem antes ao menos ler os títulos (CERVANTES, 2017, p. 108-109).

O padre é líder, juiz e figura central da operação; comenta sobre o conteúdo e determina o valor e o destino dos livros. O barbeiro lhe presta auxílio lendo os títulos, tecendo alguns comentários e concordando com as suas decisões: “Tudo isto confirmou o barbeiro e deu por bom e por coisa muito certa, por entender o padre tão bom cristão e tão amigo da verdade que por nada deste mundo dela arredaria” (CERVANTES, 2017, p. 113). Já a sobrinha acredita que os livros são perigosos, culpados, e devem ser destruídos. O pesquisador trabalha no *arquivo do escritor/arquivo do conto* como o trio de Cervantes. Como o barbeiro, lista os volumes encontrados; como o padre, se quer juiz e decide o que merece ou não ser trazido à tona ou mantido esquecido, de acordo com a convergência entre o conteúdo e a sua própria biblioteca

64

– São versos para publicar. Os que você 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?! (p. 113).

interior, e movido pelo desejo; por fim, há aquela parte que se descontrola, como a sobrinha no desespero de alertar para a ameaça do contágio: se a leitura desses volumes foi a causa da doença e a doença é incurável e contagiosa, qual é a garantia que se tem de se sair ileso? Como não afundar na *doença* de Quixote|José Ambrósio?

Ao acabar o trabalho com os livros de cavalaria, sobram algumas obras de outros gêneros, e o barbeiro questiona:

– [...] mas que faremos destes pequenos livros que restam?
 – Estes – disse o padre – não devem de ser de cavalarias, e sim de poesia.

E abrindo um, viu que era a *Diana* de Jorge de Montemor, e disse, crendo serem todos os mais do mesmo gênero:

– Estes não merecem ser queimados como os demais, pois não fazem nem farão o dano que os de cavalaria fizeram, pois são livros de entretenimento sem prejuízos de terceiros.

– Ai, senhor! – disse a sobrinha –, bem pode vossa mercê manda-los queimar como aos demais, pois não seria estranho que, tendo sarado meu senhor tio da doença cavaleiresca, lendo estes resolvesse fazer-se pastor e andar pelos bosques e prados cantando e tangendo, ou pior ainda, fazer-se poeta, que segundo dizem é *doença incurável e contagiosa*.

– Verdade diz esta donzela – disse o padre –, e bem faremos em tirar do nosso amigo tal troço e ocasião diante (CERVANTES, 2017, p. 116-117; grifei).

Em um trecho do conto, José Ambrósio ecoa a sobrinha de Dom Quixote, na sua fúria contra os poetas:

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. 114).

*

Blanchot (2010, p. 161) constata que, em *O castelo*, o fascínio que deriva da força das imagens empenha o leitor e o narrador “no tormento do comentário sem fim”, e isso o remete ao ponto central de seu ensaio,

que é de interrogar-nos sobre essa necessidade de repetir-se que a obra contém em si, em sua parte precisamente silenciosa, em sua vertente desconhecida e que sustenta essa fala de comentário, fala sobre fala, pirâmide vertiginosa construída sobre um vazio – um túmulo – há muito coberto e talvez esquecido (BLANCHOT, 2010, p. 162-163).

Significa dizer que a exigência da repetição na escrita literária é sustentada por algo recalado, que a literatura invoca a fala ausente, dos mortos:

Há, decerto, entre o comentário interior e o comentário exterior essa diferença evidente: o primeiro serve-se da mesma lógica que o segundo, mas no interior de um círculo, traçado e determinado pelo encantamento literário; ele raciocina e fala a partir de um encanto, o segundo fala e raciocina sobre esse encanto e sobre essa lógica, assombrado por e apoiado sobre um encanto. Mas – e é o que faz a força de uma obra como *O castelo* – parece que esta detém, como seu centro, a relação atuante e não esclarecida entre o que há de mais ‘interior’ e de mais ‘exterior’ entre a arte que põe em jogo uma dialética e a dialética que pretende englobar a arte, ou seja, que ela deteria o princípio de toda ambiguidade e a ambiguidade como princípio (a ambiguidade: a diferença do idêntico, a não identidade do mesmo), princípio de toda língua e da passagem infinita de uma língua a outra [...] Donde resulta que todas as hipóteses possíveis de desenvolver sobre esse livro pareçam tão justas e tão impotentes quanto as que se desenvolvem no interior, à condição de que preservem e prolonguem seu caráter infinito. O que equivaleria a dizer que, de certo modo, de ora em diante todos os livros passam por esse livro (BLANCHOT, 2010, p. 162-163).

O princípio da força da obra é análogo ao do *Unheimliche*: é a convergência ambígua entre o que há de mais interior e mais exterior. A afirmação de Blanchot, de que a ambiguidade garante a impotência das hipóteses e a “condição de que preservem e prolonguem seu caráter infinito”, me faz escutar a voz de Rubião ecoando atravessada, quando diz buscar, pela ambiguidade, “a certeza que elas [as suas narrativas] prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica” (apud PONCE, 1981, p. 4).

A ambiguidade como condição resulta em que,

Em geral, ao ler essa narrativa [*O castelo*], deixamo-nos apanhar pelo mistério o mais visível, o mistério que desce do lugar inacessível que seria a colina condal, como se todo o segredo – o vazio a partir do qual se elabora o comentário – se situasse aí. Mas, em breve, se lemos com mais atenção, percebemos que o vazio não se situa em lugar algum e que está repartido igualmente em todo ponto da narrativa ao qual a interrogação se dirige (BLANCHOT, 2010, p. 163-164).

Blanchot (2010, p. 164) afirma ser possível criar numerosas respostas e interpretações para o mistério da relação entre K. e o Castelo, mas todas são decepcionantes, pois é “como se o Castelo fosse sempre infinitamente mais do que isso, infinitamente mais, ou seja, também infinitamente menos” – e eu ecoo sua fala substituindo “Castelo” por “Marina”. O mistério engendrado pelos vazios existentes no interior das narrativas literárias faz com que uma obra fale da outra. Esse vazio possui uma condição singular: demanda, incessantemente, novas exegeses ao mesmo tempo que garante que nenhuma delas o preencha e, assim, o aniquile. Blanchot nomeia esse tipo específico de vazio de *o neutro*, o qual

não poderia ser simbolizado nem representado nem mesmo significado e que, além do mais, se ele é levado pela indiferença infinita de toda narrativa, ele

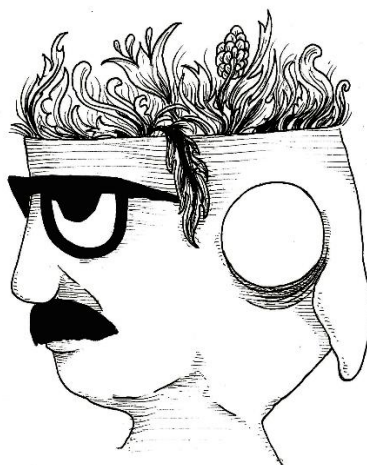
está em toda parte nele [...] como se fosse um ponto de fuga ao infinito a partir do qual a fala da narrativa e, nela, todas as narrativas e toda fala sobre toda narrativa receberiam e perderiam sua perspectiva, a infinita distância das relações, sua perpétua reviravolta, sua abolição [...] Acontece que, se *O castelo* retém em si como que o seu centro (e a ausência de todo centro) e aquilo que chamamos o neutro, o fato de nomeá-lo não pode ficar inteiramente sem consequências. Por que esse nome? (BLANCHOT, 2010, p. 165).

O Blanchot crítico é impotente para responder à questão. Para executar essa tarefa, invoca o Blanchot literato, e fecha o ensaio criando uma abertura que reverbera o mistério da escrita literária (centro de seu texto):

Por que esse nome? E será mesmo um nome?
 – Será uma figura?
 – Então uma figura que só figura esse nome.
 – E por que um só falante, uma só fala não podem jamais, apesar da aparência, lograr nomeá-lo? É preciso ser pelo menos dois para dizê-lo.
 – Eu sei. É preciso que sejamos dois.
 – Mas por que dois? Por que duas falas para dizer uma mesma coisa?
 – É que aquele que a diz é sempre o outro (BLANCHOT, 2010, p. 166).

Blanchot e Rubião parecem espelhar-se. Na tentativa de resolver o problema do mistério da escrita poética, o contista invoca José Ambrósio, que por sua vez invoca o Poeta, que invoca Marina...

O Duplo



Afirmar que José Ambrósio é duplo de Rubião é ponto batido. Mas a cadeia de duplicações presentes em “MaI” não se encerra aí. É possível ler o conto como duas histórias encavaladas. Na primeira, o narrador conta a sua história: jornalista destacado para o plantão noturno de uma publicação vespertina, fala de seu cotidiano, suas dores e angústias, seu

caminho para o trabalho, sua relação com o chefe. Essa narrativa é sobreposta por outra: a história de Marina/Maria da Conceição. O narrador decide que não vai, mais, contar a sua história, supostamente mimética, dotada de referencial verossímil. Mas ele também é um personagem inventado, tão inventado quanto Maria da Conceição. Sua existência é tão frágil quanto a dela, pois também não possui corpo, é estruturado por palavras.

O problema de José Ambrósio é o de Rubião: como criar uma obra literária? Ambos compartilham o ponto de partida e o de chegada: partem da angústia, da falta, e chegam ao inatingível. Rubião, frente à dificuldade de criar um poema, duplicou-se em um poeta. Criou José Ambrósio na esperança de que este fosse capaz de compor a obra por ele, Rubião. Deu ao personagem as mesmas condições e ferramentas que possuía: a solidão, a folha em branco, as referências literárias (a biblioteca interna do autor é a biblioteca do narrador) e o ofício com a palavra (ambos são jornalistas). Mas o personagem compartilha da mesma inutilidade de Rubião, por isso decide investir na mesma estratégia de seu criador: duplica-se. Cria um outro de si para que este possa compor a obra por ele. Eis que o Poeta bate à vidraça. Simulacro do autor em terceiro grau, o Poeta é duplo do duplo, mais distante da vida e mais próximo do literário. Apesar de ficcional – de existir unicamente na linguagem –, José Ambrósio ainda conserva muitas amarras com o referencial (nesse caso, o autor). Gasta muitas palavras para caracterizar-se, para apresentar a sua condição ao leitor. Quanto mais usa a linguagem para se definir, mais se afasta da possibilidade de usá-la para gerar o poema. O Poeta é uma versão mais plana de José Ambrósio: não tem nome, não tem desejo, não tem angústia, não tem ocupação. Sua existência afirma-se mais na linguagem e menos na referencialidade, e por isso está mais próximo do poema do que estão José Ambrósio e Rubião. Aquele chega para afirmar que os métodos dos quais estes dois estão se valendo são ineficazes. Estes têm à sua disposição o que é necessário, mas fazem um uso equivocado. A experiência literária não vai ocorrer na redação do jornal: a linguagem e os meios desse ambiente não são eficazes; é preciso sacrificar as flores e ir ao terreiro, é preciso o afastamento do mimético⁶⁵ e o mergulho no nada da

⁶⁵ Movido pelo desejo angustiado por Marina, em certo ponto José Ambrósio decide escrever a história de Marina/Maria da Conceição (o que não o leva a compor o poema):

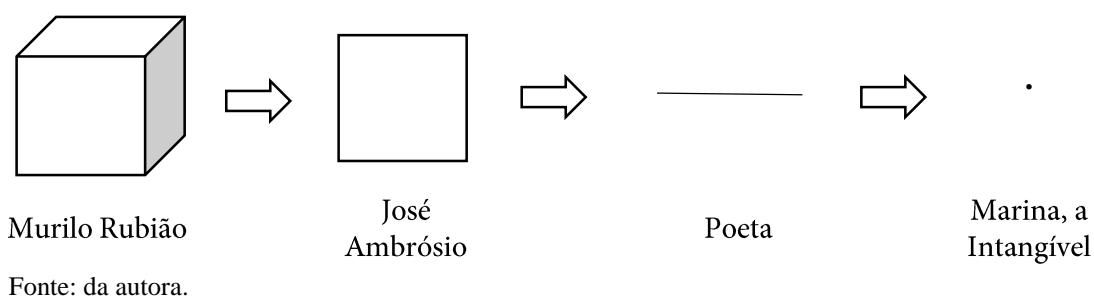
Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.) (p. 112).

Mas a sua decisão é irrelevante. A linguagem é soberana. Marina não é Maria da Conceição. Como Marina é o vazio, a falta, o objeto a laciano, não é possível olhar para ela sem um anteparo. José Ambrósio inventa Maria da Conceição como um anteparo, mas, ao se fixar nela, afasta-se de Marina.

linguagem. O Poeta sabe que para que isso aconteça é preciso que ele, Poeta, se sacrifique, que a obra só acontecerá quando estiver ausente, e por isso conduz José Ambrósio e Rubião:

- Os versos de Marina prescindem de máquinas [...].
- 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 a minha ansiedade, o poeta prosseguia na sua tarefa (p. 115-116).

É preciso que o Poeta desapareça para que Marina apareça. Assim como, visando a obra, Rubião cria José Ambrósio e este, por sua vez, cria o Poeta – e um persegue o outro, aflito –, e o Poeta cria Marina. Mas, ao criá-la, sabe que pode e deve desaparecer, a obra exige tudo. É necessário que o duplo suplante o original: “Sem recuar, levantou os braços, curtos e descarnados, para o alto: tocaram os sinos. Solenes e compassados” (p. 116). Com esse gesto tem início a procissão que traz Marina – e não temos mais notícias do Poeta. Ao final da procissão, José Ambrósio nota que “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. 117).



Assim como o texto é fragmentário, o sujeito também o é. Em “MaI”, vemos que é possível experienciar a alteridade, mesmo que completamente só, através da cisão daquele que escreve, cisão exposta no aparecimento do duplo. A obra só pode ser executada a partir da relação com o outro, mesmo que o encontro com um outro espectral. No conto, a temática do duplo foi tomada por Rubião para encenar a fragmentação do eu, presente no processo da escrita: “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” (p. 104).

O tema do duplo é caro a Freud na abordagem dos fenômenos desencadeadores do *Unheimliche*. Se nos tempos primevos o duplo estava ligado ao espírito e à permanência da vida, com a superação do animismo “se tornou uma imagem do horror, tal como os deuses, que após a queda de suas religiões tornaram-se demônios” (FREUD, 2019a, p. 73). Segundo Freud, para que o *Unheimliche* ocorra, a superação do modo de pensar anímico primitivo deve ser abalada:

Hoje [...] *superamos* [*überwunden*] esse modo de pensar, mas não nos sentimos inteiramente seguros acerca dessas novas convicções, as antigas ainda sobrevivem em nós e estão à espera de confirmação. Na medida em que algo *acontece* em nossa vida, que parece encontrar uma confirmação nessas antigas e abandonadas convicções, podemos complementar o sentimento *infamiliar* [*unheimlichen*] com a seguinte avaliação: ‘É realmente verdade que se pode matar alguém apenas com um simples desejo, que os mortos ressuscitam e se tornam visíveis nos antigos lugares de suas atividades’ e assim por diante. Quem, ao contrário, conseguiu se livrar absoluta e definitivamente dessas crenças animistas não experimenta esse tipo de *infamiliar* [*Unheimliche*] (FREUD, 2019a, p. 101-103).

Também afirma que nem mesmo homens da ciência estão completamente a salvo do retorno às crenças anímicas supostamente superadas. Tanto o físico e filósofo austríaco Ernst Mach quanto o próprio Freud experimentaram o *Unheimliche* provocado pela aparição do duplo [*Doppelgänger*]. É curioso observar as semelhanças entre os relatos reais apresentados por Freud e a narração da reação de José Ambrósio ao seu duplo. A ilusão é desfeita após uma observação apurada de Mach e Freud, os quais “em vez de ficarmos atemorizados com o duplo, ambos – Mach e eu – não o haviam, simplesmente, reconhecido. Mas, e se o descontentamento, nesse caso, não fosse apenas um resto dessa reação arcaica, a de sentir o duplo como infamiliar [*unheimlich*]?” (FREUD, 2019a, p. 105; cont. nota i).

José Ambrósio, porém, não chega à fase do reconhecimento e leva o engano até às últimas consequências:

José Ambrósio	Mach	Freud
“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 [...]”	“Ele ficou muito apavorado, certa vez, quando reconheceu que o rosto que via era o seu próprio” (FREUD, 2019a, p. 103, nota i).	

<p>Imobilizei-me ao contemplar-lhe o rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela” (p. 112-113).</p>		
<p>“O corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida” (p. 113).</p>	<p>“numa outra vez, profere um julgamento muito desfavorável sobre alguém, aparentemente desconhecido, que subiu em seu ônibus: ‘quem é esse professorzinho decadente para estar subindo aqui?’” (FREUD, 2019a, p. 103, nota i).</p>	<p>“eu estava sentado sozinho na cabine do vagão-dormitório, quando, sob o efeito de um brusco sobressalto um pouco mais violento que os outros, a porta que levava ao toalete contíguo se abriu e um senhor mais velho, de pijama, com o boné de viagem na cabeça, adentrou minha cabine” (FREUD, 2019a, p. 103, nota i).</p>
<p>“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” (p. 113).</p>		<p>“Suspeitando de que ele, ao sair do sanitário que se encontrava entre as duas cabines, havia se enganado de direção e, erroneamente, chegado até a minha, dei um pulo, para lhe esclarecer o acontecido, mas logo reconheci, perplexo, que o invasor era a minha própria imagem refletida no espelho da porta intermediária. Sei ainda que essa aparição me deixou, no fundo, descontente” (FREUD, 2019a, p. 103-105, nota i).</p>

Fonte: da autora, elaborado a partir de Rubião (2016) e Freud (2019a).

O duplo de José Ambrósio ganha vida através da imagem deste refletida na janela. Freud, ao descrever situações que pertencem ao campo do *Unheimliche*, relata o poder inquietante da experiência de tomar o reflexo no vidro por um incômodo impostor. Na narrativa rubiana, o reflexo ganha corpo e o duplo irrompe sob uma forma *unheimlich*. No conto, o Poeta, duplo de José Ambrósio, encarna a face do estranho, do monstruoso e do irreconhecível ao mesmo tempo que é o mesmo, o idêntico. Condição correlata à do *Unheimliche*, que “refere-se justamente à expressão do não idêntico no seio da identidade, fazendo desmoronar a unidade ali imaginariamente suposta e mantida” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 185). O surgimento do *outro* não toma o lugar do *próprio* (não há uma substituição): “originalmente assimilado ao

próprio, o outro, ao se diferenciar, parece manter com o eu uma inquietante e paradoxal relação na qual identidade e não identidade devem coexistir num mesmo sujeito” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 187).

Inicialmente, no contexto do seu surgimento mítico, o duplo representa a prevalência do ser sobre a morte – o primeiro duplo teria sido o espírito que permanece para além do corpo. Segundo Freud, com a superação do narcisismo primário essa visão é sobreposta pela função do duplo como cisão do sujeito. Essa passagem modifica a condição do duplo, o qual “de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o *infamiliar* [*unheimlichen*] mensageiro da morte (FREUD, 2019a, p. 71). Assim, o duplo é um mecanismo de defesa e permite que o sujeito execute uma auto-observação ao tomar parte de si como objeto:

No Eu se forma, lentamente uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica, e que nossa consciência conhece como ‘consciência moral’. Nos casos patológicos do delírio de ser observado, ela é isolada, cindida do Eu, tornando-se perceptível ao médico. O fato de que exista tal instância, que pode tratar o restante do Eu como um objeto, ou seja, que as pessoas sejam capazes de auto-observação, torna possível à antiga representação do duplo ser preenchida com um novo conteúdo, apontando nele muitas coisas, sobretudo aquilo que na autocrítica parece com o antigo e superado narcisismo dos primórdios. Não apenas esse conteúdo reprovado pela crítica do Eu pode ser incorporado pelo duplo, mas também, do mesmo modo, todas as possibilidades pressupostas das formas do destino, às quais a fantasia ainda quer se aferrar, e todas as aspirações do Eu, que não puderam se realizar devido a expressas circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas reprimidas, que resultam da ilusão de livre arbítrio (FREUD, 2019a, p. 73).

José Ambrósio cria o duplo para que este faça aquilo que ele próprio se nega. O Poeta comanda e ele só cumpre as ordens. Ao criar o duplo, tenta se esquivar do sacrifício que a obra exige: assim como as flores, o Poeta é sacrificado para que Marina surja. Desaparece para que José Ambrósio permaneça – é uma operação contraditória. Este se cinde e invoca o mensageiro para a autopreservação. O que leva ao questionamento sem resposta: o que sobra de José Ambrósio após o desaparecimento do Poeta e de Marina?

Pelo signo da repetição, vemos Rubião duplicar-se, repetir-se ficcionalmente em José Ambrósio – espelho de Rubião e acólito do Poeta:

– 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 (p. 116).

O poema para Marina habita a esfera do sagrado (ou seja, o fora), à qual José Ambrósio não tem acesso. É através do Poeta que a saída do tempo secular e a entrada no sagrado se efetivam. O Poeta traz a promessa do poema, e para que o poema ocorra é necessário que José Ambrósio o auxilie no rito de composição|invocação:

Invocação <i>Substantivo feminino</i> <i>Origem: ETIM lat. Invocatō</i>	José Ambrósio
1. ato ou efeito de invocar. 2. ato de chamar, pedindo socorro.	Logo na primeira sentença do conto vemos o impulso de José Ambrósio em pedir ajuda: “Antes que eu tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu” (p. 110). Iria fazer uma invocação, mas foi imobilizado pelo silêncio aterrador.
3. exposição de fatos, razões e argumentos; alegação.	José Ambrósio elenca uma série de exposições de fatos, razões, argumentos e alegações para justificar a sua impossibilidade de escrever. Culpa o silêncio, a falta de colegas no plantão noturno e a negligência do redator-chefe, que, além de não lhe deixar tarefas, destrói tudo o que ele produz.
4. [POÉTICO] parte da epopeia em que o poeta pede às musas a necessária inspiração ou proteção para levar a bom termo o seu empreendimento.	Assim como os poetas das epopeias, José Ambrósio pede à sua musa a inspiração necessária: faz uma oração para Marina: “balbuciei uma oração para Marina, a Intangível” (p. 111).
5. pedido de proteção divina para a fundação de um templo ou instituição; invatatório.	José Ambrósio não busca apenas escrever um poema, mas fundar uma obra dedicada a Marina: vai construir uma “edição extraordinária [...] toda ela dedicada a Marina” (p. 114).
6. nome de santo ou pessoa que serve de título a um templo ou uma instituição.	O nome da obra a ser fundada por José Ambrósio não tem outro nome que não Marina, a Intangível, que, por sua vez, é o próprio título do conto.
7. [COLOQUIAL] estado de quem se acha invocado; irritado.	Esse é um dos estados de José Ambrósio. Antes da chegada do Poeta, está desamparado; depois, transita entre estar deslumbrado e irritado. Com a chegada de Marina, fica fascinado.

Fonte: da autora, elaborado a partir de Rubião (2016) e Invocação (2021).

A noção de identidade, de José Ambrósio, é agredida pela irrupção do duplo, o incômodo Poeta. Este é o estrangeiro, chega de fora do local familiar ocupado pelo personagem e desestabiliza a sua rotina. A questão da fragmentação e do duplo aparece de forma semelhante

em Blanchot (1987; 1997) quando este escreve a respeito da experiência da solidão relacionada ao ato da criação:

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 pertencço 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).

No conto rubiano, o duplo que surge da experiência da solidão se comunica sem mexer nenhum músculo da face, o que torna sua figura ainda mais inquietante: “Recebi o seu recado, José Ambrósio. Aqui estou” (p. 105). É somente nesse ponto que o leitor tem acesso ao nome do personagem; só com a presença do outro e através do outro ele é nominado. Blanchot (1997) relaciona o poder da fala à ausência de ser, afirma que a ação de se nomear iguala-se a um canto fúnebre, onde o sujeito, separado de si mesmo, deixa de ser a sua própria presença e a sua própria realidade, tornando-se “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” (BLANCHOT, 1997, p. 312). Na enunciação não há apenas a negação daquilo que se diz, mas também daquele que diz, o que ocorre por conta do poder da palavra “de se afastar de si, ser outra que não o seu ser” (BLANCHOT, 1997, p. 312). Esse autor relaciona a condição da escrita à 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 (BLANCHOT, 1997, p. 312).

No conto, a relação encenada entre José Ambrósio e seu duplo, no labor da composição do poema, exhibe grotescamente a frágil condição do sujeito que escreve. O conto é repleto de jogos especulares. Há duas relações de duplicidade que se destacam: a imagem duplicada e a voz duplicada (o eco). No campo das imagens duplicadas:

	É duplo de	
José Ambrósio	→	Rubião
Poeta	→	José Ambrósio
Marina	→	Poeta

Já os ecos são mais difusos e plurais. Entendo que todos os textos presentes nos vãos do conto produzem discursos ecoados. Eles chegam até o leitor pela voz de José Ambrósio, como um corvo que emite o discurso alheio duplicando a voz outro. Nessa operação, escutamos a fala do outro, mas não reconhecemos a sua imagem. Onde deveríamos ver uma pessoa, vemos um pequenino animal. Onde deveríamos ver uma biblioteca, vemos um pequeno conto.

José Ambrósio funda a sua experiência na escrita através de duas operações: 1) pelo rompimento com a linearidade/causalidade; 2) pela revisão e (re)criação profanatórias da sua própria tradição. Mas essas operações não são suficientes para que a obra se efetive: é preciso dobrar-se em si mesma.

O Corvopoetacorvo



Marcelo Pacheco Soares (2016) destacou as marcas de Poe, Kafka e Machado de Assis presentes em “MaI”. Apontou o espelhamento entre o conto rubiano e “O corvo” (1845), de Poe⁶⁶, poema narrativo e metalinguístico que apresenta a angústia envolvida na composição

⁶⁶ É fato que Rubião foi leitor de Poe. Além de relatar isso em entrevistas, há, no seu arquivo, três anotações que ele fez à mão: ao pesquisar teoricamente a questão do conto, afirma que a produção bibliográfica sobre ele é escassa no Brasil, e destaca os livros *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 Poe nessas anotações, e aponta que seus “conceitos sobre o conto são válidos ainda hoje”.

literária. Ambas as obras – conto e poema – são ambientadas no espaço da solidão do escritor durante a madrugada, porém a história de José Ambrósio se passa às 2 horas da manhã e “O corvo”, à meia-noite. Soares reconhece nesse dado a marca da ordenação cronológica e derivativa entre as obras: o conto/tempo de Rubião é posterior ao poema/tempo de Poe. Mas, questiono: por que não uma, mas duas horas os separam? Entendo que Soares responde a essa questão identificando a presença de Machado de Assis traduzindo Poe.

Sabemos que a narrativa rubiana inicia-se nesse horário pelo relato de José Ambrósio: “duas pancadas longas e pesadas [...] ressoaram, aumentando os meus sombrios pressentimentos” (p. 112). Esse acontecimento antecede a chegada do Poeta à janela. De maneira correlata,

observamos que a primeira imagem do corvo, em cena no poema de Poe, é vislumbrada também através da janela e é precedida, segundo a tradução de Machado de Assis, de *duas pancadas* que o poeta acredita que se dê à porta, não obstante verifique que não há ninguém na entrada: ‘(...) vejamos / A explicação do caso misterioso / Dessas duas pancadas tais’ (POE, 1986, p. 902) som semelhante (na quantidade e na eleição vocabular) às ‘duas pancadas longas e pesadas’ (SOARES, 2016, p. 94).

Esse dado é de extrema relevância se levarmos em conta a tradução criativa e profanatória de Machado de Assis, que alterou a métrica, o ritmo, os sons e os sentidos do poema original. Transmudou Poe, recompondo-o de acordo com seu próprio projeto poético. Sua tradução é de 1883, e quando Rubião publicou “MaI” pela primeira vez, conforme identificou Soares (2016, p. 95), já havia sete traduções do poema para o português, entre as quais a versão de Fernando Pessoa (1924), tradicionalmente considerada mais próxima ao original. Sigo com Soares e penso que a citação indireta às duas pancadas, que Machado de Assis (trans)escreve em Poe, vincula Rubião ao corvo machadiano⁶⁷. Não há nem no original de Poe, nem em Pessoa, a menção direta às duas pancadas:

⁶⁷ Somado às pancadas, Soares apontou mais um fator de cruzamento entre Poe, Machado de Assis e Rubião:

Há, além disso, outro trecho da autoanálise de Poe, sobre a aparição do corvo, que nos deixa atentos: ‘um ar do fantástico – aproximando-se o mais possível do burlesco – é dado à entrada do corvo.’ (POE, p. 918). Nesse aspecto, Rubião avizinha-se, frequentemente, dessa estratégia de Poe, enquanto nos apresenta um insólito que encaminha ao riso, ao cômico, o que, aliás, o aproxima sobremaneira de outro narrador: o machadiano (SOARES, 2016 p. 95).

Conforme atestam as correspondências trocadas entre Rubião e Fernando Sabino, o contista não era fluente em inglês, o que fortalece a suposição de que a apropriação do poema de Poe, de fato, não tenha ocorrido pelo contato com o original, mas sim pela leitura feita por Machado. Para conferir as diferentes versões completas:

Edgar Allan Poe
(original, 1845)

Machado de Assis
(tradução, 1883)

Fernando Pessoa
(tradução, 1924)

Texto original de Edgar Allan Poe, 1845 (trecho)	Tradução de Machado de Assis, 1883 (trecho)	Tradução de Fernando Pessoa, 1924 (trecho)
<p>“Back into the chamber turning, all my soul within me burning, Soon again I heard a tapping somewhat louder than before. ‘Surely,’ said I, ‘surely that is something at my window lattice; Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore— Let my heart be still a moment and this mystery explore;— ’Tis the wind and nothing more!”</p>	<p>“Entro coa alma incendiada. Logo depois outra pancada Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela: ‘Seguramente, há na janela Alguma cousa que sussurra. Abramamos, Eia, fora o temor, eia, vejamos A explicação do caso misterioso Dessas <i>duas pancadas</i> tais. Devolvamos a paz ao coração medroso, Obra do vento e nada mais” (grifei).</p>	<p>“Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo, Não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais. ‘Por certo’, disse eu, ‘aquela bulha é na minha janela. Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais.’ Meu coração se distraía pesquisando estes sinais. ‘É o vento, e nada mais.”</p>

Fonte: Poe (2020a,b,c).

Acredito que o número de pancadas, além do vínculo com a tradução de Machado de Assis, pode apontar para mais uma presença intertextual. Se duas horas demarcam a distância temporal entre as obras, o que teria ocorrido na primeira hora da madrugada, que intermedia o poema e o conto? Entre Poe e Rubião, além de Machado há um outro poeta: Alphonsus de Guimaraens⁶⁸. O simbolista mineiro escreveu “A cabeça de corvo” (1902)⁶⁹, poema curto e metanarrativo que

provoca estranheza, quando pensamos no Alphonsus quase sempre vinculado à tradição católica, mariana. Mas aqui ele deixa fluir um aspecto demoníaco, que dialoga com certa tradição da poesia romântica. O poema namora e convoca o mal, representado na figura do corvo, e situa-se em uma linhagem



<https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>



<https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/poesias/POESIA,%20Ocidentais,%201901.htm#OCORVO>



[https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_\(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa\)](https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa))

⁶⁸ Leopoldo Comitti (2002), ressalta a contribuição de Guimaraens para o desenvolvimento do Movimento de 1922, e fala dos interesses comuns entre o poeta mais velho e os modernistas: “tais como a poesia de Edgar Allan Poe e a arte religiosa colonial. Encontram-se aí dois elementos de extrema significação para as vanguardas brasileiras, se lembrarmos dos aspectos composicionais do poeta norte-americano e a valorização da arte barroca” (COMITTI, 2002, p. 314-315). Apesar de a poética de Rubião não estar articulada à estética modernista, há, em sua obra, marcas da poesia de Poe e da arte barroca.

⁶⁹ Ver Guimaraens (2001, p. 126).

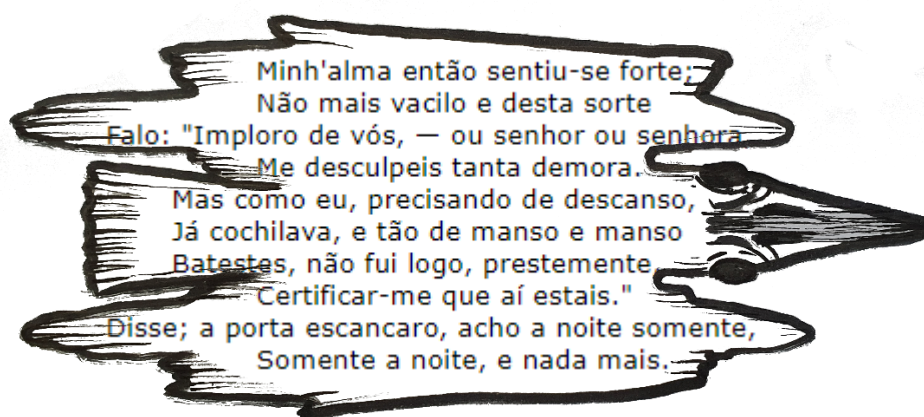
de tradição literária europeia, desde a matriz em língua inglesa criada por Edgar Allan Poe com o seu ‘*The raven*’ (SECCHIN, 2014, p. 170).

Minha análise comparativa se dá através dos cruzamentos entre “MaI”, “O corvo” (trans)escrito por Machado de Assis e “A cabeça de corvo”. A semelhança entre os textos não é só temática, estende-se à estrutura e ao processo de sua escrita. Machado se apropriou dos versos de Poe e os transfigurou para recriá-los à sua maneira. Num movimento semelhante, Rubião, que se definia machadiano acima de tudo, afirmou que compunha sua linguagem a partir da *desleitura* de Machado. A presença transvestida de Machado é frequente em seus contos⁷⁰.

Há uma curiosidade entre o conto de Rubião e o poema de Guimaraens no que se refere aos períodos de sua escrita e publicação. Antônio Carlos Secchin (2014, p. 169) destaca que “A cabeça de corvo” foi publicado no livro *Kyriale* (1902), o qual, apesar de ter sido o último livro lançado por Guimaraens, era composto pelos “seus primeiros poemas, escritos entre 1891 e 1895. Portanto, trata-se da produção inicial de Alphonsus, editada em último lugar”. “MaI”, um dos primeiros contos escritos por Rubião, ressurgiu no último livro que ele publicou em vida (*A casa do girassol vermelho*).

As presenças de Poe e Guimaraens ecoam no interior do texto de Rubião, mesmo que não haja citações ou referências diretas. As obras dos dois primeiros são poemas narrativos, e o conto de Rubião, numa inversão espelhada, é uma narrativa em prosa poética. “A cabeça de corvo” foi “escrito majoritariamente em decassílabos; eventualmente, há versos mais curtos, de seis sílabas, operando cortes rítmicos na primeira, terceira e quinta estrofes” (SECCHIN, 2014, p. 170). Na tradução de Machado, que difere estruturalmente do original, algumas estrofes de “O corvo” criam a imagem de um pássaro:

⁷⁰ Entre vários exemplos, talvez a presença mais marcante esteja no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio” (p. 126-132), que, além da epígrafe retirada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, traz no título a referência ao romance machadiano.



Fonte: [da autora](#). Desenho sobre texto de Poe (2020b).

O enredo dos três textos também apresenta pontos de contato. Os três apresentam ambientação semelhante: os personagens estão em um lugar conhecido, cotidiano, e escrevem durante a noite. Apesar da familiaridade com o local em que se encontram, há algo que sugere uma ameaça e faz com que se encontrem em uma situação angustiante.

Em Poe, o pano de fundo é a tentativa de escrita, a leitura de velhos papéis e a ausência de Lenora. Há a angústia inicial gerada pela ameaça de algo que chega de fora, materializada com a invasão do corvo. Paradoxalmente, essa intromissão apazigua o temor. Conforme o corvo insiste em repetir “*nevermore*”, a angústia inicial retorna, porém já não é gerada pela possibilidade da chegada de um invasor, e sim pela sentença da inextinguível solidão do narrador. Com isso, o fluxo de tensão forma um círculo. Já no poema de Guimaraens, a tensão é crescente e chega ao ápice no final do poema:

Observando a primeira estrofe, constata-se a descrição de um ambiente familiar e doméstico, a mesa de trabalho, mas pouco a pouco surgem signos de estranheza: “meio à noite” foneticamente evocando “meia-noite,” momento da metamorfose, da transição; noite lenta, o custoso escoar das horas. O negro da escuridão externa se internaliza na imagem do tinteiro, o escuro da tinta duplica o escuro da noite. Portanto, o negror externo metonimicamente se reapresenta no bojo do tinteiro, ambiente propício a fantasmagorias, que não irão tardar. Por enquanto, o negro tinteiro é objeto literal, de que o poeta se serve como algo de que é dono. A cabeça de corvo é simples adorno, ‘imagem’ acoplada a um objeto de uso prático. Aqui, portanto, não existe (ainda) dúvida sobre o que é ‘real’ — o tinteiro — e o que ele, por assim dizer, metaforiza — a cabeça de corvo. Ao longo do poema, gradativamente, ocorrerá uma inversão desses planos, quando o corvo invadir a percepção conturbada do poeta (SECCHIN, 2014, p. 172).

De maneira inversa, o conto rubiano tem início no ponto alto da angústia. O desenrolar da narrativa é uma montanha-russa, com situações de tensão e relaxamento alternadas. O conto se fecha com o êxtase.

A semelhança mais marcante entre os poemas é justamente a presença da criatura central: o corvo. Soares (2016) nos recorda que Schwartz reconhece a imagem do corvo, metáfora da inspiração em Poe, no duplo de José Ambrósio, cuja cara incômoda, “Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo” (p. 113). A semelhança é reiterada na descrição do caminhar do Poeta, que “deu umas passadas miúdas e penetrou na sala” (p. 113), lembrando o andar de um passarinho. Nos três textos a presença do corvo figura a cisão do sujeito. A ave é o duplo do narrador e há, entre eles, uma relação especular e de eco. Porém, essa presença não é construída da mesma forma. Sobre a diferença entre os corvos de Poe e Guimaraens, Secchin (2014, p. 170-171) aponta que,

No primeiro, uma ave de verdade adentra o espaço onde o poeta está. O corvo pousa num busto de Minerva, objeto inanimado. Em Alphonsus sucede o contrário: inexiste o corvo real. Trata-se de um tinteiro, a partir do qual vai ser criada uma fantasmagoria: o objeto será transformado num Outro. Assiste-se à criação de um duplo, a parte maldita que o poeta tenta localizar fora de si, mas que, a rigor, corresponde a sua projeção num objeto que ele elege para representá-lo. O objeto-corvo simultaneamente o atemoriza e o atrai. Trata-se de um ser aparentemente não desejado, mas que será responsável em última instância pela própria criação literária.

Já em Rubião, o corvo surge transmutado na figura humana, no reflexo do personagem no vidro. A cada novo texto, mais e mais a metáfora vai sendo tomada ao pé da letra e a sua identificação com o personagem narrador é posta de forma mais direta. Curiosamente, quanto mais próximo da figura humana, maior a abjeção do narrador em relação ao Poeta e maior a violência empregada contra ele.





Fonte: da autora.

Em Poe, o embate com o corvo é espiritual e intelectual, não há contato físico; é mantida a distância entre o poeta e o animal. O narrador admira e teme a ave, não tenta afugentá-la e inclusive lamenta que ela certamente o abandonará. Ele se dirige à ave em busca de respostas, e lemos no poema o som que ecoa da garganta dela. Há dois trechos que reforçam a relação especular entre corvo e narrador: a primeira descreve o descobrimento do corvo na janela. O personagem tenta saber quem provoca as pancadas, abre a porta e não vê ninguém. O encontro se dá na janela, o que é significativo se levarmos em conta que esse encontro, diferente do que seria se tivesse ocorrido na porta aberta, tem um vidro como anteparo. O vidro gera reflexo, principalmente na escuridão da madrugada. O segundo trecho exemplar da relação de duplicação é o momento em que o narrador se senta em frente do corvo. Na tradução de Machado de Assis esse duplicar fica mais evidente, pois o personagem se senta em uma poltrona de veludo preto e, assim, fica envolvido por um tecido que se assemelha à plumagem da ave.

Em Guimaraens essa distância é reduzida: o corvo-tinteiro não vem de fora, já está dentro; ocorre uma transmutação. A distância é menor do que em Poe, agora o corvo-tinteiro está ao alcance das mãos do narrador e ele o toma: abre o seu bico, tira sangue pela sua goela:

É notável a ambiguidade do pronome oblíquo, em ‘entreabrindo–lhe’: o leitor crê que se refere a ‘tinteiro’, mas não pode se esquecer de que o substantivo ‘corvo’ também é masculino. A seguir, o poeta declara que sua ação incide no ‘grande e fino bico’. Portanto, o substantivo ‘bico’ assinala a substituição do que era plano literal (o tinteiro) pelo nível metafórico (o corvo), que passa a ser vivenciado como real. A partir daqui a transação do poeta se dará com a metáfora, não mais com o objeto literal. Bico e goela são atributos privativos da imagem, não do tinteiro. O poeta, por sua vez, tal qual a ave, também dispõe de pena, com que escreve. Observamos, portanto, dois seres diferentes, homem e corvo, compartilhando, porém, uma série de simetrias. Sem nenhuma pena, ele mete a pena não no tinteiro, mas no corpo da ave, que sofre. Mas de tal modo a ela ele se irmana, que, previamente (verso 2), já sentira a dor a ser infligida ao outro. Ele sofre toda a violência que descarrega em seu duplo: aparentemente um ser diverso, mas, a rigor, uma figuração fantasmática de si mesmo (SECCHIN, 2014, p. 173).

O corvo-tinteiro é imóvel e está completamente sujeito à ação do personagem. Aqui não há a admiração que há em Poe, só o temor. O poema é escrito com o sangue do corvo, que é a matéria e a ferramenta (tinta). Em sua análise, Secchin demonstra o adensar do espelhamento entre o poeta e o corvo-tinteiro partindo do destaque da maleabilidade dos sentidos do verbo

‘dobrar’, que pode assumir sentidos contrastantes. Significa, ao mesmo tempo, dividir e multiplicar [...] É similar a relação do poeta para com o tinteiro-corvo. De algum modo, o poeta vai se sentir enfraquecido, esvaziado de seus pontos de referência; mas, por outro lado, também se verá pluralizado, transmutando-se ao mesmo tempo naquele outro, o objeto com o qual se defronta [...] Imagens em espelho vão se adensando no texto. Esse processo já pode ser intuído numa leitura que percorresse apenas os hexassílabos, a sinalizar uma síntese (omito a preposição ‘de’ no verso 4): ‘Um corvo representa / Versos próprios de um louco/ Estes versos que escrevo’. Os versos são do corvo, e do louco, isto é: são meus, poeta-louco-e-corvo (SECCHIN, 2014, p. 171).

Em Rubião o Poeta|corvo vem de fora, assim como o corvo de Poe surge do lado de fora da janela (o que faz com que também possa ser percebido como um reflexo no vidro) e adentra o espaço sem ser convocado. Porém, diferente de Poe, o personagem narrador se incomoda com a sua presença, tenta afugentá-lo de todas as formas. Não quer ouvir o que o Poeta|corvo tem a dizer. A distância entre eles é reduzida, estão muito próximos. O Poeta|corvo está ao alcance das mãos de José Ambrósio, que, assim como o personagem de Guimaraens, lança-se ao seu pescoço. José Ambrósio não busca no Poeta|corvo matéria para escrita, quer matá-lo pela garganta, aniquilá-lo por onde emana a sua voz. O personagem de Poe anseia por escutar o que o corvo tem a dizer, mas o corvo só repete o mesmo bordão; seu conteúdo é restrito, reitera aquilo que o narrador, mesmo sem querer admitir, já sabe. O personagem de Guimaraens sabe que, apesar do temor e da dor, é apenas pela garganta do corvo-tinteiro que pode executar sua obra: o corvo, mudo, entrega o seu sangue, sujeita-se ao escritor. Já em Rubião o Poeta|corvo tem muito a dizer: logo anuncia que tem todas as respostas e que está disposto a entregá-las prontamente, mas José Ambrósio resiste, não quer ouvi-las. Talvez tema que, assim como o corvo de Poe atesta a impossibilidade do encontro com Lenora, o seu Poeta|corvo ateste aquilo que ele também já tem por certo: a intangibilidade de Marina. Nos três casos a escrita é transe e descontrole. O narrador sai para que o outro assuma. Em Guimaraens,

Após abastecer-se nesse outro, a criação se inicia, e o poeta se declara um veículo passivamente afetado por esse frenesi, não como sujeito de seus gestos. Primeiro, não é ele quem escreve: é ‘a minha mão’, como se ela por conta própria respondesse a estímulos – um pedaço de si ao mesmo tempo integrante de seu corpo e dele autônomo. Segundo, a mão ‘treme toda’; ora, o tremor é outro índice de descontrole da situação. O poeta vai encenar uma espécie de transe, em que tudo nele, em termos de escrita, virá de fora: ele será apenas o receptáculo desse frisson que o atordoa. O império do outro, aparentemente, tem completo domínio sobre ele. A mão, num reflexo de fuga, responde, começa a tremer (SECCHIN, 2014, p. 173-174).

Situação semelhante à de José Ambrósio, que interrompe a tentativa de escrita para conversar com o Poeta e, após uma discussão, é justamente através deste último que a criação

tem início. O Poeta|corvo “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!” (p. 115).

Em “MaI” a composição do poema não envolve a escrita, assemelha-se à ação do narrador do poema de Guimaraens, que “‘pinta versos próprios de um louco’. Pintar, em vez de escrever, porque se trata de gesto que remete ao deslizamento numa superfície da tela, teoricamente mais solto e menos linear do que a uniformidade da escrita sobre a folha de papel” (SECCHIN, 2014, p. 173-174).

Rubião também aproxima a ação de pintar ao seu processo de escrita. Nunes (2012a) relata que o contista via “sua forma de criar como a de um pintor. As coisas vêm naturalmente, depois ‘as cores são acentuadas’, num processo de escrita bastante demorado. O conto só fica pronto para ir ao leitor quando ele não consegue mais introduzir modificações”. Ou seja, a composição da obra não se desenrola de maneira linear, não é um processo que tem início na primeira linha e é concluído quando o escritor adiciona o último ponto final. Uma pintura não é feita do canto superior esquerdo em direção ao canto inferior direito, as marcas são deixadas por um pincel que vaga na superfície a partir de uma ordenação exigida pela obra. Esse processo pictórico é reiterativo, a mão não avança linearmente: o pintor retoma quantas vezes forem necessárias uma mesma área e, muitas vezes, esse retorno desmonta ou encobre o que já havia sido feito, causando uma aparente regressão. O processo que avança através de retomadas determinadas pela própria obra é semelhante à experiência expressa em “A cabeça de corvo”, na qual

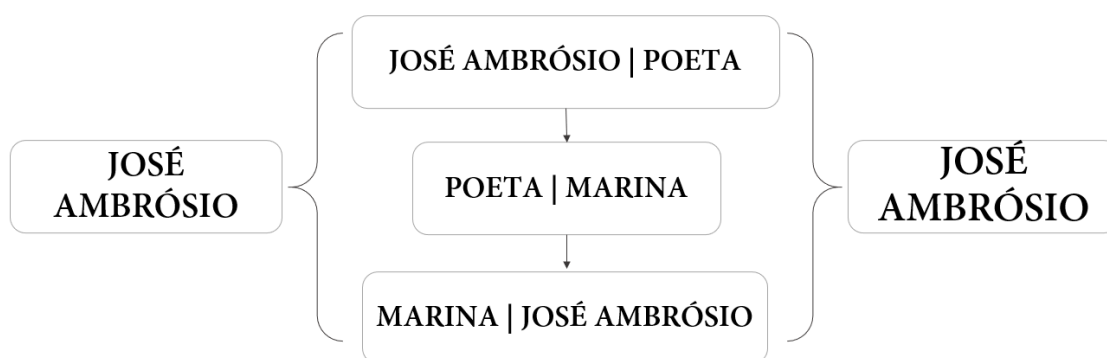
o escritor não obtém versos seus, mas ‘próprios de um louco’, em quem ele não quer se reconhecer. O texto não é dele, é de sua mão, é de um louco, de um ‘eu’ ignorante do que escreve, em plena irresponsabilidade autoral frente ao domínio consciente ou às conexões lógicas do texto (SECCHIN, 2014, p. 173-174).

De maneira similar, os versos de José Ambrósio também não são compostos sobre o papel. O personagem se mantém na ignorância a respeito da obra que está sendo criada e culpa o outro: “Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o segui [...] empurrei para trás o companheiro e gritei: – É uma estupidez caminharmos mais. Não temos oficinas e este papel é uma odiosa mistificação!” (p. 115). E avança sobre o Poeta, convencido de que a solução para o seu problema é eliminá-lo: “Percebi que chegara o momento de reagir com violência [...] Investi contra ele, disposto a partir-lhe os ossos” (p. 116). A

possibilidade de eliminar o duplo, que engendra a criação poética, também é abordada no poema de Guimaraens:

Enquanto os sensatos aconselham o expelir e a expulsão ('Trevas em fora'), o poeta labora no incorporar e na absorção, no desejo de se abastecer sem trégua na zona de escuridão que o desafia. A fusão final de poeta-poesia-tinteiro-corvo surge através da transformação da tinta em sangue, que se agrega indelevelmente ao texto: tudo se traduz em escrita e se mescla '[n]estes versos que escrevo' (SECCHIN, 2014, p. 175).

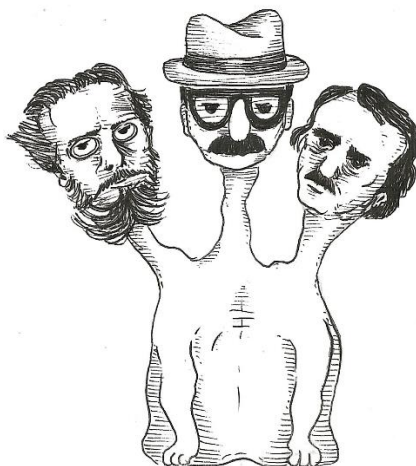
Em ambos os casos, o duplo desaparece não por extirpação, mas por fusão: eles operam uma transmigração que faz com que o um que havia se tornado dois volte a ser uno. "MaI" tem início com a presença de José Ambrósio. Ele se duplica no Poeta, o Poeta se duplica em Marina, a qual se mostra duplicata do próprio José Ambrósio, que, por fim, termina a narrativa sozinho, como de fato sempre esteve.



Fonte: da autora.

Soares (2016, p. 94) destaca a relação entre Lenora e Marina: “a ausência de Lenora, chorada pelo poeta, encontra par no conto de Rubião na mesma ausência de Marina”. No poema de Guimaraens não há referência à figura feminina, ausência que se destaca quando se leva em conta o vínculo do escritor com a tradição mariana. No conto de Rubião há a reinserção da mariologia, tanto no nome do personagem narrador (homônimo de Santo Ambrósio, conhecido pela fervorosa mariologia) quanto na exaltação de Marina, figura ambígua que é santa e prostituta.

O Triálogo



As ressonâncias entre a tríade Rubião-Machado-Poe continuam para além dos encontros entre o poema e o conto. O poema de Poe possui um duplo textual: o escritor se fez comentarista da própria obra com *A filosofia da composição* (1846), um tratado em prosa, de cunho ensaístico, a respeito do processo de criação de “O corvo”. Cinquenta anos depois, Machado de Assis publicou “O cônego, ou Metafísica do estilo” (1896), no qual narra uma viagem ao interior da mente de um cônego no ato de compor um sermão. O título machadiano ressoa a junção dos títulos dos textos siameses de Poe:

POE	FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO
O CORVO	
O CÔNEGO	METAFÍSICA DO ESTILO
MACHADO	

A presença de Machado de Assis pode ser percebida em “MaI” de forma indireta e encoberta não só pelo “O corvo”, mas também pelo trecho bíblico apropriado por Rubião:

‘Marina, a Intangível’ funciona como uma espécie de duplo especular tanto do ‘Cântico dos Cânticos’ como de ‘O cônego ou metafísica do estilo’, de Machado de Assis’ (CÁNOVAS, 2003, p. 67). Nessa narrativa machadiana, enquanto o cônego Matias lapida o sermão que está incumbido de escrever, o narrador convida o leitor a, literalmente, visitar-lhe a cabeça para perscrutar nos lóbulos cerebrais o processo criativo do escritor. O procedimento traz ao texto semelhante poder de exposição do fazer poético que nos propomos a investigar em ‘Marina, a Intangível’. O caráter metanarrativo, aliás, é apenas a primeira semelhança entre os dois contos. Assim como Machado de Assis

inicia a sua narrativa com trechos do ‘Cântico dos Cânticos’, também Murilo Rubião retira dessa fonte a sua epígrafe bíblica. E se no espaço epigráfico as seleções não são idênticas, por outro lado, dos dois versículos escolhidos por Machado de Assis, um surge no corpo do texto muriliano, referindo-se exatamente à clave para a composição do poema dedicado à Marina, conforme explica o poeta: ‘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’ (SOARES, 2016, p. 97).

O texto de Machado de Assis tem início com o anúncio do narrador de que irá revelar a resolução de um mistério, mas sabe que ainda não será compreendido. Apresenta a história de uma situação que acomete o cônego Matias, e que tem como precedente “O cântico dos cânticos”, no qual Sulamita e seu amado procuram-se, um ao outro, pelo texto. No conto eles são análogos ao substantivo e ao adjetivo, que tentam se unir na mente do personagem. No conto de Rubião o problema da escrita aparece invertido: desde o início o substantivo (Marina) e o adjetivo (Intangível) já estão reunidos, o que falta é todo o resto.

Assim como José Ambrósio, o cônego Matias “vivia entre livros e livros” (MACHADO DE ASSIS, 1994) e, após muita insistência, aceita a encomenda de compor um sermão para uma festividade – o convencem quando lhe dizem que “Vossa Reverendíssima faz isto brincando” (MACHADO DE ASSIS, 1994). Tendo aceitado o trabalho,

Começou de má vontade, mas no fim de alguns minutos já trabalhava com amor. A inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma. De repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio. Subamos à cabeça do cônego (MACHADO DE ASSIS, 1994).

Com a suspensão do fluxo de escrita, ocorre também um corte na narrativa machadiana, e o narrador torna-se cicerone de uma inusitada excursão: faz com que o leitor ascenda com ele até o interior da cabeça do cônego. Lá, adjetivos e substantivos estão polarizados nos hemisférios do cérebro, os primeiros no da esquerda, os segundos no da direita: “os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro, e toda a sorte de vocábulos está assim dividida por motivo da diferença sexual” (MACHADO DE ASSIS, 1994). O narrador explica que as “palavras têm sexo” e, por isso, se amam: “Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo” (MACHADO DE ASSIS, 1994). Dito isso, passa a chamar o substantivo de Sílvio e o adjetivo de Sílvia.

A viagem começa no hemisfério direito, pois é lá que se encontra o substantivo suspirante que o cônego há pouco colocou no papel e que ainda espera por sua amada. O narrador explica que, na cabeça do padre, as palavras falam através dos versos bíblicos⁷¹ e que “em cérebro eclesiástico, a linguagem é a das Escrituras. Ao cabo, que importam fórmulas? Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma” (MACHADO DE ASSIS, 1994).

Do mesmo jeito que o substantivo suspira, o adjetivo também já está à sua procura:

Ouvem-se agora e procuram-se. Caminho difícil e intrincado que é este de um cérebro tão cheio de cousas velhas e novas! Há aqui um burburinho de ideias, que mal deixa ouvir os chamados de ambos; não percamos de vista o ardente Sílvia, que lá vai, que desce e sobe, escorrega e salta; aqui, para não cair, agarra-se a umas raízes latinas, ali abordoa-se a um salmo, acolá monta num pentâmetro, e vai sempre andando, levado de uma força íntima, a que não pode resistir (MACHADO DE ASSIS, 1994).

Para se achar, precisam desviar de todos os outros textos amontoados na cabeça do cônego, pois só uma ligação é a ideal (entre um determinado substantivo e um determinado adjetivo) para que a obra seja composta:

De quando em quando, aparece-lhe alguma dama – adjetivo também – e oferece-lhe as suas graças antigas ou novas; mas, por Deus, não é a mesma, não é a única, a destinada ad eterno para este consórcio. E Sílvia vai andando, à procura da única. Passai, olhos de toda cor, forma de toda casta, cabelos cortados à cabeça do Sol ou da Noite; morrei sem eco, meigas cantilenas suspiradas no eterno violino; Sílvia não pede um amor qualquer, adventício ou anônimo; pede um certo amor nomeado e predestinado (MACHADO DE ASSIS, 1994).

Assim como José Ambrósio, o cônego se afasta do papel,

vai à janela, e encosta-se a espairecer do esforço. Lá olha, lá esquece o sermão e o resto. O papagaio em cima do poleiro, ao pé da janela, repete-lhe as palavras do costume e, no terreiro, o pavão enfuna-se todo ao sol da manhã; o próprio sol, reconhecendo o cônego, manda-lhe um dos seus fiéis raios, a cumprimentá-lo. E o raio vem, e pára diante da janela: ‘Cônego ilustre, aqui venho trazer os recados do sol, meu senhor e pai.’ Toda a natureza parece assim bater palmas ao regresso daquele galé do espírito. Ele próprio alegra-se, entorna os olhos por esse ar puro, deixa-os ir fartarem-se de verdura e fresquidão, ao som de um passarinho e de um piano; depois fala ao papagaio, chama o jardineiro, assoa-se, esfrega as mãos, encosta-se. Não lhe lembra mais nem Sílvia nem Sílvia (MACHADO DE ASSIS, 1994).

⁷¹ Se fosse um sujeito secular, falaria pela linguagem de Shakespeare, o que ressoa Blanchot (2010, p. 155) quando este anuncia que “a única doutrina secreta da literatura é a literatura”.

Esse trecho oferece numerosas aproximações intertextuais. O papagaio brasileiro de Machado de Assis é análogo ao corvo estadunidense de Poe; o pavão no terreiro lembra a posição de Marina ao final do conto de Rubião; o jardineiro ocupa o lugar de José Ambrósio, apaixonado pelo seu jardim; e os raios de sol trazem um recado, assim como o Poeta.

O cônego para de pensar na composição do sermão e se ocupa com o ordinário, porém, em sua mente, para além do seu controle, as palavras continuam a trabalhar, soberanas:

Enquanto o cônego cuida em cousas estranhas, eles prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba nem suspeite nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o devão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando (MACHADO DE ASSIS, 1994).

O consciente se ocupa com o superficial e lança o trabalho mental da composição ao inconsciente, e é nele que o narrador nos faz perseguir as palavras. Se na consciência residem as ideias claras e organizadas, provenientes de outras leituras, o inconsciente é o campo do informe latente (do ainda não elaborado e do já esquecido):

Vasto mundo incógnito. Sílvia e Sílvia rompem por entre embriões e ruínas. Grupos de ideias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras ideias, grávidas de ideias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras ideias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura (MACHADO DE ASSIS, 1994).

No trecho citado há uma imagem invertida de “MaI”: em Machado de Assis são as ideias virgens que amparam as ideias grávidas; na procissão rubiana, aquela que ocupa a posição da virgem é amparada por mulheres grávidas. Assim como o Poeta insiste que a existência de Marina está em “O cântico dos cânticos”, os substantivos e adjetivos se procuram ecoando a mesma fonte: “– Vem do Líbano, esposa minha.../ – Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém...” (apud MACHADO DE ASSIS, 1994).

O que os une não é a coerência, a consequencialidade ou a razão. Movem-se por afinidades eletivas, que os arrastam um em direção ao outro – assim como Charlotte em direção

ao Capitão e Eduard em direção a Ottilie⁷² –, a despeito de toda falta de razão que haja nessa união:

Ouvem-se cada vez mais perto. Eis aí chegam eles às profundas camadas de teologia, de filosofia, de liturgia, de geografia e de história, lições antigas, noções modernas, tudo à mistura, dogma e sintaxe. Aqui passou a mão panteísta de Spinoza, às escondidas; ali ficou a unhada do Doutor Angélico; mas nada disso é Sílvio nem Sílvia. E eles vão rasgando, levados de uma força íntima, afinidade secreta, através de todos os obstáculos e por cima de todos os abismos. Também os desgostos hão de vir. Pesares sombrios, que não ficaram no coração do cônego, cá estão, à laia de manchas morais, e ao pé deles o reflexo amarelo ou roxo, ou o que quer que seja da dor alheia e universal. Tudo isso vão eles cortando, com a rapidez do amor e do desejo (MACHADO DE ASSIS, 1994).

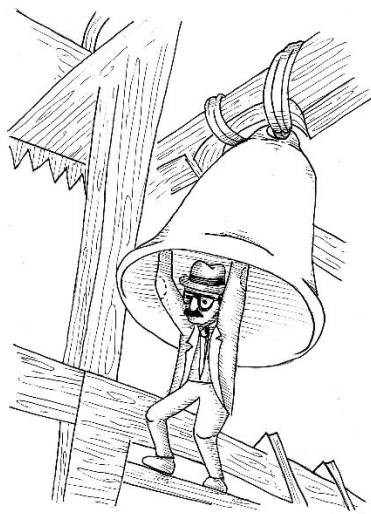
As palavras se procuram, se arrastam pelo lodo das lembranças reprimidas, e, mais uma vez, o cônego abandona o mundo, volta ao papel, relê o que escreveu e pega a caneta, esperando que surja o adjetivo. Nesse ponto, os amantes estão mais próximos do que nunca e tudo parece se condensar e se afunilar para favorecer o encontro (assim como o cortejo que enche as ruas afunila-se para passar pela porta da igreja e chegar ao altar):

As vozes crescem, o entusiasmo cresce, todo o Cântico passa pelos lábios deles, tocados de febre. Frases alegres, anedotas de sacristia, caricaturas, facécias, disparates, aspectos estúrdios, nada os retém, menos ainda os faz sorrir. Vão, vão, o espaço estreita-se. Ficai aí, perfis meio apagados de paspalhões que fizeram rir ao cônego, e que ele inteiramente esqueceu; ficai, rugas extintas, velhas charadas, regras de voltarete, e vós também, células de ideias novas, debuxos de concepções, pó que tens de ser pirâmide, ficai, abalroai, esperai, desesperai, que eles não têm nada convosco. Amam-se e procuram-se. Procuram-se e acham-se. Enfim, Sílvio achou Sílvia. Viram-se, caíram nos braços um do outro, ofegantes de cansaço, mas remidos com a paga. Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência (MACHADO DE ASSIS, 1994).

O que era latente passa a ser exposto. O já esquecido e o ainda não pensado se fazem presentes pelo encontro das palavras: “Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena cheia de comoção e respeito completa o substantivo com o adjetivo” (MACHADO DE ASSIS, 1994). Em Machado de Assis se fundem o poema e o ensaio de Poe na forma do conto, e Rubião repete essa operação. Com isso, cria um texto ambíguo, confuso – prosa poética –, que é ficção ao mesmo tempo que é relato do seu próprio processo.

⁷² Personagens de *As afinidades eletivas* (1809), de Goethe. Ver Goethe (1998).

O Terreiro e os Sinos



Através de apropriações, repetições e ecos, Rubião apresenta a fundação da sua poética e delimita a natureza da sua relação com a escrita. Com isso, funda um novo texto, um novo templo. É uma operação como a dos conquistadores que constroem templos em solo sagrado. É como olhar para o subsolo de várias igrejas antigas: as escavações revelam inúmeras camadas de pavimentos de templos mais antigos. A tradição, os discursos, as normas religiosas se acumulam e se sobrepõem. A operação de escavação traz à tona os resquícios dessas construções mais antigas e recalçadas. Isto posto, é significativo pensar a respeito do local em que José Ambrósio deposita a pedra fundamental do seu texto/templo. Ele não executa o poema no espaço da redação do jornal, a experiência literária se funda no terreiro:

Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o segui, casa adentro, em direção aos fundos do prédio [...]
 – 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 (p. 115).

Lembrando que no texto poético nenhuma palavra é estéril, e que, se entre as 395 alterações que Rubião fez nesse conto ao longo de três décadas de (re)escrita (NUNES, 1996) o termo *terreiro* foi escolhido e mantido, é justificável olhá-lo com atenção:

Terreiro

Substantivo masculino

1. Porção de terra larga e plana.
2. Em uma cidade, área pública em que não há construções.
3. Quintal de terra batida, que fica atrás das casas interioranas, destinado a hortas, colocação de varal de roupas etc.
4. Pátio externo e murado de igreja.
5. Cobertura plana de um edifício, revestida de pedra, alvenaria ou de outro material.
6. Largo ao ar livre, à porta das residências, onde se realizam folguedos, cantos e outras festas populares.
7. Terreno que pode ser cultivado.
8. Área destinada à secagem de grãos.
9. [RELIGIÃO] Templo para a realização de cultos afro-brasileiros.

[EXPRESSÕES]

1. Chamar a terreiro: dirigir uma provocação a alguém; chamar a terreno.
2. Descer a terreiro: entrar na briga.

Origem

Der. de terra+eiro, como esp terrero.

Fonte: Terreiro (2021).

O terreiro é “área destinada à secagem de grãos”. Os grãos (as sementes) são colhidos, retirados e postos à distância da planta originária; deixam a verticalidade do pé rumo à horizontalidade do chão. São deitados lado a lado com outros grãos de natureza similar, mas não necessariamente provenientes do mesmo pé. No terreiro os grãos ficam expostos ao trabalho do tempo (cronológico e meteorológico), que os transforma em matéria pronta para ser consumida e transmutada em ingredientes. Os grãos se tornam propícios para serem triturados, misturados a outros elementos para dar origem a um novo corpo. O conto é o terreiro no qual Rubião deita, na horizontalidade do texto, as referências colhidas da tradição. São extirpadas do contexto originário, repousam lado a lado com outros grãos literários. José Ambrósio vai ao terreiro da literatura colher esses grãos expostos ao trabalho do tempo para deslocá-los, triturá-los, misturá-los e criar um novo corpo, uma nova poética, que a uma rápida olhada pode parecer homogênea. Parte do trabalho do leitor é imaginar uma receita para essa cozinha rubiana. Mastigar o texto tentando reconhecer cheiros, gostos e texturas de outros textos que talvez o componham. O calor do desejo e da angústia transmuta os grãos da tradição, os adiciona ao que é necessário para transfigurar o velho no novo.

Outro sentido de terreiro é “Quintal de terra batida, que fica atrás das casas interioranas, destinado a hortas [...] Terreno que pode ser cultivado”. Aqui terreiro é sinônimo de terreno de cultivo, está relacionado ao campo da agricultura, é a criação de vegetais. Esse sentido de terreiro também se relaciona ao campo fértil: é o espaço da casa (geralmente o único) que possui solo permeável. Sem edificação, cimento ou revestimento, é o espaço que origina o alimento, a horta dá sustento aos moradores. Mas também é espaço de cultivo do supérfluo, é de onde brotam e crescem as flores, que existem apenas para serem olhadas e cheiradas. São cultivadas para o prazer dos sentidos⁷³. A presença das flores é marcante tanto no conto quanto nos seus intertextos bíblicos.

O terceiro significado de terreiro a ser analisado é o de “Largo ao ar livre, à porta das residências, onde se realizam folguedos, cantos e outras festas populares”. Esse sentido aponta para duas questões discutidas a partir do conto: o espaço do jogo e o espaço da tradição popular. Terreiro é o espaço das festividades populares, do universo da oralidade. A tradição oral, que chega ao escritor através das histórias contadas por dona Chica, sua babá, são determinantes para a definição da sua obra. O terreiro entendido como espaço do jogo remete ao procedimento lúdico do poeta, que joga com as palavras e com a tradição.

Terreiro também é definido como “Pátio externo e murado de igreja”, é o espaço limítrofe da igreja – ainda faz parte dos seus domínios, está murado, circundado, definido –, mas, ao mesmo tempo, é o fora. Celebrações e ritos acontecem do lado de dentro, submetidos à hierarquia do altar. O espaço de fora é onde há o risco da dessacralização, é onde as festividades religiosas se contaminam pela secularidade. As apropriações do texto bíblico no conto são profanatórias. Retiradas do contexto do sagrado, do ritualístico, são secularizadas, postas na mesma condição que os demais textos da tradição literária. Todas as apropriações pertencem à mesma esfera e ao mesmo tempo: são matérias literárias.

⁷³ Ainda há o sentido figurado de cultivo: o “ato ou efeito de cultivar conhecimento, saber etc.; educação” (TERREIRO, 2021). Curiosamente, a duplicidade entre cultivar a terra e cultivar o saber converge com a história da cidade natal de Rubião, Silvestre Ferraz (hoje Carmo de Minas), que já foi famosa pelo desenvolvimento de duas áreas: agricultura e educação. Na agricultura, o instituto agrícola Chácara da Conceição, “que se estende por alguns alqueires de terra”, fundado na cidade em 1906 pelo coronel Jeronymo Guedes, foi “uma excelente escola de pomicultura, viticultura, floricultura, horticultura, enfim, da cultura geral da terra” (PENA, 1923). Nele eram aclimatadas espécies exóticas, e as frutas que produzia eram exportadas para São Paulo e Rio de Janeiro, muitas vezes vendidas como provenientes da Europa (PENA, 1923). Na educação,

Entre 1900 e 1918, possuiu, ao mesmo tempo ou sucessivamente: Ginásio masculino; Escola Normal feminina; Escolas de Agricultura e de Farmácia e Odontologia. Tais estabelecimentos atraíram numerosos estudantes de localidades longínquas – e mantiveram corpos docentes ilustres, com intelectuais de renome. Da sua projeção neste setor, diz bem a alcunha que lhe foi dada de ‘Atenas sul-mineira’ (RIBEIRO, 2021).

Por fim, terreiro é o “Templo para a realização de cultos afro-brasileiros”. A conotação religiosa do termo vincula-se, mais comumente, às religiões brasileiras de matriz africana, estruturadas por um forte sincretismo entre a cultura europeia cristã e a cultura negra africana. De forma diversa do que ocorre no catolicismo, nos ritos afro-brasileiros há a presença marcante da performatividade corporal como exuberância, do encantatório, da evocação, do contato com o suprarreal no corpo, o que remete ao momento da aparição de Marina no final do conto.

Além das definições isoladas do termo, também chamam a atenção as expressões com *terreiro* apresentadas no dicionário: “Chamar a terreiro: dirigir uma provocação a alguém; chamar a terreno;/ Descer a terreiro: entrar na briga”. A dinâmica de chamamento e chegada acontece em diferentes momentos no conto:

1. José Ambrósio chama Marina e ela não vem.	Essas duas primeiras ações se dão no espaço da redação do jornal e são descompassadas. Não há uma ordenação entre chamado e chegada.
2. O Poeta chega dizendo responder ao chamado de José Ambrósio, mas este nega que o chamou.	
3. O Poeta chama José Ambrósio para o terreiro e ele vem.	Essas duas últimas ações se dão no espaço do terreiro e são eficazes. O chamado é feito e respondido.
4. O Poeta chama Marina para o terreiro e ela vem.	

Fonte: da autora, elaborado a partir de Rubião (2016, p. 110-117).

Em relação aos momentos de chamada e chegada, e numa outra interpretação das “pancadas” que prenunciam a chegada do Poeta e a aparição de Marina, elas podem ser entendidas como sons de sinos:

Chegada do Poeta	Aparição de Marina
<p>“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” (p. 110).</p> <p>“Muito antes de ouvir o surdo rumor das pancadas, a expectativa me enervava. Não mais podia esperar. Que surgisse o que ameaçava vir!” (p. 112).</p>	<p>“Sem recuar, levantou os braços, curtos e descarnados, para o alto: tocaram os sinos. Solenes e compassados” (p. 116).</p>

Fonte: da autora, elaborado a partir de Rubião (2016).

Os sinos das igrejas são utilizados como ferramenta de comunicação, a sua dinâmica é do diálogo: da pergunta/chamada e da resposta. O sino médio pergunta, o sino grave responde. O movimento no qual o sino dá uma volta completa ao redor de seu eixo é chamado “dobrar dos sinos”. No conto, o som dos sinos anunciaria a duplicação do personagem.

Em Minas Gerais, a tradição dos sinos originou a “linguagem dos sinos”⁷⁴, declarada patrimônio cultural imaterial do Brasil. Os sinos das igrejas marcam o tempo e anunciam ocorrências de interesse coletivo, como “o toque de incêndio, que é o toque da emoção, do descompasso, de alguma coisa que está acontecendo de anormalidade na cidade. Ele não tem ritmo, ele é aflição. Todo mundo nota que alguma coisa está descompassada e não está de acordo com o cotidiano” (JESUS apud CÂMARA, 2018). Nesse contexto, o sino, assim como a palavra, transita entre as esferas do sagrado e do secular e serve à enunciação, e esta

é tão antiga quanto o sino. Não apenas as religiões cristãs, mas as religiões orientais também se utilizam dos sinos e inclusive dos gongos. O sino é o único instrumento que tem a sua utilidade voltada para o nome. Sino vem de sinal, de signos. Ele foi feito justamente para emitir sinais, para linguagem (JESUS apud CÂMARA, 2018).

Thais Paiva (2015), mostra que o trabalho do sineiro, análogo ao do poeta, envolve tradição e inovação, porque “Memória e criatividade estão no cerne do ofício dos sineiros. Eles conhecem de cor o repertório de toques e são responsáveis pela transmissão da habilidade para os mais jovens. Os mais experientes costumam incorporar novas técnicas ao trabalho, aumentando seu legado” (PAIVA, 2015).

Câmara (2018) explica que o sineiro inicia seu aprendizado na infância. Nas cidades mineiras onde a tradição continua viva, como São João del-Rei, as crianças correm “de igreja em igreja” atentas às badaladas, pois, para ser sineiro, “é preciso ser experiente para conseguir inovar”. O passado que compõe a tradição dos sineiros é heterogêneo:

Essa cultura de se comunicar por meio dos toques musicais foi trazida ao Brasil pelos portugueses, principalmente para registrar celebrações da igreja católica. O que muita gente talvez não sabe é que o conteúdo musical dos sinos em Minas tem grande influência de ritmos afro-brasileiros (CRUZ, 2018).

Segundo Yuri Vieira e Marcos Cardoso Filho (2018), negros escravizados atuaram como sineiros em Minas Gerais e deixaram sua marca ao inserir, nas batidas dos sinos, a fórmula do *tresillo*, ritmo tradicional da música afro. Nesse sentido,

⁷⁴ Cartografias sonoras de sinos de várias cidades de Minas Gerais podem ser escutadas no site do projeto “Som dos sinos” (http://www.somdossinos.com.br/sinos_app/).

‘Você pode notar que a torre tem um espaço separado. Lá em cima existia uma certa liberdade de criação artística. O repique vem dos toques afros que estavam aqui embaixo. Não existe qualquer tipo de arte em que seu executor não deixe uma marca de sua personalidade nela’, explicou o Erildo Nascimento. [...] No século 18, quase todos os sineiros eram escravos, o que fez com que os toques dos sinos tivessem grande influência de ritmos africanos. Segundo o dossiê do Iphan, uma prova disso é que muitos dos nomes de toques que existem até hoje designam também ritmos de terreiros de candomblé e na capoeira. ‘Há referência de que capoeiras e escravos se escondiam nas torres das igrejas, onde ninguém ousava subir. Tanto hoje como outrora, os espaços das torres são espaços de liberdade’, diz o estudo (CÂMARA, 2018).

Luana Cruz (2018) lembra que os negros escravizados, mesmo que atuassem como sineiros, eram proibidos de entrar nas igrejas, e ressalta que “as tradições são contadas por alguém que, necessariamente, coloca luz em alguns lugares e esconde outros”. A liberdade criativa do sineiro continua encontrando barreiras na força repressiva de determinada parcela da população:

A criação de normas para os toques dos sinos ocorreu por conta dos excessos nessas liberdades artísticas, além da pressão de famílias ricas e poderosas, que exigiam que os toques fossem mais fortes quando algum dos seus membros falecia. Hoje, os sineiros mais jovens precisam se manter nas regras do idioma dos sinos – e não falta morador que reclame caso note que algo está muito moderninho. Os sineiros mais experientes e respeitados podem, pouco a pouco, deixar sua marca (CÂMARA, 2018).

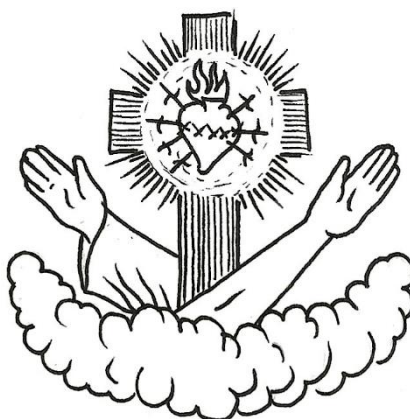
Assim como o poeta se duplica para criar a sua obra, o sineiro, mesmo sozinho, pode atuar como se fosse múltiplo:

os sineiros podem trabalhar em grupos, mas alguns são capazes de tocar vários sinos mesmo quando estão sozinhos. O sino pequeno, que é mais agudo, faz a marcação, o médio pergunta e o grande, que é mais grave, responde. ‘Essa explicação, que define a estrutura musical dos repiques, é de autoria dos próprios sineiros’ (CÂMARA, 2018).

É preciso familiaridade para reconhecer a mensagem emitida pelo sineiro: “para entender a língua dos sinos, o primeiro passo é prestar atenção no ritmo, que é o que determina se um toque é festivo ou triste” (CÂMARA, 2018). O leitor familiarizado com a linguagem do poeta sabe reconhecer a marca específica de um autor nas palavras que lê, e aqueles que conhecem a linguagem dos sinos são capazes de identificar a assinatura do sineiro nas badaladas que ecoam pela cidade: “muitos dos moradores das cidades históricas mineiras entendem não apenas o que cada toque quer dizer, mas conhecem a sonoridade dos sinos de cada igreja. As

“pessoas sabem qual sino está tocando” (CÂMARA, 2018). José Ambrósio reconhece essa linguagem, mas não traduz para o leitor qual é a mensagem que os sinos anunciam.

Os Homônimos

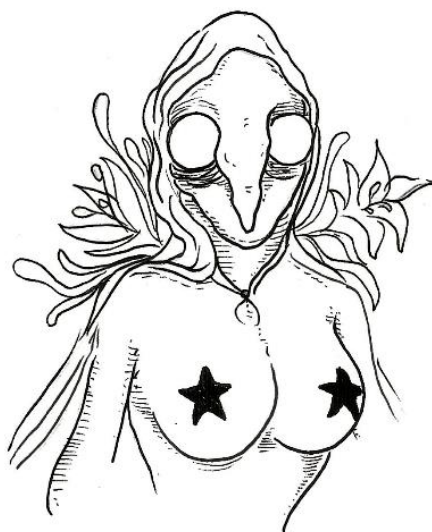


José Ambrósio tem dois xarás exemplares; um é um personagem real e um é fictício, ambos ligados ao contexto católico: respectivamente, Santo Ambrósio, bispo da Igreja Católica que viveu no século IV, e monge Ambrósio, protagonista do romance *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis⁷⁵.

Apresento, a seguir, as aproximações entre os Ambrósios.

⁷⁵ O romance, escrito por Lewis aos 19 anos, gerou muita controvérsia. Aborda situações de blasfêmia, assassinato, tortura, estupro, incesto e rituais satânicos. Por conta do teor polêmico, a primeira edição do livro foi lançada sem autoria e teve a venda proibida. As edições posteriores levaram o nome do escritor e tiveram as partes controversas retiradas.

O monge Ambrósio



Há diversos pontos de contato entre “Mal” e *O monge*. Neste último, o personagem principal da narrativa é Ambrósio, um monge capuchinho que, assim como Santo Ambrósio, é admirado pela oratória e conduta exemplar. O romance começa quando “Mal fazia cinco minutos que os sinos do mosteiro haviam começado a tocar e os fiéis já se aglomeravam na igreja dos capuchinhos” (LEWIS, 2017, p. 5). Essa frase de abertura tem o mesmo clima de urgência do começo do conto de Rubião: “Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu” (p. 71). O texto de Lewis é repleto de termos como *inquietação*, *angústia*, *melancolia*, *desespero*, *estranho*, *terrível*. Também em “Mal” proliferam termos pertencentes ao mesmo campo semântico.

Em sua cela, o monge Ambrósio deseja a Virgem, e suplica:

Que beleza esse semblante [...] que graciosa é a forma da sua cabeça! Que doçura e majestade há nestes divinos olhos, e que com suavidade seu rosto se reclina sobre as mãos! Poderá uma rosa competir com o rubor dessa face? Poderá o lírio rivalizar com a brancura destas mãos? Oh, se existisse uma criatura semelhante, e se existisse apenas para mim! Se eu tivesse permissão para entrelaçar meus dedos nestes cachos dourados e roçar meus lábios no tesouro deste colo tão alvo! Deus misericordioso, como eu poderia resistir a essa tentação? Não poderia pedir um simples abraço em troca dos meus trinta anos de sofrimento? Não abandonaria...? Que tolo eu sou! Para onde me leva a admiração por este retrato? Afasta-te, pensamento impuro! Devo sempre lembrar que esta mulher não existe para mim. Jamais nasceu um ser mortal tão perfeito quanto esta pintura e, mesmo se existisse, a provação seria muito difícil para um ser virtuoso qualquer, mas Ambrósio é capaz de resistir a todas as tentações... Eu disse tentação? Simplesmente não existiria para mim. Aquilo que me encanta quando idealizo e considero esta imagem um ser superior, me desagradaria ao vê-la transformada em mulher e manchada com todas as fraquezas da mortalidade. Não é beleza da mulher que provoca em mim tanto entusiasmo, é a habilidade do pintor que admiro, é a Divindade que

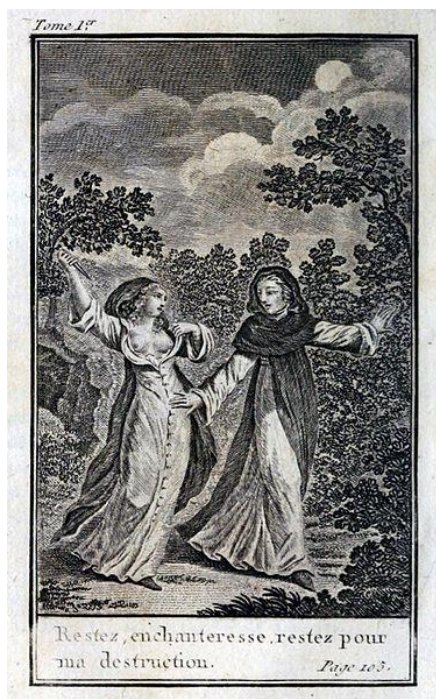
venero. Não estão mortas as paixões no meu peito? Já não me libertei das fragilidades humanas? Não há nada a temer Ambrósio; confie na força da sua virtude. Entre no mundo com decisão, pois você está acima de suas debilidades. Lembre-se de que agora você está isento dos defeitos da humanidade e desafie todas as artimanhas dos espíritos das trevas. Eles saberão quem você é (LEWIS, 2017, p. 28).

José Ambrósio também está sozinho e anseia por uma figura feminina idealizada: “Como persistisse o meu desamparo, balbuciei uma oração para Marina, a Intangível” (p. 111). Sua prece para Marina é atendida na forma da chegada do Poeta, que avança, sem ser convidado, pela porta principal e anuncia: “Recebi seu recado, José Ambrósio”. Na novela de Lewis a súplica do monge Ambrósio é seguida de batidas na porta de sua cela:

- Quem é? – perguntou Ambrósio, por fim.
- Rosário – respondeu uma voz suave.
- Entre, entre, meu filho! (LEWIS, 2017, p. 28).

Rosário é um noviço de comportamento estranho e “profunda melancolia” (LEWIS, 2017, p. 28); evita mostrar o rosto, sua fala é doce. De origem misteriosa, tem aversão pela sociedade e cultiva a solidão. Elogia Ambrósio, ganha a sua confiança e os dois se aproximam. Ambrósio fala a Rosário sobre o tédio e o desespero da vida solitária. José Ambrósio também lamenta sua solidão, e culpa esta pela sua incapacidade de escrever.

A amizade se fortalece e um dia Rosário revela ao monge que, na verdade, é uma mulher e se chama Matilda. De origem nobre, apaixonara-se por Ambrósio ao escutar seu sermão; ciente da própria beleza, mandara pintar seu retrato vestida como a Virgem e enviara um de seus empregados para vendê-lo ao monge. O rosto da santa que Ambrósio venera em sua cela é o de Matilda. Esta tenta seduzi-lo, ele resiste e decide expulsá-la do mosteiro. A moça ameaça se matar e pede que Ambrósio lhe dê algum presente, para que possa se recordar dele em seu leito de morte. Ambrósio não sabe o que oferecer e ela pede uma das rosas do jardim, o que lembra uma das exigências do Poeta rubiano:



– 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 (p. 116).



O monge, ilustração, 1811a, artista desconhecido.

O monge atende ao pedido e, ao colher a rosa, é picado por uma serpente e adocece. Ao se recuperar, por conta dos cuidados do falso noviço, desiste de denunciar Matilda, mas recusa-se a se entregar ao amor. Isso muda quando a fatalidade se repete: ela é vítima de um veneno e, dessa vez, não há chance de recuperação. Nas vésperas de sua morte, convence Ambrósio a entregar-se ao amor carnal. Na manhã seguinte, ainda na cela de Matilda, ele não quer que ela morra, e implora que use os meios que diz ter para manter a saúde. Ela concorda e lhe pede que consiga a chave do portão do jardim do cemitério – cemitério que os monges dividiam com o convento das irmãs de Santa Clara –, que vá até lá com ela, à meia-noite, e fique de vigia durante uma hora, tempo que ela precisa dentro da cripta da igreja de Santa Clara. Ele faz o que ela quer e, enquanto aguarda no jardim a volta de Matilda, “sentiu-se, mais uma vez, envolvido pela escuridão profunda e o silêncio da noite só foi quebrado pela batida de asas de um morcego que dele se aproximou” (LEWIS, 2017, p. 155). Situação paralisante similar à de José Ambrósio, que, envolto pelo silêncio da noite, confessa que “jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora” (p. 110). A estranha movimentação percebida pelo monge é gerada pelo encantamento que Matilda faz, num ritual satânico, para não morrer.

Tendo descoberto as delícias da luxúria, Ambrósio sente desejo pelas devotas que procuram seus conselhos e acaba se apaixonando por uma delas: Antônia, cuja mãe, Elvira, está muito doente. Encantado pela oportunidade de seduzir a jovem, que logo se tornará uma órfã desamparada, passa a frequentar a sua casa com a desculpa de trazer alento para a mãe

moribunda – mas seus intentos são frustrados pela inesperada melhora de Elvira. Inebriado pela aura virginal de Antônia, Ambrósio para de se relacionar com Matilda. Mas o celibato torna-se insuportável e ele busca uma forma de possuir a jovem intocada:

Enquanto divagava sobre essas fantasias, o monge caminhava pela cela com ar transtornado. Seus olhos estavam fixos no vazio, e sua cabeça repousava reclinada sobre o ombro. Uma lágrima brotou dos seus olhos quando percebeu que nunca poderia desfrutar de tal alegria [...] Mais uma vez pôs-se a caminhar pelo quarto. Então, seus olhos encontraram o quadro de sua tão admirada Madona. Ele arrancou a pintura da parede com indignação e atirou-a no chão, afastando-a com o pé.

– Prostituta! (LEWIS, 2017, p. 162).

O sacrilégio não para aí. Ao visitar a amada, Ambrósio indigna-se ao descobrir que Elvira permite que ela leia a Bíblia:

‘Como?’, pensou o frade. ‘Antônia lê a Bíblia e continua na ignorância⁷⁶? Entretanto, ao inspecionar o livro novamente, descobriu que Elvira havia pensado a mesma coisa. Aquela mãe prudente, ainda que admirasse a beleza das escrituras sagradas, estava convencida de que, na íntegra, não existia leitura mais inapropriada para uma jovem. Muitas das narrativas, tendem a excitar ideias pouco indicadas para um coração feminino: todas as coisas são chamadas pelos nomes que possuem e as crônicas de um bordel não poderiam proporcionar uma seleção maior de expressões indecentes [...] é o livro que frequentemente introduz as primeiras noções de libertinagem e que desperta as paixões adormecidas (LEWIS, 2017, p. 172).

Após análise mais cuidadosa, Ambrósio tranquiliza-se: percebe que a Bíblia que tem em mãos foi editada. A mãe havia feito uma cópia do original, “alterando ou suprimindo todas as passagens indecentes” (LEWIS, 2017, p. 172). Nessa mesma noite, tenta estuprar Antônia, que consegue escapar. De volta ao mosteiro – culpado e envergonhado – é procurado por Matilda, que lhe oferece uma resolução para a aflição que sente. Sabendo da sua paixão por Antônia, revela conhecer os meios pelos quais ele pode tomá-la sem sofrer nenhuma consequência: através de uma invocação ao demônio.

Algumas das ações de Matilda assemelham-se às do Poeta de “MaI”: aparecem após os personagens invocarem ajuda a uma santa; chegam sem ser convidados, fazendo promessas; pedem as rosas do jardim, exigem sacrifícios; guiam os Ambrósios para fora dos seus claustros, para a realização de um encantamento: em “MaI” se dá no terreiro, encruzilhada do encontro entra as almas; na novela de Lewis, de acordo com o gosto gótico da época, ocorre em uma cripta e é guiado por Matilda – esta é a sacerdotisa, intermediária entre Ambrósio e Lúcifer.

⁷⁶ Inversão do próprio mito bíblico. O conhecimento, que expulsa a inocência e insere o homem no pecado, não está no fruto da árvore do bem e do mal, mas na leitura do livro sagrado.

Matilda comanda Ambrósio: “– Siga-me! – ordenou em voz baixa e solene. – Tudo está preparado. As pernas de Ambrósio tremiam enquanto obedecia. Ela o guiou através de várias passagens estreitas” (LEWIS, 2017, p. 182). O Poeta comanda José Ambrósio: dizendo saber como compor a edição extraordinária para Marina, faz com que o siga no interior da redação, atravessando várias portas, em direção aos fundos do prédio – “A minha capacidade de reagir se esgotara. Em silêncio, acompanhei-o ao terreiro” (p. 115). O ponto de chegada do monge é “uma espaçosa caverna [cripta] com um teto tão alto que era impossível enxergá-lo. Uma escuridão profunda tomava conta do local” (LEWIS, 2017, p. 182). Apavorado, seu “rosto e lábios estavam pálidos de tanto medo”, e Matilda, ao observá-lo, “reprovou sua covardia com um olhar de desprezo e raiva, mas não disse nada” (LEWIS, 2017, p. 182). Da mesma forma, “alheio à minha ansiedade”, diz José Ambrósio, “o poeta prosseguia na sua tarefa” (p. 116).

No texto de Lewis o misterioso ritual tem início com Matilda solicitando silêncio e operando estranhos procedimentos: desenha círculos, derrama líquidos e murmura frases, fazendo brotar chamas no chão. O fogo aumenta gradativamente conforme ela prossegue: “de vez em quando, retirava da cesta algum objeto, cujo nome ou natureza eram desconhecidos pelo superior. Mas, entre os objetos que pôde identificar, ele notou três dedos humanos e um *Agnus Dei* que ela quebrou em três pedaços” (LEWIS, 2017, p. 183). No conto de Rubião o ritual começa com o Poeta realizando estranhos procedimentos com as flores colhidas por José Ambrósio:

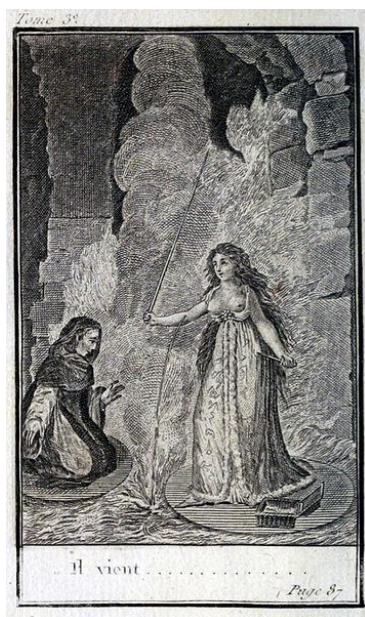
Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu:

– 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 (p. 116).

José Ambrósio acompanha os gestos do Poeta com inquietação; o monge observa o ritual com curiosidade, até que Matilda tem um ataque, grita e crava um punhal no próprio braço esquerdo, fazendo o sangue jorrar no chão – isso resulta no surgimento de nuvens escuras, que sobem ao teto da cripta, e trovões retumbam:



Foi nesse momento que Ambrósio tomou consciência da sua imprudência. A singularidade solene do encantamento preparou o monge para algo estranho e terrível [...] Olhava para os lados com pavor, esperando descobrir alguma aparição medonha cuja visão lhe faria enlouquecer. Um violento calafrio sacudiu seu corpo e ele caiu sobre um dos joelhos, incapaz de sustentar o próprio peso.

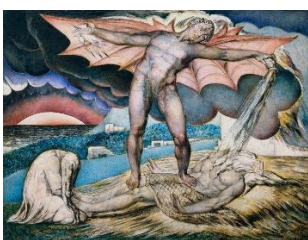
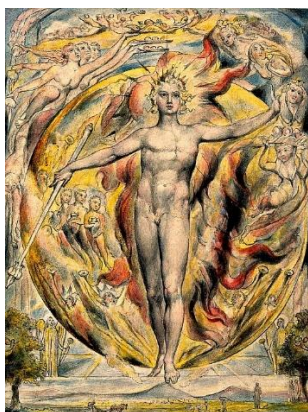
– Está vindo! – exclamou Matilda, com alegria (LEWIS, 2017, p. 183).



O monge, ilustração, 1811b, artista desconhecido.

Esse trecho assemelha-se aos dois momentos do conto rubiano que anunciam a aparição de Marina. No começo do conto, ao ouvir o Poeta anunciar que trazia os versos para Marina, José Ambrósio, assim como o monge, cai de joelhos. Agora, com o avanço do ritual, decide reagir com violência e avança contra o Poeta, “disposto a partir-lhe os ossos” (p. 116), e este, “Sem recuar, levantou os braços, curtos e descarnados, para o alto: tocaram os sinos. Solenes e compassados” (p. 116). Com esse gesto tem início o cortejo que traz Marina. Na narrativa de Lewis também ocorre uma aparição⁷⁷:

⁷⁷ As imagens apresentadas são de autoria do artista inglês William Blake, contemporâneo de Lewis. Não ilustraram o romance *O monge* e não têm relação direta com este, porém há afinidades entre imagens construídas no texto e essas gravuras.



Aterrorizado, Ambrósio aguardava o demônio. Qual não foi sua surpresa quando, ao cessar do trovão, uma música melodiosa surgiu no ar. Ao mesmo tempo, a nuvem se dispersou e ele viu surgir a criatura mais bonita que a imaginação poderia criar. A aparência era de um jovem de uns dezoito anos, cujo corpo e rosto possuíam uma perfeição sem igual. Ele estava completamente nu: uma estrela radiante brilhava na testa, duas asas vermelhas surgiam dos ombros e seus cachos sedosos estavam presos por uma faixa de fogo de múltiplas cores que lhe rodeavam a cabeça e formava as mais diversas figuras, brilhando mais do que uma pedra preciosa. Seus braços e tornozelos eram adornados por argolas de diamantes e na mão direita ele carregava um ramo de prata, imitando uma murta. Seu corpo resplandecia com uma aura deslumbrante. Estava rodeado de nuvens rosadas, e no momento em que apareceu, um ar impregnado de perfume tomou conta da caverna. Maravilhado com uma visão tão diferente daquela que esperava, Ambrósio olhou atentamente para o espírito, com prazer e espanto. Mas, ainda que sua figura fosse encantadora, não pôde deixar de notar o olhar selvagem do demônio e uma misteriosa melancolia impregnada no seu semblante que revelava tratar-se de um anjo caído, e que inspirava nos espectadores um medo secreto [...] O frade não saiu do lugar; todas as suas forças estavam paralisadas pelo desejo, pela ansiedade e pela surpresa. Por fim a escuridão se dissipou e ele pôde ver Matilda em pé ao seu lado, vestindo o hábito religioso e segurando a murta em uma das mãos. Não havia qualquer sinal do encantamento e as criptas estavam iluminadas somente pelos fracos raios da lamparina sepulcral (LEWIS, 2017, p. 182-184).



De cima para baixo:

[William Blake, *O sol em seu portão oriental*, 1816;](#)

[William Blake, *Satã ferindo Jó*, c.1826;](#)

[William Blake, *O anjo da Revelação*, 1803-1805.](#)

Lúcifer entrega a Matilda uma murta encantada que permitirá a Ambrósio estuprar Antônia impunemente. Antônia parece pressentir o seu destino e fica envolvida pela melancolia:

Antônia deixou o dormitório da mãe com pesar e, até o momento de fechar a porta, manteve os olhos fixos na genitora com uma expressão melancólica. Ela dirigiu-se aos próprios aposentos, sentido o coração repleto de amargura: parecia que todas as suas perspectivas de futuro haviam desaparecido e que não havia mais nada no mundo que fizesse valer a pena viver. Deixou-se cair em uma cadeira, reclinou a cabeça sobre um braço e passou a fitar o chão com

uma expressão vazia, enquanto imagens sombrias flutuavam na sua imaginação (LEWIS, 2017, p. 198).

Da mesma forma que os Ambrósios têm seus pensamentos melancólicos interrompidos por um chamado vindo de fora, algo chama a atenção de Antônia, que “ainda se encontrava neste estado de insensibilidade quando foi interrompida por uma música embaixo da sua janela” (LEWIS, 2017, p. 198). Ao olhar pela vidraça, vê um grupo de músicos tocando uma serenata de amor, ao final da qual “o silêncio voltou a dominar a rua. Antônia abandonou a janela com pesar; como de costume, invocou a proteção de Santa Rosália” (LEWIS, 2017, p. 199) – e enquanto ela ora, o monge se dirige à sua casa. A jovem “rezou suas preces habituais e deitou-se. Logo caiu no sono e a sua presença a libertou de terrores e inquietude” (LEWIS, 2017, p. 199). Antônia reza para a santa cujo nome é quase a versão feminina do codinome masculino de Matilda: Rosário⁷⁸. Lembremos que José Ambrósio também faz uma oração para Marina na tentativa de se livrar do desamparo, e relata que “a prece ajudou-me a reprimir a angústia, porém não me libertou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas” (p. 111). Chegando à casa das mulheres, Ambrósio vai para o quarto de Antônia, que está dormindo. Ali, faz o encantamento, despe a menina e por um momento admira seu corpo. Mas Elvira acorda e vai ao quarto da filha. Surpreendido, Ambrósio a mata e foge, transtornado pelo medo.

Após o enterro de Elvira, Antônia e suas criadas veem o seu fantasma, e Ambrósio é chamado para aconselhá-la. Matilda lhe revela que se passou pelo fantasma, uma estratégia para que ele volte a ter acesso à jovem. Matilda sabe que Lorenzo, namorado de Antônia, está chegando para levá-la, e convence Ambrósio a envenená-la. O plano é fazer com que todos acreditem que ela está morta e que seja sepultada na cripta. Passado o efeito do veneno, os sinais vitais retornariam e ela ficaria para sempre à mercê do monge. Ambrósio executa o plano com sucesso e vai até Antônia, na cripta, quando todos os enclausurados estão distraídos pelas festividades a Santa Clara, que acontecem no convento vizinho – “o mosteiro dos capuchinhos era separado do convento pelo jardim do cemitério” (LEWIS, 2017, p. 231). A narrativa do evento apresenta semelhanças com o conto rubiano. Em “MaI” a procissão tem início com a chegada dos monges capuchinhos, assim como na obra de Lewis:

Os monges tinham sido convidados a assistir a procissão. Eles agora se aproximavam e marchavam de dois em dois com tochas acesas nas mãos, e cantavam hinos em homenagem à Santa Clara [...] As pessoas abriam caminho para o santo do cortejo e os frades alinharam-se em fila em um dos lados do

⁷⁸ Nomes que se assemelham ao pseudônimo Rosendo, adotado por Rubião na juventude para assinar alguns de seus textos.

portão principal. Em poucos minutos a procissão já estava organizada (LEWIS, 2017, p. 231).

Em ambas as narrativas a chegada dos monges é seguida pela chegada de conjuntos femininos e música. Em Lewis:

as portas do convento se abriram e, mais uma vez, o coral feminino fez ouvir em plena melodia. Primeiro, apareceu um grupo do coral; logo que elas passaram, os monges as seguiram em dupla, com passos lentos e medidos. A seguir vieram as noviças, que não carregavam velas como as mais velhas, mas caminhavam com os olhos baixos e pareciam ocupadas orando com seus rosários (LEWIS, 2017, p. 231).

Em Rubião, seguindo os capuchinhos

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 (p. 116-117).

A passagem dos grupos antecipa a chegada das santas. Em “MaI”, Marina é a figura principal: carregada num andor, é

escortada 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 as 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 (p. 117).

Em Lewis, mulheres vestidas como Santa Luzia, Santa Catarina e Santa Genoveva são trazidas por um cortejo cheio de toques grotescos⁷⁹. O destaque fica para o final, com a apresentação da santa padroeira do convento:

⁷⁹ No cortejo

via-se uma linda jovem que representava o papel de Santa Luzia; ela trazia um pires de ouro no qual haviam dois olhos. Os seus próprios olhos estavam cobertos por uma faixa de veludo e ela era conduzida por outra freira vestida de anjo. Era seguida por Santa Catarina, com uma palma em uma das mãos e uma espada flamejante na outra; estava vestida de branco e sua cabeça fora

Agora vinha o ornamento mais brilhante: era uma máquina construída no formato de um trono, enriquecido com joias e luzes deslumbrantes. Avançava graças a rodinhas escondidas e era guiado por encantadoras crianças vestidas de serafins. A parte superior estava coberta por nuvens prateadas sobre as quais descansava a figura mais bonita que os olhos já viram: a donzela que representava o papel de Santa Clara. Seu vestido era de valor inestimável e ao redor da cabeça trazia uma coroa de diamantes, que formava uma auréola artificial. Mas todos esses ornamentos desapareciam diante do esplendor da sua beleza (LEWIS, 2017, p. 232).

Durante a procissão, Ambrósio estupra Antônia dentro da cripta, em meio a cadáveres em decomposição. Ao final do ato, anuncia que ela será sua prisioneira para sempre, mas, ao ser avisado por Matilda que a procissão havia sido interrompida pela invasão da população ao convento, enfurecida pela descoberta de crimes hediondos cometidos pelas freiras, e que logo seu crime também viria à luz, decide matar Antônia com um punhal. Descobertas as suas ações (e acusados por outras mais que não cometeram), Ambrósio e Matilda são condenados pelo tribunal da Inquisição. Na véspera da execução da pena, ela lhe revela que vendera a alma ao diabo em troca da liberdade; entrega um livro de encantamentos a ele e o aconselha a fazer o mesmo. Ambrósio resiste, mas acaba invocando o demônio. Ao discutir os termos da transição, desiste, mas, ao escutar os passos dos guardas chegando à sua cela, invoca novamente o diabo e faz o contrato. Quando os guardas abrem a cela, ele havia desaparecido, restando nela apenas um cheiro de enxofre.

ornamentada com um diadema brilhante. Logo depois vinha a Santa Genoveva, rodeada de inúmeros diabinhos que adotavam atitudes grotescas, puxando sua roupa e fazendo gestos estranhos, esforçando-se para desviar-lhe a atenção do livro no qual seus olhos estavam constantemente fixos. Estes diabinhos alegres foram muito celebrados pela multidão, que manifestou seu prazer com repetidas gargalhadas. A abadessa havia sido cuidadosa para escolher uma freira cujo temperamento natural fosse grave e solene. E ela tinha todas as razões para sentir-se satisfeita com sua escolha: a reinação dos diabinhos foi em vão e Santa Genoveva pôde mover-se sem descompor um músculo sequer.

Cada uma das santas era separada da outra por um grupo do coral que entoava suas glórias com cânticos, ainda que proclamassem serem inferiores àquelas de Santa Clara, padroeira do convento. Depois delas, surgiu uma longa fila de freiras, cada uma segurando uma vela, como aquelas que formavam o coral. Então, vinham as relíquias de Santa Clara, guardadas em receptáculos igualmente preciosos, tanto pelo material utilizado quanto pela sua execução (LEWIS, 2017, p. 232).



O monge, ilustração, 1840, artista desconhecido.

O demônio carrega o monge para o alto de uma montanha e lhe faz revelações: Ambrósio é filho de Elvira e irmão de Antônia, e Matilda (cujo nome curiosamente é anagrama de *maldita*) fora enviada para tentá-lo, por conta do seu orgulho e luxúria. Não à toa a pintura de Matilda lhe lembrava a virgem, tudo foi feito para seduzi-lo com mais eficácia. Por fim, conta que os guardas traziam o perdão e a anulação de sua pena, e então o lança do alto do abismo; ao atingir as rochas, ele continua vivo, e agoniza por sete dias, até ser arrastado pelas águas de um rio.

O Santo Ambrósio



Aurélio Ambrósio (? – 397 E.C.) não se casou e defendia o celibato. Conhecido como “língua de mel”, foi um influente arcebispo, famoso pela eloquência. Segundo a lenda, quando bebê, abelhas pousaram em seu rosto e deixaram uma gota de mel, e, por esse motivo, abelhas fazem parte da sua iconografia. A eloquência característica do santo é cara aos poetas; e a imagem de abelhas se relaciona diretamente com a ideia de polinização, jardins e flores, imagens também presentes no conto rubiano. Em muitas imagens, Santo Ambrósio aparece acompanhado de colmeias:

AMBRÓSIO E AS FLORES



“Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a 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 [...]

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

Primeiro foram as rosas, jamais tocadas por alguém. Agora os girassóis, que não existiam e nem podiam ser desfolhados!” (p.111; 116).



Da esquerda para a direita:

Santo Ambrósio, artista desconhecido, sem data (a);

Santo Ambrósio, artista desconhecido, sem data (b);

Santo Ambrósio, artista desconhecido, sem data (c);

Santo Ambrósio, artista desconhecido, sem data (d).

Santo Ambrósio foi escritor e um dos principais doutores da Igreja Católica. Dedicou-se à exegese do Antigo Testamento e ficou conhecido pela sua mariologia – para ele, as temáticas ligadas a Maria eram centrais. Nos relatos de Santo Agostinho (354-430) – que foi batizado e influenciado por Ambrósio – é possível encontrar mais semelhanças entre os três Ambrósios. Agostinho (354-430) escreve, em *Confissões* (1980)⁸⁰, que este sempre era encontrado lendo em silêncio:

⁸⁰ Os capítulos das *Confissões* foram escritos entre 397-400.

AMBRÓSIO E AS ESCRITURAS



“De novo abri a Bíblia [...] Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. [...] — 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” (p.112; 115).

Quando [Santo Ambrósio] lia, os olhos divagavam pelas páginas e o coração penetrava-lhes o sentido, enquanto a voz e a língua descansavam. Nas muitas vezes em que me achei presente – porque a ninguém era proibida a entrada, nem havia o costume de lhe anunciarem quem vinha –, sempre o via ler em silêncio e nunca doutro modo (AGOSTINHO, 1980, p. 121).



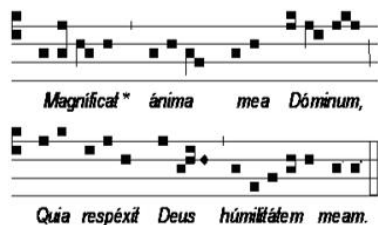
Da esquerda para a direita:

Santo Ambrósio, artista desconhecido, sem data (e);

Francisco de Goya, *Santo Ambrósio*, c.1796-1799;

Giovanni di Paolo, *Santo Ambrósio*, 1465-1470.

Há fatores que ligam Santo Ambrósio à temática do duplo. É atribuído a ele o canto ambrosino, ou canto antifonal, semelhante a uma conversa entre dois sujeitos ou à dinâmica da linguagem dos sinos. Soma-se, a isso, a ligação entre Ambrósio e os gêmeos mártires Gervásio e Protásio:



AMBRÓSIO E O DUPLO

“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 o 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” (p.112-113).



Em cima:

Clave de um canto antifonal.

Embaixo, da esquerda para a direita:

Philippe de Champaigne, *São Gervásio e São Protásio aparecendo para Santo Ambrósio*, 1658;

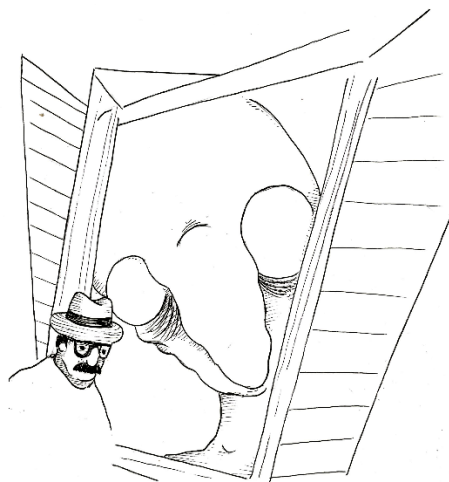
Relíquias de Ambrósio, Gervásio e Protásio;
O martírio de Gervásio e Protásio, séc. XIV.

Santo Ambrósio narrou, em carta à irmã, que um sonho lhe revelara o lugar onde estavam enterrados os gêmeos. A visão estava correta: no local encontraram as relíquias dos santos, que foram transportadas para a Basílica de Santo Ambrósio, em Milão, e hoje estão depositadas junto com o corpo do próprio Ambrósio. Na pintura de Philippe de Champaigne (1602-1674), São Paulo mostra os gêmeos a Santo Ambrósio, em uma estrutura semelhante à da iconografia da Anunciação:



Fonte: [da autora](#), elaborado a partir das iconografias *São Gervásio e São Protásio aparecendo para Santo Ambrósio*, 1658, de Philippe de Champaigne (em cima), e *A Anunciação*, c.1650, de Francisco de Zurbarán (embaixo).

A Anunciação



As afinidades entre o tema bíblico da Anunciação e “MaI” serão analisadas a partir da construção do anúncio do anjo Gabriel a Maria em diferentes fontes: no Evangelho de São Lucas, na pregação de frei Roberto Caracciolo (1425-1495) e em pinturas renascentistas e barrocas.

Segundo o Evangelho de São Lucas,

o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando onde ela estava, disse-lhe: ‘Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!’ Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: ‘Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho’ [...] Maria, porém, disse ao Anjo: ‘Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum?’ O Anjo lhe respondeu: ‘O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus [...] *Para Deus, com efeito, nada é impossível*’. Disse, então, Maria: ‘Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo tua palavra’ (Lucas 1:26-38).

Conceição, termo equivalente a concepção, para além do vínculo com o dogma religioso, refere-se ao ato geral de conceber, de gerar; também significa o poder de criação de ideias, da invenção, do ato de imaginar. É esse o outro nome de Marina, “também conhecida por Maria da Conceição” (p. 112). A narrativa bíblica é uma aporia: Maria, apesar de virgem, irá conceber. Também em “MaI” há uma impossibilidade afirmada desde o início: Marina é intangível. Porém, ao final do conto, o que parecia impossível acontece: Marina se faz presente.

O anjo Gabriel chega para anunciar a Maria que é a escolhida, que o salvador virá à terra através dela. O Poeta chega para anunciar a José Ambrósio que ele será o responsável por trazer à luz Marina, através de um poema. No Evangelho de São Lucas, quem recebe o anúncio e irá

conceber é Maria, casada com José; no conto é José (Ambrósio) que assume esse papel. Ao afirmar “faça-se em mim segundo tua palavra”, Maria se entrega e a palavra é soberana. A palavra age sobre o sujeito que se submete. Inverte a relação segundo a qual as palavras deveriam servir aos homens. Há semelhanças entre os diálogos da Anunciação do anjo Gabriel e Maria e os do Poeta e José Ambrósio.

	Anunciação de São Lucas	“MaI”
Anunciação do que irá acontecer	O anjo diz a Maria que ela irá conceber o filho de Deus.	O Poeta diz a José Ambrósio que ele irá escrever um poema para Marina e publicará toda uma edição extraordinária dedicada a ela.
Ausência de meios para a realização do ato anunciado	Maria o contrapõe trazendo informações da realidade que impossibilitam que ocorra o que o anjo anuncia: ela é virgem.	José Ambrósio contrapõe o Poeta: diz que não sabe como escrever os versos, que seu chefe joga fora tudo o que ele escreve, que o jornal não tem as ferramentas para a produção do impresso e que tampouco ele possui os conhecimentos técnicos necessários para essa realização.
A efetivação do que havia sido anunciado	O anjo explica a Maria que a concepção ocorrerá de forma divina, sem que ela seja tocada: “o Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Deus altíssimo cobrir-te-á como uma sombra” (Lucas 1:35). A insólita concepção ocorrerá dessa forma “porque nada é impossível para Deus” (Lucas 1:37).	O poeta explica que a existência de Marina está na Bíblia e os versos serão compostos através de gestos, sem palavras, “lindos e invisíveis versos!” (p. 115); que “os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado” (p. 116), e os últimos versos inexistem.
A aceitação do anúncio	Após a explicação do anjo, Maria entrega-se à vontade de Deus: “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo tua palavra” (Lucas 1:38).	José Ambrósio passa por diferentes fases de revolta, resistência, agressão e aceitação.

Fonte: da autora, elaborado a partir do Evangelho de São Lucas (BÍBLIA, 2002) e Rubião (2016).

Ao analisar os aspectos formais das pinturas renascentistas e barrocas, Clara Habib de Salles Abreu (2013) identifica uma ampla tradição na representação visual do tema da Anunciação. Visando sistematizar a iconografia, foram escritos tratados para orientar a forma pela qual essa passagem deveria ser composta pelos artistas. Sobre essa sistematização, tendo em vista o caráter pedagógico das pinturas, a autora analisa a pregação de frei Roberto Caracciolo, que

divide a Anunciação em três mistérios principais: Missão Angélica, Saudação Angélica e Colóquio Angélico. Cada um desses mistérios é por sua vez, subdividido em cinco pontos. O Colóquio Angélico, que diz respeito à reação de Maria à notícia da Anunciação, era de fato o mistério mais importante para os pintores, essa era a etapa representada por toda uma tradição pictórica. De acordo com a pregação de Fra Roberto, o Colóquio Angélico se divide em etapas que exprimem os variados sentimentos de Maria diante da notícia de que ela seria, virgem, a mãe do filho de Deus. As subdivisões do Colóquio Angélico são: Perturbação (*Conturbatio*) momento no qual Maria se mostra surpresa devido à aparição do Anjo; Reflexão (*Cogitatio*) quando a Virgem procura entender a saudação do Anjo; Interrogação (*Interrogatio*) quando Maria se pergunta como pode conceber sendo virgem; Submissão (*Humiliatio*) etapa na qual Maria se mostra submissa à vontade de Deus; e por fim, Mérito (*Meritatio*) quando nasce em Maria o sentimento de humildade perante o fato de carregar em seu ventre Deus encarnado (ABREU, 2013, p. 47).

As divisões se referem aos estados experimentados por Maria, que podem ser comparados aos de José Ambrósio:

	Colóquio Angélico	“MaI”
Perturbação (<i>Conturbatio</i>)	Maria fica surpresa pela aparição do anjo Gabriel.	José Ambrósio fica confuso e incomodado com a súbita aparição do Poeta.
Reflexão (<i>Cogitatio</i>)	Maria tenta entender a saudação do anjo.	Ao escutar que o Poeta traz os versos para Marina, José Ambrósio passa a refletir sobre as formas de publicação do poema.
Interrogação (<i>Interrogatio</i>)	Maria questiona como poderá conceber sendo virgem.	José Ambrósio questiona como será possível realizar a obra, já que eles não possuem os meios necessários para publicar.
Submissão (<i>Humiliatio</i>)	Maria se submete à vontade divina.	José Ambrósio entrega-se à vontade do Poeta e faz tudo o que este manda.

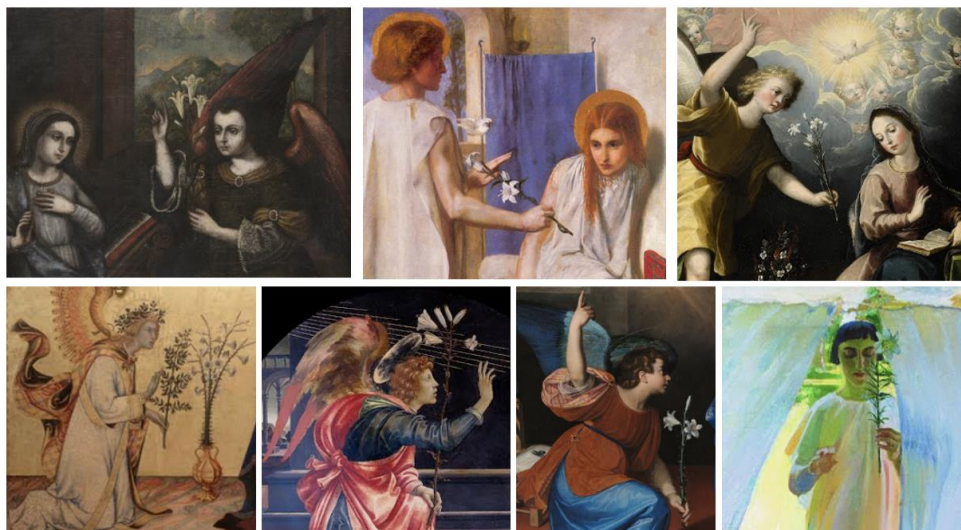
Mérito (<i>Meritatio</i>)	Maria, perante sua tarefa na vinda do Deus encarnado, sente nascer em si a humildade.	José Ambrósio cai de joelhos quando vislumbra a vinda de Marina.
-----------------------------	---	--

Fonte: da autora.

Os pintores seguem essa categorização até o século XV, porém, com a proibição dos sermões orais no século XVI, essa influência se extingue. Nas pinturas da Anunciação produzidas no barroco, a representação das etapas do Colóquio Angélico é substituída por composições que “parecem representar a totalidade do momento, de forma eloquente e teatralizada” (ABREU, 2013, p. 48). As mudanças ocorridas no século XVI são abrangentes:

Alguns tratadistas contrarreformistas se referiram especificamente ao tema da Anunciação em seus escritos, como por exemplo, o Cardeal Gabriele Paleotti que faz algumas observações acerca das maneiras mais adequadas para representar pictoricamente o tema. De acordo com Paleotti em seu *‘Discorso intorno alle imagine sacre e profane’* apesar das Escrituras não especificarem o que Maria fazia no momento na Anunciação era de comum acordo que se representasse Maria ajoelhada concentrada nas suas orações. Mais adiante em seu discurso, Paleotti recomenda que não se represente a Virgem ostentando vestimentas e ornamentos ricos e que seu aposento também reflita sua simplicidade virginal (ABREU, 2013, p. 48).

Pela presença das flores é possível traçar semelhanças entre “Mal”, “O cântico dos cânticos” e a Anunciação. “Na obra de Botticelli notamos a presença de outro elemento simbólico: um ramo de flores brancas nas mãos do Anjo Gabriel. Essas flores geralmente são identificadas como açucenas ou lírios” (ABREU, 2013, p. 49) – as mesmas flores presentes no “Cântico”, mas não as de “Mal” (José Ambrósio cita margaridas, rosas e girassóis), no qual a referência ao lírio se dá com a presença da “Filarmônica Flor-de-Lis” durante o cortejo. Em *O monge* é Lúcifer que traz flores na mão:



De cima para baixo, da esquerda para a direita:
A Anunciação, c.1770-1790, artista desconhecido (detalhe);
Dante Gabriel Rossetti, *A Anunciação*, c.1849 (detalhe);
Luis Juárez, *A Anunciação*, c.1730 (detalhe);
Simone Martini e Lippo Memmi, *Anunciação*, 1333 (detalhe);
Filippino Lippi, *Anunciação*, 1483-1484 (detalhe);
Scipione Pulzone, *A Anunciação*, 1587 (detalhe);
Oleksandr Murashko, *Anunciação*, 1907-1908 (detalhe).

No momento da anunciação Maria está em um ambiente fechado, cotidiano: sozinha em um aposento da casa. Suas vestes são humildes, assim como a roupa de Marina, na procissão⁸¹. A posição adotada para representar Maria no momento da chegada do anjo é análoga à de José Ambrósio na chegada do Poeta:

⁸¹ Marina é trazida no andor vestida com chapéu de feltro, vestido sujo e rasgado. Essas vestimentas simples também a ligam ao “Cântico”: são roupas de quem andou muito, até os limites da cidade, buscando o amado.



Em cima:

Matthias Stom, *A Anunciação*, 1630-1632.

No centro, da esquerda para a direita:

Francisco de Zurbarán, *A Anunciação*, c.1650 (detalhe);

El Greco, *Anunciação*, c.1600 (detalhe);

Master of Flémalle (Robert Campin?), *A Anunciação*, 1415-1425 (detalhe);

Dieric Bouts, *A Anunciação*, c.1450-1455 (detalhe).

Embaixo, da esquerda para a direita:

Matthias Stom, *Anunciação*, séc. XVII (início) (detalhe);

Jacopo Tintoretto, *Virgem da Anunciação*, 1560-1585 (detalhe);

Hendrick ter Brugghen, *A Anunciação*, 1629 (detalhe).

Entre o Renascimento e o barroco ocorre uma mudança na ambientação das pinturas:

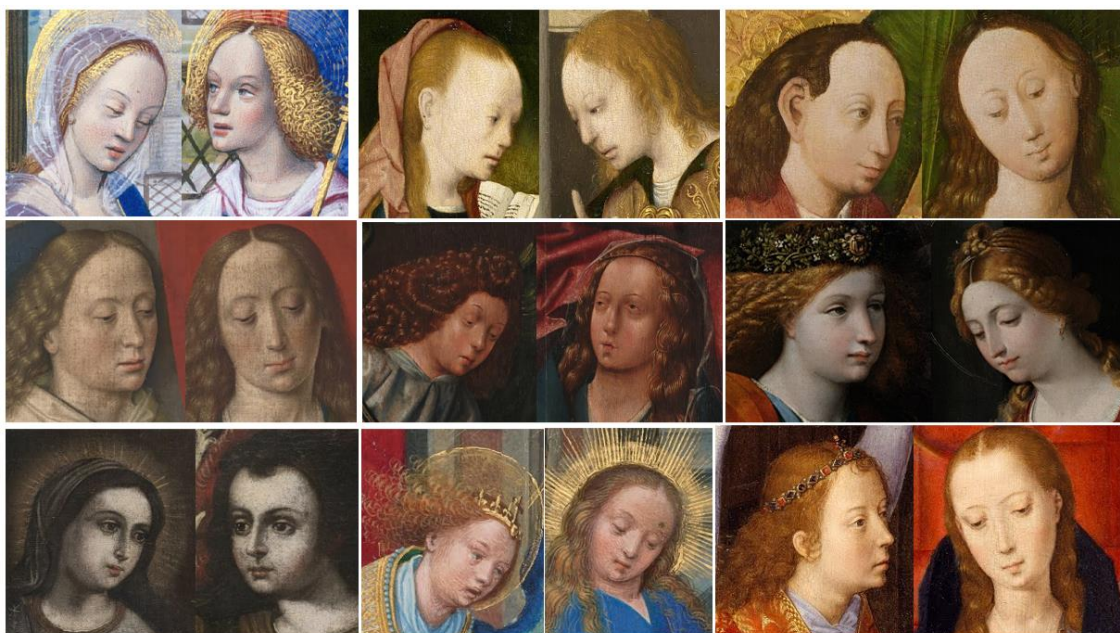
A composição que no Renascimento tinha uma força horizontal no Barroco assume uma força vertical. Pelo menos na tradição da pintura barroca italiana é recorrente que o anjo se encontre do lado esquerdo, muitas vezes voando sobre nuvens numa localização mais alta do que a Virgem como mostram os exemplos. Percebemos também pelos exemplos que a Virgem se localiza do lado direito, ajoelhada, com posse do livro das Sagradas Escrituras, meditando em sua leitura e em suas orações [...] No ambiente Barroco, conseguimos identificar o simples aposento da Virgem que é invadido pelo espaço celestial que se abre acima dele misturando atmosfera terrestre com atmosfera celestial (ABREU, 2013, p. 48-49).



Fonte: [da autora](#), elaborado a partir das iconografias *A Anunciação*, 1445, de Fra Angelico (à esquerda), e *A Anunciação*, 1672, de Luca Giordano (à direita).

Em “MaI” há as duas ordenações espaciais. No começo do conto, a horizontalidade: no momento da aparição, José Ambrósio e o Poeta encontram-se no mesmo nível, olham-se de frente pelo vidro da janela, têm os pés no chão e a mesma altura. No surgimento de Marina há a organização diagonal da composição, pois, assim como nas pinturas barrocas, José Ambrósio está abaixo de Marina, que vem carregada num andor.

Em vários exemplos, Maria e Gabriel são estranhamente semelhantes, o rosto de um é quase reflexo do rosto do outro. Em alguns casos, isso é ressaltado pela posição simétrica que ocupam na tela:



De cima para baixo, da direita para a esquerda:
Jean Poyer, *A Anunciação*, 1500 (detalhe);
Mestre da Virgem entre as Virgens, *A Anunciação*, c.1470-1500 (detalhe);
A Anunciação, 1455-1465, artista desconhecido do sul da Holanda (detalhe);
Dieric Bouts, *A Anunciação*, c.1450-1455 (detalhe);
Francisco Henriques Grão Vasco, *A Anunciação*, 1501-1506 (detalhe);
Garofalo, *Anunciação*, 1528 (detalhe);
A Anunciação, c.1770-1790, artista desconhecido (detalhe);
Simon Bening, *A Anunciação*, c.1525-1530 (detalhe);
Hans Memling, *A Anunciação*, 1480-1489 (detalhe).

Maria está lendo a Bíblia próximo a uma janela, pela qual entra o anjo, acompanhado ou substituído por uma pomba: “nas representações da Anunciação do período Barroco é recorrente a presença da pomba combinada com os raios dourados que incidem em Maria” (ABREU, 2013, p. 49). José Ambrósio também lê a Bíblia próximo a uma janela, na qual vê o Poeta, cuja face e movimentos são semelhantes aos dos pássaros. Quando a figura de Gabriel é suplantada pela pomba, há a impressão de que Maria conversa consigo mesma:



Em cima: Gaspar Vaz, *Virgem da Anunciação*, 1530 (à esquerda); Antonello da Messina, *A Anunciação*, 1473-1474 (à direita).

Embaixo: Gaspar Vaz, *Virgem da Anunciação*, c.1530 (à esquerda); Jacopo Tintoretto, *A Virgem da Anunciação*, 1560-1585 (à direita).

Do lado direito: Parmigianino, *A Anunciação*, séc. XVI.

Nas pinturas há a inversão do que é apresentado no Evangelho de São Lucas. Neste a concepção ocorre com Maria sendo *encoberta pelas sombras* do espírito; nas pinturas ela é iluminada pela luz divina:



Em cima, da esquerda para a direita:
El Greco, *Anunciação*, c.1600 (detalhe);
El Greco, *A Anunciação*, c.1576 (detalhe);
Scipione Pulzone, *A Anunciação*, 1587 (detalhe).

Embaixo, da esquerda para a direita:
Luis Juárez, *A Anunciação*, c.1730 (detalhe);
A Anunciação, 1640, artista desconhecido (atribuído a Luis Juárez) (detalhe);

A Anunciação, artista desconhecido (detalhe);
Bartolomé Esteban Murillo, Anunciação à Virgem, 1660-1680 (detalhe).
 No lado direito:
Petrus Christus, A Anunciação, c.1450 (detalhe) (à esquerda);
Simon Bening, A Anunciação, 1525-1530 (detalhe) (à direita).

Nas pinturas barrocas Maria lê e estuda, debruçada sobre as escrituras, de maneira acidiosa, assim como José Ambrósio. A iconografia medieval da acídia é a imagem de um sujeito com a cabeça caída, apoiada na mão:



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. (SANCTI NILI. De octo spiritibus malitiae, cap. XIV apud AGAMBEN, 2007, p.22)



Em cima, à esquerda, Hieronymus Wierix, Acedia, séc. XVI; à direita, Pieter Bruegel, Os sete pecados, 1558 (detalhe).
 Embaixo, Hieronymus Bosch, Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem, c.1500 (detalhe).

A acídia é um dos pecados capitais presentes no imaginário do homem medieval. Considerado “o mais mortal dos vícios, o único para o qual não há nenhum perdão possível” (AGAMBEN, 2007, p. 21), acometia os padres enclausurados, perdidos em leituras no interior de suas celas. Agamben (2007, p. 25-26) demonstra o vínculo entre a acídia e 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 incontrolável das imagens interiores é, para a consciência, uma das provas mais árduas e arriscadas.

Nas duas gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) com o tema da Anunciação há uma curiosa semelhança do anjo Gabriel com o anjo da sua gravura *Melancolia*:



De cima para baixo, da esquerda para a direita:
Albrecht Dürer, *A Anunciação*, 1511;
Albrecht Dürer, *A Anunciação*, c.1510;
Albrecht Dürer, *A Anunciação*, c.1510 (detalhe);
Albrecht Dürer, *Melancolia I*, 1541.

Em minha dissertação (FRANZIM, 2015) estabeleço comparações entre “MaI” e a teoria da acídia vinculada à poesia a partir de Agamben (2007). Este salienta que a aproximação da imagem do acidioso à do poeta não é inédita:

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 de poeta, pode ser considerado, em certo sentido como reencarnação do acidioso (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Agamben (2007, p. 25) aponta que o significado original da acídia foi esvaziado, “transformando-a em um pecado contra a ética capitalista do trabalho”. Esse deslocamento permitiu “o disfarce burguês da acídia com preguiça” (AGAMBEN, 2007, p. 26, nota 8). Dessa

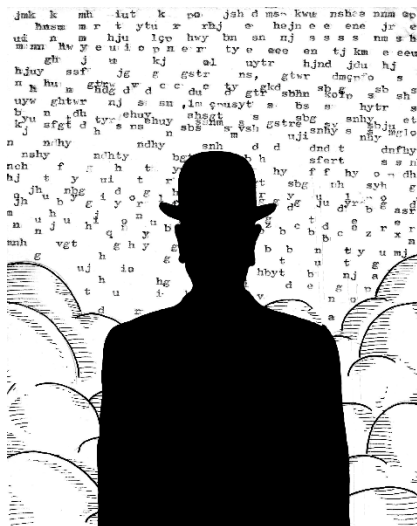
forma, a acídia “se converte aos poucos em emblema que os artistas opõem à ética capitalista da produtividade e do útil” (AGAMBEN, 2007, p. 26-27, nota 8).

A acídia é definida como “um mal mortal: ela é, até mesmo, a doença mortal por excelência” (AGAMBEN, 2007, p. 28). É a paralização pelo excesso de imaginação: a proliferação de imagens mentais que surge pela excessiva leitura deixa o sujeito em êxtase e paralisado. Agamben ilustra a condição paradoxal do acidioso com um aforisma de Kafka: “existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho” (KAFKA apud AGAMBEN, 2007, p. 30). Dessa forma, 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). E,

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 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 traz 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).

O resgate da concepção medieval do termo traz à tona o fato de 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), o que converge para a elucidação a respeito do duplo, propiciada pela via do *Unheimliche*: “nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes estranhos/estrangeiros” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 24).

II. Conto Poético



Como já demonstrado, Rubião escrevia incessantemente. É significativo o relato de Andrade (2021) a respeito dos materiais que compõem as pastas de manuscritos de obras inacabadas no arquivo do autor:

papel ofício, papel de seda para carta (muito usado), papéis com timbre de órgãos públicos em que Murilo trabalhou, cartões de visita, nota fiscal de restaurantes, etc. Enfim, um material riquíssimo para o estudo do processo de criação do autor [...] indicando inclusive que, apesar de Murilo ser muito metódico e organizado, a criação vinha-lhe de forma desordenada e sem hora marcada (ANDRADE, 2021, p. 310-311).

Mesmo nos momentos em que não tinha papel e caneta à mão, ele compunha. Isso fica evidente na crônica “Um conto em 26 anos” (1971), de Paulo Mendes Campos, um retrato do processo de escrita de Rubião. Campos testemunhou a composição do conto “O convidado”, iniciado durante uma festa na casa do pintor Lasar Segall:

O Murilo estava sorumbático durante a festa, desligado como seus personagens, e bebia muito devagar. Era o meu companheiro de quarto. Retornamos ao hotel desafinados, eu insatisfeito porque a noite estertorava em minhas mãos vazias e ele...sorumbático [...] Rubião vestiu, muito distinto, o robe por cima do pijama e perguntou se a luz me incomodava. Respondi que sim, mas não tinha importância, eu estava apagado. O homem aí (calculei) tem um conto enrolado dentro dele (CAMPOS, 1971).

Ao despertar no meio da noite, Campos percebeu que “Rubião continuava lá, aureolado pela claridade do abajur, castigando, pigarreando, amassando o papel, alisando sua calva mais bonita que a de Flaubert” (CAMPOS, 1971), e pela manhã ainda

ia de embalo, pálido e sereno, como quem fez sua obrigação. Sobre a mesa pousava apenas uma folha de papel azulado; o resto do bloco estava rabiscado e atulhado dentro da cesta. No alto do papel vinha escrito: ‘O convidado’. Abaixo: ‘Conto de Murilo Rubião’. Dez linhas riscadas, ilegíveis. Depois, assim (fim do conto: o convidado não existe). Só Rubião chegara a essa desagradável conclusão depois de toda uma festa perdida e horas de luta (CAMPOS, 1971).

Como indica o título, o conto foi concluído vinte e seis anos depois. O adjetivo escolhido por Campos merece ser pensado: afirma que, em estado de criação, Rubião estava sorumbático.

Sorumbático

adj. subst. masc.

- que ou aquele que é sombrio, macambúzio, triste;
- característica do que é sombrio, carrancudo, tristonho, melancólico, taciturno: estava triste e sorumbático'.

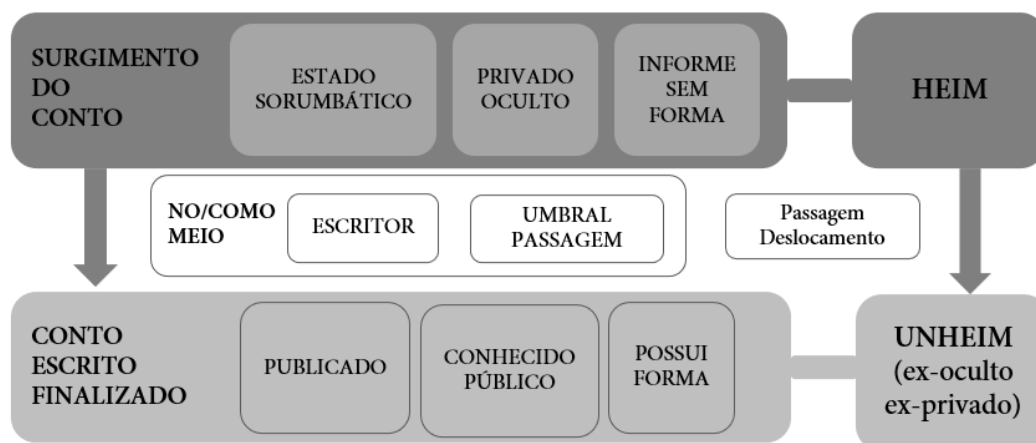
Sinônimos: macambúzio, melancólico, carrancudo.

Origem

ETIM.: f.metat. de soombrático, de soombra (f.ant. de sombra) + ático por'ico. comparar Latim: *umbráticus* ('in the shade') - que pertence à sombra, recluso, segregado, ocioso; que adora ficar na sombra, um preguiçoso, vadio; apartado, privado, contemplativo (oposto a 'forensis', no sentido de apresentação pública); -doctor, aquele que ensina em casa, tutor privado; -negotium, o que é atendido em casa.

Fonte: adaptado de Sorumbático (2021).

Etimologicamente, o termo se relaciona à esfera daquilo que é privado, do espaço da casa, que está oculto por pertencer às sombras. Nessa perspectiva, o sorumbático se aproxima do campo semântico de *heimlich*. O termo também aponta para a ideia de ociosidade, preguiça, e pode ser sinônimo de melancólico, e, nessa acepção, aproxima-se da condição do sujeito acometido pela acídia. O adjetivo utilizado por Campos me fez pensar no processo criativo que ocorre pelo deslocamento de algo que nasce do *heim* (privado, oculto, que pertence à sombra) e se torna público. É tirado das sombras e levado em direção à claridade, onde pode ser acessado por muitos, e se torna *forenses*, ou seja, oposto ao seu estado inicial. No meio – e como meio – desse processo está o escritor. A escrita literária está vinculada a uma fala *heimlich*, secreta, anterior, excedente, a qual o escritor ouve e “se faz dela o intérprete, o mediador” (BLANCHOT, 1987, p. 29). Esse movimento de passagem pode ser assim esquematizado:



Octavio Paz (2012, p. 37) diz que há uma aparente relação de confiança do homem em relação à linguagem, “mas as palavras são rebeldes”. Para o homem, há duas possibilidades no embate com a linguagem: fazer um uso servil das palavras ou ser seu servo. Na condição de servo, torna-se meio da linguagem, como no movimento de criação sorumbática. O teor da carta escrita por Mário de Andrade deixa entrever que a submissão de Rubião à exigência da linguagem poética:

Tudo em você é necessidade e controle [...] Eu imagino que onde você se devasta perigosamente é na esperança abusiva de encontrar a expressão perfeita e única do que você quer dizer. O Diabo tanto consertou olho do filho que furou. Você já refletiu bem sobre esse preconceito de que uma idéia, uma imagem só podem se revestir duma expressão única? [...] Você positivamente não sabe, não pode saber, o número que a roleta vai dar, mas que eu saiba, jamais o jogador se suicida, antes de perder o jogo. É o caso. O jogador joga pensado e procura acertar. Mas não se devasta no suicídio, joga. Procure acertar mas não se devaste também. Nem antes, nem depois. Porque depois da obra lançada, entra o esportismo franco da vida que em vez da devastação e do suicídio, nos leva nobre ou sadiamente a reconhecer que perdemos. O seu exaspero da expressão é positivamente um suicídio. É mau isso (ANDRADE, 1995, p. 75-77).

Mário reprova a relação de Rubião com a escrita literária, o alerta para o risco que corre, e pede que encare a escrita com “esportismo franco”. Porém, para Rubião não havia essa opção – escrever era uma luta violenta para dar forma ao indeterminado. Para Blanchot (1987, p. 49), isso é o que a obra exige dos escritores:

Exigência imperiosa e vazia, a qual se exerce o tempo todo e os atrai para fora do tempo. Escrever, eles não o desejam, a glória é-lhes vã, a imortalidade das obras desagradá-lhes, as obrigações do dever são-lhe estranhas. Viver na paixão dos seres, eis o que eles preferem – mas de suas preferências ele não se dá conta, e são postos à margem, impelidos para a solidão essencial de que só se desprendem escrevendo um pouco.

A escrita não é posse nem controle, pois parte de uma fala essencial que começa e termina no silêncio; não representa as coisas por ser alusiva, evocativa e sugestiva. Ela distancia as coisas, fazendo com que desapareçam:

As palavras [...] tem o poder de fazer desaparecer as 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 [...] 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 ausente 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).

Por conta disso, a experiência literária expõe aquele que escreve a um risco relacionado à constatação de que “a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento [conforme Mallarmé], 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. Esse ponto é a própria ambiguidade” (BLANCHOT, 1987, p. 38). Essa situação da linguagem coincide com a condição paradoxal de Rubião, que, apesar de não ter esperanças na potência salvadora da criação poética, não só não parou de escrever como empenhou sua vida à escrita. Situação desoladora que, para Blanchot (1987, p. 142), é própria do poeta, cuja tarefa consiste em “‘fazer as coisas a partir da angústia’ [Hölderlin], em elevar a incerteza da angústia à decisão de uma fala justa”.

A angústia de Rubião gerada pela resistência das palavras aparece não só nos seus textos ficcionais. No seu discurso, na ocasião do Prêmio Literário Oton L. Bezerra de Melo, recebido pelo seu primeiro livro, em 1948, ele ecoa a impotência dos seus personagens⁸²:

⁸² A solidão do escritor reverbera na situação de isolamento de seus personagens: “Murilo Rubião, segundo o historiador Francisco Iglesias, [é] ‘o melhor personagem de si mesmo’” (CHRYSTUS, 1987). Seus contos são povoados de homens descontentes, entediados e desesperançosos:

muitas vezes temos a sensação de que autor e obra se confundem [...] Sua solidão é a mesma de suas personagens, ‘homens solitários’ que buscam o intangível. A falta de esperança e suas buscas se mesclam; o sofrimento do autor parece escorrer pela caneta e contaminar suas frases. O tom melancólico que emana de suas afirmações remete-nos aos seus contos (NUNES, 2012a).

Essas constatações são confirmadas por aqueles que conviveram de perto com o escritor. Affonso Ávila (1955) relata que

O leitor de Murilo Rubião [...] é fatalmente levado a confundir a personalidade do autor com a alma complexa e misteriosa de seus personagens. Apanhado de surpresa numa conversa de bar ou num encontro imprevisto de rua, o grande escritor poderá mesmo parecer estranho, complicado, às voltas com mil e um problemas de ordem psicológica ou metafísica, jogando-nos de repente, pelo efeito de uma frase, numa atmosfera que tanto pode ser surrealista como apocalíptica. Mas essa é uma das suas faces, aquela que o artista exprime muito bem em suas criações.

em matéria de agradecimento, continuo experimentando as piores derrotas. As palavras atrapalham-me a memória, e o coração, impotente, clama por uma linguagem que não me ocorre. Assim o foi quando escolhia os que deveriam figurar na dedicatória desse meu pobre Mágico [...] Bem sei, irmãos que, ao termo deste almoço, estarei na mesma situação do ‘Ex-mágico da Taberna Minhota’: desconsolado e arrependido de não ter falado a vocês de uma porção de cousas maravilhosas que, sem o pressentir, andavam dentro de mim. Lamentarei os lenços amarelos, verdes, azuis, que ficaram esquecidos nos meus bolsos [...] Geralmente, em solenidades como esta, marcadas com grande antecedência, a dilatação do prazo é absolutamente necessária para que o orador selecione cuidadosamente as suas melhores frases e pensamentos. Todavia, comigo, assim não aconteceu: malbaratei todo o tempo disponível, procurando afastar da minha frente as cousas que não deveriam integrar esta oração. E, quando expurgadas as naturais inconveniências, me considerei em condições de escrever um discurso seguro e discreto, o tempo tornara-se escasso e o tema, a ser desenvolvido, de uma pobreza melancólica (apud NUNES, 2012a).

Seu discurso expressa a resistência das palavras e a dificuldade que encontrava ao tentar delas se servir. A crise presente no processo de escrita de Rubião pulsa em cada uma de suas orações; a linguagem não é uma ferramenta a ser operada, o que corrobora a constatação de Paz (2012, p. 54): “o poeta transforma, recria e purifica o idioma; e, depois, o compartilha. Mas em que consiste essa purificação da palavra pela poesia e o que se quer dizer quando se afirma que o poeta não se serve das palavras, mas é seu servidor?”. Para Rubião o problema da linguagem encontra-se imbricado com os demais aspectos da existência humana e, dessa forma, atesta que a crise da linguagem coincide com a crise do homem de uma forma geral.

Segundo DiAntonio (1988, p. 66), “a prosa de Murilo Rubião se desenvolve como uma reflexão existencial acerca do lugar do homem no universo. Ele busca engendrar uma nova ficção capaz de definir continuamente a natureza única da existência humana contemporânea”. Rubião buscava as repostas para a crise do homem no embate com a escrita, pois “a linguagem é uma condição da existência do homem, e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou desprezar” (PAZ, 2012, p. 39). Nesse sentido, há, na sua ficção, a negação dos temas utópicos, e é possível perceber tanto a descrença nas promessas da religião quanto a desconfiança romântica da ideia de progresso. Não há nada de maravilhoso na condição dos personagens: eles estão presos na mais completa irrelevância perante o meio em que se encontram. Como demonstrado, mesmo aqueles que vivenciam eventos irrealis (magia, mutações, etc.) são impotentes. A força esmagadora do ordinário, do comum, da norma, anula qualquer potência transformadora, já que

nos seus contos não há a possibilidade de futuro, o tempo é aquele presente, aquele que se está vivendo; não há a possibilidade de abertura para um outro tempo e para a mudança. Quando indagado sobre a falta de esperança das suas

personagens, explica que, quando se perde Deus, perde-se toda a esperança, toda a possibilidade de ter uma dimensão de Eterno: ‘Essa perda da eternidade na minha literatura é uma das causas dessa falta de esperança’ (NUNES, 2012a).

A descrença na evasão saudosista é um ponto-chave para pensar a diferença entre a obra de Rubião e a literatura fantástica, cuja fundação se encontra nos romances góticos. Relacionado a este contexto de produção literária, Bataille (2013) vê a nostalgia romântica da Idade Média como um abandono e um protesto contra o impulso industrial. Essa nostalgia é um pesar sentimental resultante de um romantismo reacionário. Seu problema é a recusa em ver o espírito de contestação e de mudança na base do impulso industrial, em ver a necessidade de ir aos termos das possibilidades do mundo. Ao buscar uma imagem mais fiel de si mesmo, o artista romântico foge das imagens ligadas aos aspectos da sociedade industrial (terrenos vagos, subúrbios, fábricas) e vai em direção aos cenários antigos das cidades mortas e dos campanários góticos (BATAILLE, 2013, p. 125). Rubião parece perceber, assim como Bataille, a limitação da aposta romântica no gótico. As raízes do fantástico estão nessa nostalgia e no uso das imagens das ruínas medievais para criticar a ideia de progresso como um valor em si. Rubião não utiliza esse recurso: não há a evasão expressa por uma nostalgia macabra.

Se os recursos empregados por ele o afastam da tradição europeia do fantástico, os mesmos não o vinculam às formas típicas do insólito latino-americano, pois a linguagem que constrói para abordar a crise do homem não está no desvio para o passado e tampouco no universo mágico. Ao teorizar o real maravilhoso, Alejo Carpentier (1987) diz que a realidade latino-americana exige uma linguagem barroquizada, exagerada, compatível com a sua profusão natural. Isso ocorre pela necessidade de barroquizar a língua do colonizador (representativa da lógica mercantilista) para mostrar a sua estreiteza e impotência em dar conta do absurdo e da proliferação americana. Dessa forma, o insólito solar e abundante, ficcionalmente construído pelo real maravilhoso, pouco ou nada tem a ver com a poética de Rubião. Este joga suas fichas não na abundância da linguagem, mas na constrição, na tensão. Na busca pela face do homem, não olha nem para trás (descrente em relação às apostas românticas), nem para a frente (cético em relação às utopias do real maravilhoso). Finca os pés no presente e encontra recursos num contexto muito familiar para ele, que o leva a apostar, assim como Kafka, na ideia de que

a burocracia não é apenas um acontecimento tardio (como se os deuses, as potências primeiras, encerrassem lamentavelmente seus reinados tornando-se funcionários), nem um fenômeno apenas negativo, assim como não o é a exegese em relação à fala. A seu amigo Oskar Baum, ele escreve o seguinte,

que exige reflexão: ‘a burocracia, se a julgo por mim, está mais próxima da natureza humana original do que qualquer outra instituição social (BLANCHOT, 2010, p. 164).

De maneira similar ao relato de Kafka, Rubião percebia, na lógica da burocracia, elementos, situações e imagens que, transfigurados pela linguagem poética, permitem figurar de maneira singular a condição humana.

Na lógica burocrática da repartição pública, presente nas situações construídas por Kafka e Rubião, configura-se o vaivém infinito de um não fazer. Nesse contexto, o ceticismo e a desesperança dos personagens são correlatos à situação do burocrata sujeito à limitação da liberdade. Segundo Fernando Motta (2000, p. 78-79), pela burocracia ocorre a fragmentação da palavra que só pode se dirigir ao circunstancial: “A palavra é estabilizada. Em qualquer burocracia existe uma profunda desconfiança com relação à palavra livre, criadora”. Aspectos da lógica da burocracia (que se serve da linguagem de forma pobre, desencantada e como moeda de troca) são encontrados na poética rubiana em situações relacionadas à fragmentação e à alienação, aos meios tomados como fins, ao achatamento e à dessubjetivação do humano.

Para Carlos Drummond de Andrade (1952, p. 113), a literatura brasileira é “literatura de funcionários públicos”, e Rubião se inclui nesse grupo. Ele atuou como chefe de gabinete do governador de Minas Gerais⁸³, e chegou a dizer que, “como escritor, alcancei algum êxito na burocracia das letras. Três vezes presidente da Associação Brasileira de Escritores (Secção de Minas Gerais) e vice-presidente do I Congresso Brasileiro de Escritores” (RUBIÃO, 1949). Ele reconhecia que essa era uma situação compartilhada por outros escritores de seu tempo: “havia uma tradição aqui [em Minas Gerais] do escritor funcionário; assim, grandes escritores foram funcionários” (RUBIÃO, 1986a). Em 1949, no começo da carreira como escritor⁸⁴, relatou: “comecei a ganhar a vida cedo. Trabalhei em uma baleira, vendi livros científicos, fui professor, jornalista, diretor de jornal e de uma estação de rádio. Hoje sou funcionário público” (RUBIÃO, 1949). Fala de si usando a mesma frase do narrador de “O ex-mágico da Taberna Minhota”: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior” (p. 15).

Rubião foi um eficiente burocrata:

⁸³ Em 1951 foi nomeado oficial de gabinete do então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek.

⁸⁴ Sobre o início de seu trabalho como jornalista:

Em 1938, Murilo Rubião trabalhava na Folha de Minas, onde fazia de tudo, desde reportagem policial até esportiva. Naquele tempo o jornalista era bem diferente do jornalista de hoje. Escreviam-se sueltos, notas sociais, e isto até de madrugada, quando, invariavelmente, o trabalho terminava com uma sessão de bebedeira. ‘Estávamos no Estado Novo’ – lembra [Rubião] – ‘e um dos assuntos proibidos era a política’. A literatura, entretanto, não era proibida (O MÁGICO..., 1974).

Ele, como funcionário, era uma pessoa muito exigente, tinha um senso de responsabilidade e uma isenção para tratar das coisas muito grande. Gastar o dinheiro público para ele, por exemplo, era uma coisa sagrada. Ele fazia aquilo com a maior fidelidade possível. Na fase de execução das coisas, ele era muito exigente, e depois na fiscalização. Era um funcionário exemplar, pessoas que trabalhavam com ele e não gostavam de manter horário tiveram problemas, ele era inflexível (MOURÃO, 2012).

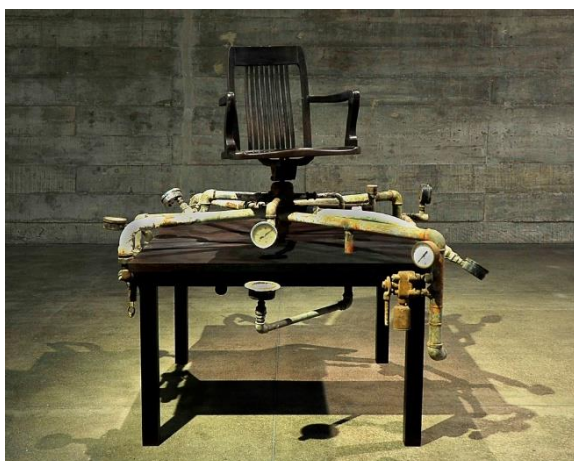
Apesar da sua eficiência e seriedade na função de burocrata, fez “várias críticas em sua obra ao caráter moroso do trabalho desenvolvido nas repartições estatais, umas mais veladas e outras bastante contundentes” (GOULART, 2018, p. 39).

Rubião afirmou que Rubem Fonseca, por conta do trabalho como delegado, era destaque entre os escritores de narrativas policiais: Fonseca viveu o ambiente policial e foi eficaz em construí-lo ficcionalmente (cf. NUNES, 2012a). É possível usar o mesmo parâmetro para analisar o caso de Rubião? Se Rubem Fonseca, por estar inserido no ambiente policial, escreveu narrativas policiais, Rubião, inserido no ambiente burocrático, teria feito uso dos recursos oferecidos por esse ambiente para criar o seu universo ficcional? Penso que a ficção de Rubião não é um retrato do seu cotidiano profissional. Apesar de haver, em sua obra, elementos do universo burocrático – por serem próximos à natureza humana –, ela não se resolve nessa relação. Rubião não criou um estilo pautado no absurdo burocrático nem uma vertente do realismo fantástico. Seus contos não são a reaplicação de uma mesma técnica. Cada conto refunda a questão da crise do homem e da sua relação com a linguagem.

Ao analisar “MaI”, Schwartz (1981, p. 84-85) demonstra que no conto é posto em questão 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”. Essa circularidade é semelhante ao aprisionamento da burocracia “como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado” (SCHWARTZ, 1981, p. 80). Mágica que revela os truques do ilusionismo ou máquina que expõe suas engrenagens, a linguagem dos contos rubianos traz à luz aquilo que deveria ter permanecido oculto. Essa operação não é resultado de uma falha, como considerou Álvaro Lins (1948), mas plena eficácia se considerarmos que para Rubião o fim era o meio⁸⁵.

A partir dessa constatação, é possível comparar a poética rubiana à obra de José Rufino (1965-), artista visual que também se apropria de elementos do universo burocrático e os subverte a fim de criar construções e ambientes insólitos:

⁸⁵ Motivo pelo qual muitos de seus contos podem ser considerados metanarrativas.



José Rufino, *Ad extremum*, 2012.

Suas instalações retomam a aura carregada das repartições públicas e sua memória burocrática, retirando delas o motor de seu tédio doentio: a funcionalidade. Nada ali tem que funcionar, nada se submete à ordem da servidão; as coisas podem, portanto, aparecer pela primeira vez como sendo algo em si mesmas e por si mesmas. A escrivaninha passa a ser, para além de mesa de trabalho – coisa que ela não deixa de ser –, uma matéria viva, um fenômeno simultaneamente físico e simbólico, que junto aos outros objetos da instalação, cria um campo novo de significados para o que aparentemente já é conhecido (OSÓRIO, 2001).

Tornadas inúteis, as coisas são refundadas de forma poética: não servem a mais nada além delas mesmas. Para tratar do fluxo entre memória e esquecimento, público e privado, o artista utiliza objetos recolhidos no escritório do seu falecido avô (de quem adota o nome⁸⁶) e de arquivos públicos. Em consequência dessa escolha, suas obras



dizem respeito à vida comum de todos nós, em um mundo perpassado por uma lógica instrumental que regula nossa maneira de ser e de viver em sociedade. Daí sua fascinação pela memória sofrida e mecânica que se impregna nos arquivos burocráticos. Ou seja, Rufino traz o que há de mais ordinário, embrutecido, mecânico e repetitivo, para a ordem propriamente poética do extraordinário, do surpreendente, do incomum (OSÓRIO, 2001).

⁸⁶ O trabalho de Rufino é intensamente imbricado com suas memórias da infância, passada no Engenho Vaca Brava, no município de Areia (PA), e com a morte do avô. A respeito da adoção do nome do avô (seu nome de batismo é José Augusto Costa de Almeida), o artista esclarece:

Meados de 1991. Resolvo adotar o nome da figura central de todo esse enredo [o avô] e passo, com um misto de naturalidade e constrangimento, a responder por José Rufino. Essa ação, a princípio apenas incompreensível para meus parentes e momentaneamente encarada como uma homenagem, logo passa a revelar os primeiros sinais da minha intenção: provocar uma subversão nas Camadas do Tempo de Vaca Brava (RUFINO, 2007, p. 147).



José Rufino, *Pulsatio*, 2014.

A desinstrumentalização dos objetos e da linguagem é vista em *Laceratio* (1999), instalação executada depois que visitou os arquivos da administração portuária de Porto Alegre, onde coletou



o entulho burocrático, guardado durante décadas, nos decadentes escritórios da alfândega [...] Nessa instalação, trabalhou têmperas sobre os documentos portuários que foram abraçados por carimbos e fios, uma analogia às amarras de um mundo burocrático ainda muito presente no cotidiano dos trabalhadores (AMARANTE, 2004, p. 95).



José Rufino, *Laceratio*, 1999.



José Rufino, *Memorabilia Laceratio I*, 1999.

De forma semelhante, realizou a série *Murmuratio* (2001), um conjunto de instalações executadas com antigos papéis e móveis dos escritórios da Ferrovia Vale do Rio Doce:



José Rufino, *Murmuratio*, 2001.



José Rufino, *Memorabilia Murmuratio*, 2001.

Nessas obras, ao tomar os velhos documentos do passado, que se acumulavam, já sem uso, e encobri-los parcialmente com manchas, Rufino traz à luz a obsolescência gerada pela papelocracia dos escritórios. As pinturas realizadas não soterram inteiramente a escrita original do suporte, preservam a materialidade dos documentos. O estranhamento é gerado pelo encontro inusitado entre o texto datilografado, as anotações, assinaturas, marcas de carimbos e as suas enigmáticas pinturas. Assim como na linguagem rubiana, a base pictórica de Rufino é

ancorada em elementos ordinários e conhecidos, submetida a jogos de encobrimento. Em sua poética,

O mergulho é cotidiano [...] é rente ao chão, mas um chão cheio de símbolos geográficos, culturais, onde o obscuro e o mágico falam de uma quimera semelhante à de Edgar Allan Poe ou Juan Rulfo (dois autores que, por sintonia, o artista poderia ilustrar). Não em vão os referentes literários desta coleção de cartas e manuscritos funcionam, como todas as outras coisas, como ressonâncias. A partir de fragmentos, restos, detalhes, estas cartas desenhadas articulam e reinventam ressonâncias, constroem sobreposições com novas inscrições (NAVAS, 2005).

No fim do processo, tanto de Rubião quanto de Rufino, há a improvável convergência entre o espaço burocrático e o onírico. Ao utilizar objetos esquecidos encerrados em depósitos, o artista plástico opera a passagem daquilo que estava adormecido, que era *heimlich*, para o espaço público. Mas há a sobreposição entre descobrimento e reencobrimento, visto que o conteúdo dos documentos resgatados é encoberto por manchas, e, com isso, uma nova forma de ocultação é inaugurada.

Em várias obras as manchas pintadas são semelhantes ao Santo Sudário, como em *Memento mori* (c. 2001-2010):



José Rufino, *Memento mori*, c.2001-2010.

Também ocorre na série *Plasmatio* (2002), composta por móveis antigos e pinturas feitas sobre correspondências trocadas entre os familiares do artista e presos políticos no

período da ditadura. As cartas, resgatadas das gavetas do avô, são cheias de mensagens cifradas, de interditos:



José Rufino, *Plasmatio*, 2002.

Nas pinturas que compõem essa instalação, as manchas manifestam um corpo ausente, que, pela semelhança com o Santo Sudário, apontam para o registro pós ato sacrificial, no qual ocorre a transubstanciação, o momento da passagem do profano para o sagrado. Pela ausência do corpo e pela impossibilidade de acessar o conteúdo escrito dos papéis, o observador vaga entre significados que escapam, que são inacessíveis, fazendo da obra o reinado do não saber. Em peças como essas fica evidente que o artista cria, literalmente, pela ruína. Ao levar em conta o processo de criação de Rufino, sua formação acadêmica é significativa:

trata-se de um paleontólogo, que decifra e estuda os sinais de vida cristalizados no tempo. Seu vocabulário, extremamente plástico, é capaz de construir uma ficção recheada de detalhes que vão nos envolvendo na sua atmosfera delirante. Essa, por sinal, é uma constante em sua obra: ela sugere familiaridade para potencializar o estranhamento (OSÓRIO, 2001).

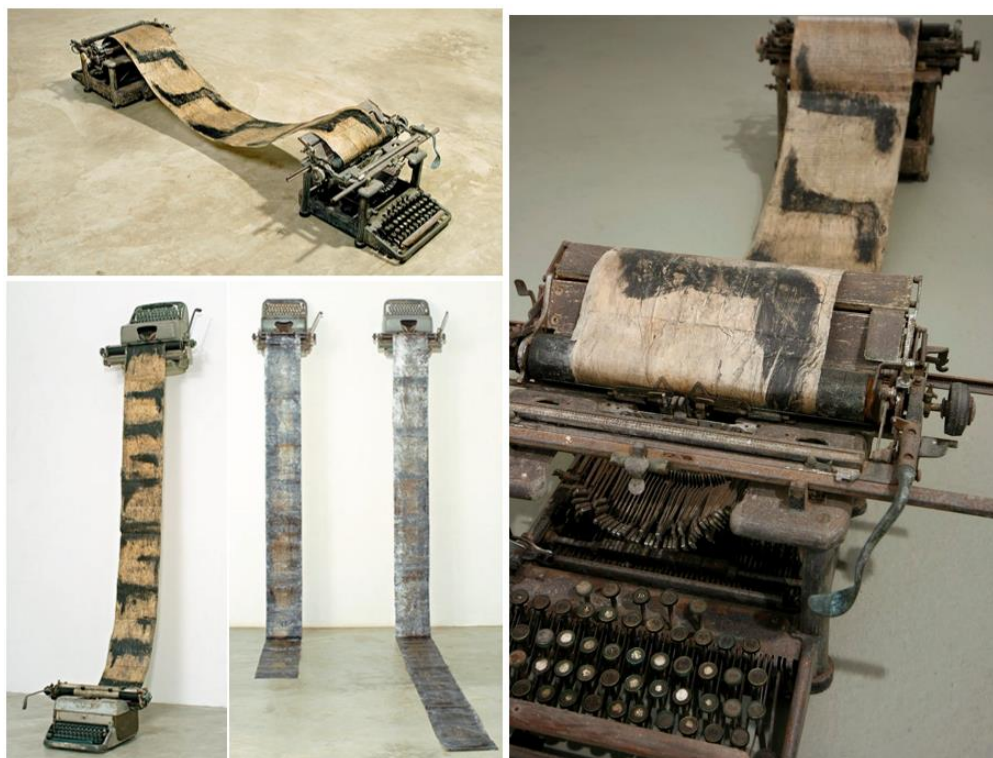
Com seu gesto, ele ativa o que há de poético naquilo que originalmente pertencia a escritórios, gavetas e depósitos, ou seja, mostra que as coisas cotidianas

podem ser pensadas e não apenas usadas. E pensadas no sentido poético do termo, de algo que nos conduz, sensivelmente, para além do ordinário e do banal. Aí surge a contradição: a separação, o afastamento do habitual, é o que dá vida ao cotidiano. Por isso, a arte, ao contrário da ciência, nutre-se da

contradição, da fala inusual, do que não pode se acomodar na obviedade das certezas (OSÓRIO, 2001).



José Rufino, *Espaço colonizado*, 1993.



José Rufino, *Máquinas de escrever*, 1991.

Objetos que haviam sido úteis no cotidiano burocrático, tornaram-se inúteis pela ação do tempo. Ao se apropriar deles, o artista não recupera sua utilidade; a sua inserção no fazer poético é de outra ordem, pois aqui a ação não tem a ver com reciclagem ou uso sustentável de recursos, a inutilidade é exaltada. Assim como a posição servil que Rubião ocupa em relação à linguagem, Rufino, parece, não se serve dos objetos encontrados, mas se coloca como meio de

passagem para que aquilo que está oculto possa vir à tona. Na instalação *Náusea* (2008) a soberania dos objetos é central:

‘Os objetos não deveriam nos tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim eles tocam – é insuportável’. A constatação do protagonista de *A Náusea*, romance de Jean Paul Sartre, serve-nos com justeza para observação sobre o trabalho de José Rufino. Seus objetos nos colocam, enquanto espectadores, à espreita, observando mobiliários que apresentam uma certa estranheza. Também como na estratégia dos textos de Kafka, Rufino atua com olhar insistente sobre as coisas até torná-las tocantes, instigantes, estranhas a ponto de dialogar conosco como um corpo subjetificado, vivo e pulsante. Assim acontece com gavetas, escrivaninhas, fichários, arquivos. Ao agrupá-los, forma-se um aglomerado com arestas, pontas, lacunas, aberturas, vãos (CAMPOS, 2018).



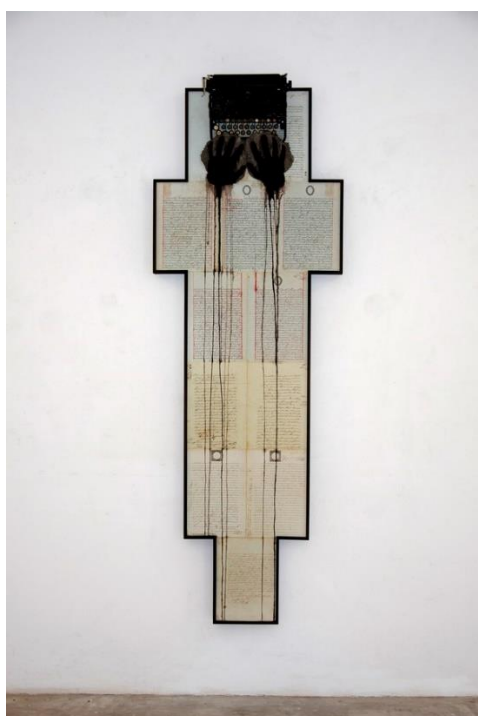
José Rufino, *Nausea*, 2008.

Em *Nausea* ocorre a sobreposição temporal: o olhar do espectador percorre a superfície dos papéis, lançados para fora das gavetas, incapaz de diferenciar, com segurança, as linhas formadas no passado dos papéis-protocolo e as manchas e intervenções do artista – e “a posição das gavetas [...] cria uma espécie de respiração e ritmo para a instalação. A náusea, como

sentimento corporal, vem gradativamente em espasmos. No ato do expurgo, revelamos o interior privado” (CAMPOS, 2018), movimento *unheimlich* correlato ao do artista, que

toma os objetos e a partir disso os acentua, como nas palavras. Destacam-se tonicidades, reverberações, agudizações. As palavras mudam de sentido até se tornarem impronunciáveis. A frase, agora, é estrangeira para nós e para o próprio artista. Os móveis ganham funções sem funcionalidades (CAMPOS, 2018).

Nesse jogo, a questão da escrita é ainda mais evidente na instalação *Abruptum* (2019):



José Rufino, *Abruptum*, 2019.

A obra é composta por uma série de documentos antigos, organizados e emoldurados em forma de cruz. No ponto mais alto do conjunto está uma máquina de escrever, muito usada, a marcação das letras, nas teclas, está apagada. Sobre o teclado há dois montes, de gesso e resina, afundados pelo vazio escurecido de um par de mãos. Deste brota um líquido escuro, gerando manchas, que encobrem parte das folhas. A marca das mãos exprime um corpo ausente, e o tom do afundamento dá ares de resquício de mãos que foram carbonizadas, como se fumegadas abruptamente por um raio, e dela escorrem manchas marrons, que podem sugerir lama, tinta caligráfica sépia ou sangue seco. O título e a imagem situam a obra como testemunha da ruína da escrita, do instante exato em que o ato de escrever cessa:

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 realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre 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 poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve (BLANCHOT, 1987, p. 15-16).

O Poeta é a mão que não escreve, que interrompe a escrita incessante de José Ambrósio, mão doente:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia [...] A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa (BLANCHOT, 1987, p. 15).

Impossibilitado de segurar a caneta, ainda sentindo a exigência de agarrar algo entre os dedos, José Ambrósio se lança ao pescoço do companheiro: “ao menos aquele poeta eu mataria” (p. 114). A obra só acontece quando José Ambrósio, mão doente, finalmente compreende que a única forma de falar de Marina é pelo silêncio, pois

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir (BLANCHOT, 1987, p. 42).

A obra é solitária. Ela afirma a solidão, expulsa e exila o poeta depois de realizada. O escritor pertence à obra, mas esta não lhe pertence. José Ambrósio sabe disso, sabe que “o poema *de* Marina estava composto” (p. 177, grifei). O poema não é *para* Marina, não é algo que surge de José Ambrósio em direção a ela. O poema é de Marina, deriva dela e a tem como fim. A obra surge e desaparece diante dos olhos de escritor e “o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 13). Após a passagem de Marina, José Ambrósio se encontra em meio a papéis “jogados para o ar e espalhados pelo chão” (p. 117), e sozinho: aquilo que nele é Poeta desaparece com a chegada da obra.

Tradução Transtemporal



Parte da força inquietante da obra de Rufino está na forma como a insubstancialidade do tempo é corporificada na convergência entre passado e presente dos objetos prosaicos que compõem suas instalações. O trabalho do/no tempo também é central no processo de Rubião. A obsessão com a linguagem é efetuada num fazer singular da sua poética: a tradução transtemporal. Para ele, era importante sincronizar seus contos com o presente, coincidindo com José Ambrósio, que “não desejava ficar parado no tempo” (p. 112). A constante reescrita dos textos publicados não se dava como resultado dos caprichos de um escritor indeciso que mudava de ideia constantemente em relação aos encaminhamentos da história narrada. Ao contrário, as alterações ocorriam para responder a uma demanda do texto, como explicou o contista:

Basta uma releitura de qualquer conto e lá estou de novo a brigar com o texto. Quando se trata de renovar a linguagem que, com o passar do tempo, envelheceu. Há ainda o problema das palavras e das frases provisórias que usei em determinada época por não ter encontrado, na hora, as definitivas (RUBIÃO, 1978b).

As alterações, além de fazer com que “MaI” se assemelhe ao que deveria ser a sua verdadeira imagem, reinstauram o frescor da sua linguagem, como se percebe nas diferenças entre algumas das sentenças da sua primeira e da sua última publicação:

“MaI” (1947)

“Já a frase se aproximava de minhas mãos. Desesperei-me adivinhando que ele não a deixaria chegar à minha pena. Vendo ser ociosa qualquer resistência, dispús-me a atendê-lo” (p. 133).

“MaI” ([1978] 2016)

“(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, dispondo-me a ouvi-lo” (p. 113).
“Descontrolei-me, ouvindo tão capciosa afirmação. Eu, doente! Deliberei evitar qualquer discussão com o meu incompreensível interlocutor” (p. 133).	“Descontrolei-me, ouvindo tão cretina afirmação. Eu, doente?! O melhor seria encerrar o assunto e cortar de vez o nosso diálogo” (p. 113).

Fonte: Rubião (1947; [1978] 2016).

Conforme Rubião (1976a, p. 18), “Busco a palavra simples, a linguagem intemporal, que se pode ler daqui a 20 anos. No *Ex-Mágico* eu abusei de uma linguagem que talvez não seja usada hoje”. Essa preocupação se vincula aos pontos que ele considerava como exigência de uma obra séria: em primeiro lugar, a linguagem,

uma grande linguagem, se possível. Depois, o tema deve ser atemporal. Esta linguagem não deve guardar nada da época em que estamos vivendo. Um exemplo menor é a gíria, a gíria muda de dez em dez anos. Agora, por exemplo, a linguagem dura mais. Se o escritor não criou uma linguagem atemporal, daqui a uns tempos, as pessoas vão perguntar, que língua é essa? (RUBIÃO, 1986b).

A marca temporal era algo a ser combatido, considerava que

um grande perigo da literatura é a literatura temporal, que discute, problemas da época, apresenta o tipo de vida e fala numa linguagem da época: esse tipo de literatura, só escrito por um sujeito genial. Esses escritores que nos entusiasma entre os vinte e trinta anos, não resistiram à releitura vinte anos depois. Um livro como os de Virgínia Woolf é difícil envelhecer, porque é intemporal. Clarice Lispector também (RUBIÃO, 1981).

Analisando a forma como Rubião utilizava a linguagem coloquial para alcançar esse efeito, Cremilda Medina (1985, p. 8) afirma:

Foi porque conviveram e estudaram o que os precedia, que os escritores como ele ou Fernando Sabino souberam usar a linguagem coloquial. Mas que não se iludam os aprendizes de feiticeiro. Para chegar ao coloquial, seja no diálogo, seja na narração que funde personagem e autor, é preciso elaborar muito, ter imenso cuidado com o lugar-comum, os facilitismos de mau gosto. Murilo Rubião venera o aprendizado. Nunca se perdoa a facilidade e lá fica ele, ano após ano, perseguindo um conto até sua forma final. Que não é final, pois a cada edição nova, periga reescrever, aperfeiçoar aquele texto que já havia sido dado por pronto.

Rubião soube operar bem essa magia transtemporal, o que é atestado pelo sucesso alcançado, a partir de 1970, pelos contos escritos cerca de 30 anos antes. Com as reescritas ele

os traduziu para leitores não de outras línguas, mas de outros tempos. Isso fica evidente quando levamos em conta o público-alvo das edições lançadas pela Editora Ática naquela década: o público juvenil que se preparava para o vestibular. A esses leitores, Rubião foi apresentado como escritor contemporâneo. Um exemplo: em 1974, *O pirotécnico Zacarias* estreou a coleção Nosso Tempo, dedicada à revelação de novos escritores, em vez de sair em coleções de clássicos brasileiros. Porém, tomando-se como base o parâmetro de Ezra Pound (2006, p. 22), de que “um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições [...] Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível”, Rubião pode ser considerado um escritor clássico. Apostando na eficácia das palavras prosaicas, ele atualizava constantemente o seu vocabulário, e essa obsessão fez com que sua obra obtivesse o poder encantatório da eterna juventude.

Para Rubião (1976a, p. 18), a sintonia entre a sua linguagem e o cotidiano do leitor era fundamental, pois os textos longos são, inevitavelmente, repletos de excessos:

Comigo a história nasce com começo, meio e fim. Depois eu vou tomando notas e notas, modificando a narração. Geralmente, ela nasce grande, do tamanho de novela ou romance. Em seguida, eu a transformo em conto, cortando, rasgando. Escrevo, ou procuro escrever, com a máxima clareza.

E confessou que, nas reescritas, eliminava “excrescências, frases inúteis” (RUBIÃO, 1976a, p. 18), pois esses excessos atenuam a potência ambígua das palavras. Para aproveitar ao máximo cada termo, é necessário que este tenha espaço para reverberar. Cabe destacar o absurdo do que Rubião dizia perseguir: escrever com a máxima clareza para alcançar a ambiguidade máxima.

A busca por termos cotidianos aproxima a linguagem rubiana da forma pela qual Freud escreve “Das Unheimliche”. Iannini e Tavares (2019, p. 21-22) explicam que,

Em grande parte, a genialidade de nosso autor inegavelmente reside em identificar na linguagem cotidiana e potencialmente acessível algo que nela é difícil de acessar, não por falta de informação ou por barreiras intelectuais, mas sobretudo, por causa dos conflitos psíquicos ali enredados. Conflitos esses que se expressam também em barreiras intelectuais, em produções artísticas ou ainda na própria história de uma língua: as camadas de sedimentos, as ruínas e os vestígios de formações longínquas e talvez inacessíveis sem os recursos metodológicos da psicanálise. São esses os materiais preferidos das análises freudianas. Esse texto [*Das Unheimliche*] [...] é uma das mais ricas demonstrações de como a psicanálise opera com sua mais fundamental ferramenta: a língua cotidiana, com suas camadas e sua história [...] Freud demonstra de modo inequívoco como se entrelaçam na própria escrita os registros teórico e estético, como a linguagem científica e literária se interpenetram, ou ainda como o vivido e o fantasiado tecem relações complexas.

Freud opera os aspectos familiares e prosaicos da linguagem para trazer à tona aquilo que nela há de oculto. Relacionado a isso, Rubião explicou que, ao escrever contos,

mexe com os padrões de ter a vida um início, meio e fim, não é como as novelas em que as coisas são todas traçadas seguindo um padrão; existe sempre uma mudança, um abalo de todos esses valores, do seguir as coisas como elas são estabelecidas como: fazer exatamente aquilo que os pais decidiram, crescer, estudar, trabalhar, casar, e morrer, mas uma morte sem muita dor, como de hábito pensam os homens em geral. A obra em si surge de algum lugar do subconsciente ou do passado. De onde exatamente o escritor não sabe, mas tem algo do momento, do que ocorre no cotidiano da gente (RUBIÃO, [entre 1983 e 1991])⁸⁷.

Sua adesão ao conto, em vez do romance, está intimamente ligada à sua visão de mundo, não determinista. As camadas da linguagem são trabalhadas na ressonância ambígua das palavras, a qual Rubião amplia ao máximo. Ele toma palavras corriqueiras, muito usadas, aquelas nas quais o leitor confia, e lhe passa uma rasteira. Essa operação evidencia o risco da linguagem, lembrando ao leitor que o vocábulo nem sempre é servil às demandas comunicativas: a palavra insubordinada abre caminho pelo ato falho e torna público o que deveria ter permanecido oculto. O desconforto criado por esse “mal uso” da linguagem é *unheimlich*. O *Heimliche* é uma moeda de duas faces: uma é conhecida/familiar; a outra é oculta/secreta – é uma coisa e outra ao mesmo tempo. *Unheimliche* é o resultado da ação de girar essa moeda, e a mão que escreve é a mesma que gira a moeda. Isto posto, ressalto a imbricação entre as questões temáticas e os recursos formais encontrados por Rubião para elaborar a sua poética:

Seus contos provocam no leitor o sentimento de insegurança e mal-estar que se tem diante de uma coisa que se quebrou. O que é quebrado por esta narrativa são ‘os moldes tradicionais’ - o cotidiano; quebrado pela ‘irrupção pura e simples do mistério, do inexplicável’. ‘Testemunho artístico do nosso tempo’ [...] que, ao mesmo tempo, provoca repulsa e adesão no leitor, traz o lado obscuro e conhecido da face do homem (NUNES, 2012b).

O homem, em Rubião, é do tipo comum, ordinário, esmagado pela rotina – porque esmagado pela linguagem pobre, utilitária, burocrática. Para pensar a respeito dessa questão, comparo a configuração dos personagens rubianos à composição das pinturas de retratos de Alberto Giacometti (1901-1966), que retratou diferentes modelos, mas as pinturas produzidas têm traços em comum que permitem reconhecer o gesto do artista. Um dos modelos desses

⁸⁷ No documento consultado no AEM-UFMG não é possível saber a data, mas sabe-se que a revista *Arte Quintal* (Belo Horizonte), fundada por Rogério Salgado, Eivaldo John, Virgínia Reis, Wagner Torres e Rainer Público, esteve em circulação de 1983 a 1992.

retratos, o escritor James Lord (1922-2009), travou uma relação de espelhamento com Giacometti: ao mesmo tempo em que posou para o pintor, compôs um retrato escrito do artista imerso no processo de criação (LORD, 1998)⁸⁸. Em seu relato é possível entrever o trabalho tortuoso e atormentado que envolve a luta do artista com a matéria a fim de construir a verdade humana que vê no modelo. O trabalho se estendeu por vários dias e Lord verificou que uma parte considerável desse tempo foi usada para destruir o que havia sido feito. Giacometti pintava desfazendo e refazendo a própria pintura, constantemente insatisfeito. Além dos traços que o pintor atribuía à face do retratado, também é característico da sua produção artística o não encobrimento das marcas do processo, que revelam o fazer e a materialidade da pintura. Visualmente, suas obras finalizadas têm aspecto de inacabamento, que deixa à vista do público aquilo que pertence ao processo de criação, escancarando a natureza do artefato:



Alberto Giacometti, *James Lord*, 1964 (à direita, detalhe).

Há algo semelhante nos personagens de Rubião, que, assim como Giacometti, partia da observação do cotidiano para a composição das suas histórias. Como afirmado anteriormente, ele se interessava pelo homem comum, ordinário:

Os meus heróis são apenas homens tristes, que não conseguiram entender as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna ou não tiveram, ao menos, a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irrecorríveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos. A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos julgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida, amalhando cruzeiros [...] especulando com a falta de transportes, com a alta

⁸⁸ Primeiramente publicado em 1965.

dos imóveis ou com as aberrações da inflação. Jamais sentiram o lirismo de colher seixos brancos, sem a mortal preocupação do colecionador. Homens sem esperança, incapazes de compreender, como o meu Pirotécnico, que, às vezes, é preciso morrer para se ter uma vida autêntica (RUBIÃO apud SCHWARTZ, 1981, p. 96).

Arrigucci Jr. (1974; 1998) defende que há algo que homogeneíza as figuras humanas dos contos rubianos e revela traços comuns ao próprio autor. Assim como em Giacometti, há, em Rubião, o tortuoso processo de apagamento e refazimento da obra, processo que é movido pela insatisfação e pela luta com a matéria-prima, e pela exposição da natureza da matéria ficcional na obra acabada. Esses pontos fazem com que, assim como, ao olhar para as pinturas de Giacometti, é possível reconhecer o pintor nas suas imagens, também nos contos de Rubião percebemos um conjunto de aspectos identitários entre seus personagens. Há um tom comum aos homens da sua ficção: são planos, não têm profundidade; são seres lançados abruptamente em situações estranhas, como o narrador de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que dá conta da própria existência, já adulto:

eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir uma certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche de tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou (p. 15).

Para seus personagens, passado, presente e futuro não são consecutivos, não estão encadeados. O ocorrido e o porvir se acumulam no presente, o que, na maior parte dos casos, irrompe na forma de alucinações. Só há o presente da leitura. Não há perspectiva, memória apaziguadora, nem promessa de tempos vindouros, só o incessante e recorrente presente da ação que está sendo narrada. Os homens rubianos são alheios a tudo: ao meio onde se encontram, aos outros personagens e a si mesmos, como pode ser notado em outra passagem de “O ex-mágico da Taberna Minhota”:

O gerente do circo, a me espreitar de longe, danava-se com a minha indiferença pelas palmas da assistência. Notadamente se elas partiam das criancinhas que me iam aplaudir nas matinês de domingo. Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem? Muito menos me ocorria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado (p. 16-17).

A falta de pertencimento não faz o personagem buscar o sentido da existência: “o que poderia responder [...] uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença

no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado” (p. 16). Em uma entrevista concedida no começo da carreira, Rubião fez uma declaração que “parece tirada de seus livros, pelo grau de peso e melancolia” (NUNES, 2012b); “muito poderia contar das minhas preferências, da minha solidão, do meu sincero apreço pela espécie humana, da minha persistência em usar pouco cabelo e excessivos bigodes. Mas, o meu maior tédio é ainda falar sobre a minha própria pessoa” (RUBIÃO, 1949). O mesmo tom aparece em “Lirismo de fim de semana” (RUBIÃO, 1945), texto no qual Rubião rebate uma crítica de que retratava mal as mulheres e questiona: “poderão dizer os homens que pretendo amesquinhá-los? Não. Porque a solidão dos meus personagens é a minha própria solidão”. A condição de condenação reverbera e se mostra presente no escritor (com sua constante insatisfação e impotência frente à linguagem que engendrava a incessante reescrita), nos personagens e em nós, leitores, que sentimos nossa estrutura vacilar quando percebemos a fragilidade da linguagem. Os contos de Rubião nos fazem considerar que onde a linguagem falha, nós falhamos; que os buracos da linguagem são os nossos; e que a ineficiência da linguagem é a nossa própria, “pois o homem é inseparável das palavras. Sem elas, é inatingível” (PAZ, 2012, p. 38). Ao não conseguir fixar um significado para os mistérios dos contos, ficamos numa situação de desespero, conscientes das nossas falhas e limitações frente a algo que não pode ser apreendido. Dessa forma, paira sobre todos os envolvidos o peso da condenação:



Fonte: da autora.

Correlato ao absurdo da existência dos personagens, presos em um sistema circular, “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. 93). A poética de Rubião é marcada pelo absurdo dos meios transformados em fins, pela condenação do homem enquanto meio e pela constante repetição de ações infrutíferas. Homens dessubjetivados, presos no eterno presente, desprovidos de passado e futuro. Em seus contos

não há um responsável pelo absurdo: as situações narradas não são ocasionadas por deuses coléricos, por entidades sobrenaturais ou por figuras com poderes maléficos. Os sujeitos ficcionais que as compõem funcionam de acordo com leis intangíveis, que ninguém conhece ao certo mas às quais não podem deixar de seguir. Somado a isso há a completa apatia, a falta de surpresa e reação. A apatia frente à subjugação, à dessubjetivação e à transformação do homem em meio é insuportável. Os homens abandonam em definitivo a perspectiva de um amanhã que seja diferente do hoje e estão alienados de todos os fins, pois tudo se reduz a meios. Esse contexto é tematizado na crônica “Procura-se um faraó”⁸⁹, escrita no começo da carreira de Rubião, que narra a história de um sujeito que deseja possuir um faraó. Seu interlocutor, curioso a respeito de qual seria a utilidade de um faraó, obtém a seguinte explicação:

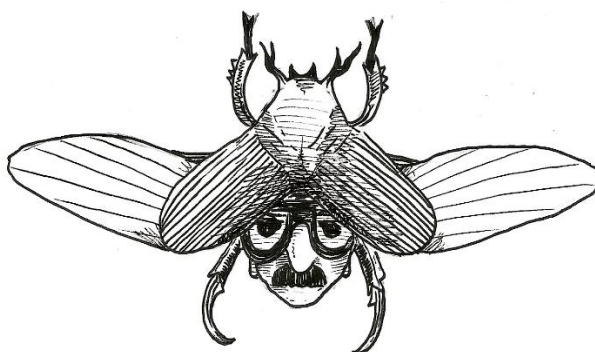
- Punha-o para secar e obtinha uma autêntica múmia do Egito.
 - Múmia do Egito? que utilidade pode ter uma autêntica múmia do Egito?
 - O senhor não é nada curioso!... Oras bolas! que se pode fazer com uma múmia! vender, meu amigo. Vender para um museu, e em seguida, comprar uma linha baratinha azul para passear na Avenida...
- Ele ficou um instante em silêncio, numa atitude pensativa de quem procura um argumento fulminante para massacrar o inimigo, e depois exclamou triunfante:
- E a gasolina?! confesso que fiquei enrascado, sem saber o que responder. Após pensar um pouco retruquei satisfeito:
 - Vendia a baratinha e comprava a gasolina.
 - Ah! bem...
- O meu companheiro ficou calado por uns momentos remoendo o que eu dissera e, depois de breve pausa, agrediu-me repentinamente:
- Para que lhe serviria a gasolina, após a venda da barata?
 - Para vender, meu senhor, e tomar muitos chopes no ponto de sua venda.
 - O senhor é muito complicado. Não precisava de toda essa embrulhada. Bastava vender o faraó e, com o dinheiro tomar os seus chopes...
 - Pipocas! se eu procedesse assim não tinha que dar satisfação a ninguém! faria tudo dessa maneira apenas porque adoro operações bancárias (RUBIÃO apud CÁNOVAS, 2004, p. 355).

O percurso do personagem com o faraó é análogo ao do contista com a escrita, e a crônica expõe o ridículo das voltas que situam o desejo não no prêmio final, mas nos próprios meios. Algo muito diverso do que ocorre, por exemplo, em “Chronos kai Anagke” (GUIMARÃES ROSA, 2011), analisado no capítulo anterior. O pacto para dominar a arte do xadrez, feito por Zviazline, não tem como fim a habilidade adquirida em si; o fim é fazer fortuna para casar com Ephrozine, o jogo de xadrez é só uma volta a mais no caminho. O pacto visa o depois, a consequência. Zviazline poderia ter feito um pacto para conseguir a fortuna

⁸⁹ Publicada originalmente na *Folha de Minas* (Belo Horizonte) em 9 de março de 1941. A transcrição dessa crônica pode ser vista em Cánovas (2004, p. 355-356).

diretamente, independente do torneio. Já em “Mal” há a ausência do desejo de um investimento futuro. O pacto de José Ambrósio é circular, estático e autorreferente. O fim de chegar a Marina se resume em chegar a Marina. Ele não deseja Marina para ser um escritor publicado, ter seu nome impresso, ganhar uma promoção, tomar o lugar do editor-chefe, conquistar uma cadeira na Academia de Letras, nem fazer fortuna. O desejo, o meio e o fim é Marina. Ele aplica sua força de trabalho para produzir para algo que não pode ser aplicado. Marina não é investida para nada, não gera nada além dela mesma. Não é uma causa que vai gerar uma consequência, ela é causa e consequência ao mesmo tempo e desaparece assim que surge.

Feio de Situação



No início de “Das Unheimliche”, Freud (2019a, p. 29) adverte que adentrará a discussão de uma noção pertencente ao domínio da estética, a qual define como “doutrina das qualidades do nosso sentir”, e não como campo de estudo do belo. Para Freud, a literatura estética especializada negligencia determinadas “emoções inibidas” – como o *Unheimliche* –, e seu ensaio explora essa lacuna. A partir dessas constatações, apresenta o objetivo de seu texto:

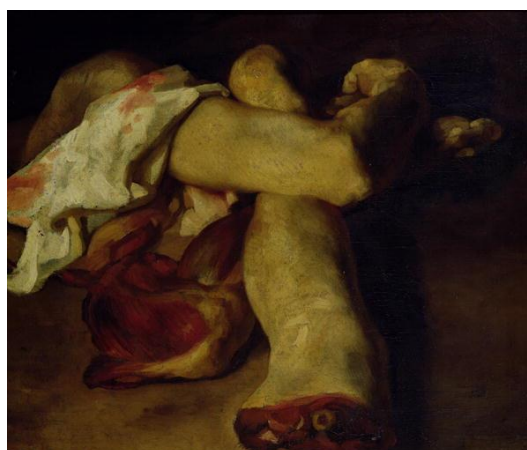
Não há nenhuma dúvida de que ele [*Unheimliche*] diz respeito ao aterrador, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angustia. Entretanto, pode-se esperar que exista um determinado núcleo, que justifique a utilização de uma palavra-conceito específica. Gostaríamos de saber o que é esse núcleo comum, que permite diferenciar, no interior do angustiante, algo ‘infamiliar’ [*Unheimliches*] (FREUD, 2019a, p. 29).

Para delimitar o núcleo do *Unheimliche*, que o diferencia das demais causas da angústia, Freud busca referências em tratados da estética, porém não encontra nada, e conclui que esses “ocupam-se de preferência dos sentimentos belos, grandiosos, atraentes, ou seja, dos sentimentos positivos, de suas contradições e dos objetos que eles evocam, em vez dos

contraditórios, repugnantes, penosos” (FREUD, 2019a, p. 31). Apesar da constatação de Freud acerca da falta de interesse da estética pelos objetos e situações desprazerosos, há exceções. A autonomia do feio em relação ao belo é prenunciada por Christian Hermann Weisse em *Sistema da estética como ciência da ideia da beleza* (1830) e teorizada de forma pioneira por Karl Rosenkranz em *A estética do feio* (1853), que aborda o feio afirmativamente, e não como ausência do belo (cf. FERRER, 2017)⁹⁰. O interesse da teoria da estética pelo angustiante também está presente nas teorias do sublime. Porém, tal como afirma Freud, há diferenças entre o *Unheimliche*, as categorias do feio e as do sublime. Tudo o que é *unheimlich* é aterrorizante e angustiante, mas nem tudo que é do campo do terror, da angústia, é *unheimlich*.

O *Unheimliche* faz parte da categoria de geradores de sensações e sentimentos desprazerosos, mas se diferencia das definições e categorias tradicionais do feio como aparecem em Weisse e Rosenkranz. Ferrer (2017, p. 221-222) apresenta um exemplo do feio em Weisse:

Um corpo morto, em decomposição, por exemplo, exprime a contradição não resolvida na natureza entre a vida e a morte [...] É neste limite e incapacidade do sensível que se produz o feio. O feio é a ausência de sublimação, por excelência o bloqueio dialético do conceito. A beleza, que se liga essencialmente à vida, à capacidade de reunião de tensões, traz em si a contradição inerente ao finito, ou seja, a morte. No nosso exemplo, o corpo natural em decomposição é feio e repulsivo porque a limitação não está aqui sublimada em algo mais elevado do que a própria vida natural [...] Em termos simples, o feio consiste somente na aparição não sublimada da contradição inerente ao finito.



À esquerda, Théodore Géricault, *Cabeças guilhotinadas* (estudo para *A balsa da Medusa*), c.1818-1820; à direita, Théodore Géricault, *Peças anatômicas*, 1819.

⁹⁰ Diogo Ferrer (2017) analisa do desenvolvimento da estética do feio nesses dois autores.

Ferrer (2017, p. 223) explica que, para Weisse, o fascínio do feio reside na expressão do sofrimento pela perda do paraíso, pela “inominável nostalgia desse mundo desaparecido, que traz em si a certeza do seu não-cumprimento”. O filósofo vê o feio como manifestação crítica “frente a uma realidade entendida como insuficiente e contraditória” (FERRER, 2017, p. 223). Diferente disso, no *Unheimliche* não há a expressão pela perda do paraíso perdido nem a angústia da contradição, não há uma operação dialética: os opostos constituem o próprio termo e não encontram estabilidade na resolução na forma de uma síntese. No campo do *Unheimliche* a contradição não é uma etapa a ser superada, é a sua própria condição de existência.

Rocha e Iannini (2019) demonstram que o *Unheimliche*, ao contrário do que considera Bloom (2015), não é uma continuação da teoria estética do sublime. Uma das marcas dessa diferença pode ser vista no fato de

que a própria ambientação estética escolhida por Freud, ao eleger Hoffmann como interlocutor e o *Unheimliche* como tema, engendraria uma estética *para além* do belo e do sublime. Não apenas porque Hoffmann representa uma espécie de ‘romantismo sombrio’, que de certa forma antecipa certos aspectos do realismo, mas também porque, se Freud quisesse falar da ‘apresentação negativa do infinito no finito’, ou seja, do sublime, ele poderia ter tomado um texto de Schiller, Tieck ou Novalis, que representariam melhor essa tradição. Isso porque o sublime, tanto em sua versão kantiana como em sua versão romântica, é ainda *mais metafísico que belo*, por pressupor uma metafísica cristã, transcendente, dimensão claramente ausente no texto de Freud (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 177).

Em comum, as diversas teorias do sublime têm a questão da afetação dos sentidos pela incomensurabilidade da natureza que faz o homem experimentar a estreiteza das suas próprias limitações para fruir aquilo que o excede.

Os autores ressaltam que Freud escolhe deliberadamente não tratar das teorias de Burke, Schopenhauer e Schiller, o que demarca a separação entre os conceitos de sublime e de *Unheimliche*. Se Freud considerasse que a angústia gerada pelo *Unheimliche* compartilha algum aspecto da angústia sublime, os filósofos acima elencados não teriam sido deixados de fora do ensaio em questão:



Caspar David
Friedrich, *Caminhante
sobre o mar de névoa*,
1817.

Talvez por esses motivos Freud jamais tenha dedicado qualquer linha sobre o mais importante artista do romantismo alemão no campo das artes plásticas, que foi, justamente, Caspar David Friedrich. É bastante provável que Freud conhecesse a discussão sobre o sublime, se não diretamente, pois não há traços de uma leitura sua da terceira crítica de Kant, pelo menos indiretamente. Arguto leitor de Schopenhauer, essa é uma questão que não lhe escaparia. Contudo, entre o infamiliar e uma estética do sublime parece haver um hiato. Nem belos, nem sublimes, os fenômenos abordados por Freud relembram o horror, o medo, a angústia causada pelo mundo dos fantasmas, as assombrações e os duplos, nada que acene para uma espécie de destinação das ‘belas-artes’ para encantar e apaziguar angústias e insatisfações. Não, a arte não nos traria nenhum consolo, seja imediato, seja mediato, ela não provocaria nenhuma catarse reparadora, que reduziria antagonismos, harmonizaria conflitos e, principalmente, promovesse qualquer espécie de elevação moral (CHAVES, 2019, p. 154).

Enquanto o sublime eleva e o feio rebaixa, o *Unheimliche* se situa no mesmo nível do sujeito, é a angústia do/no aqui/agora. É o passado (o recalçado) presente, a sobreposição de tempos que não corresponde à linearidade cronológica.

Umberto Eco (2007) define o *Unheimliche* como o *feito de situação* (p. 311)⁹¹ e ilustra a sua ocorrência através de um exemplo:

Imaginemos um aposento familiar, com uma bela luminária posta sobre a mesa: de repente, a luminária se ergue no ar. Esta última, a mesa, a sala são sempre as mesmas, nenhuma delas ficou feia, mas a situação, sim, tornou-se inquietante [*unheimlich*] e, não conseguindo explicá-la, podemos achar que é angustiante ou até, segundo nosso controle de nervos, aterrorizante (ECO, 2007, p. 311).

Para pensar a aproximação entre a ambientação típica das obras de arte *unheimlich* e “MaI”, uso uma das pinturas que Eco elege como exemplar do *Unheimliche*: *A câmara*, de Balthus (1908-2001). Nela há um aposento simples, com poucos objetos: um divã, um balcão com uma bacia e uma jarra, um livro, um aparador e um gato:

⁹¹ Na edição brasileira da obra de Eco, o *Unheimliche* é traduzido como *inquietante*.



Balthus, *A câmara*, 1952-1954.

O quadro pode ser pensado a partir da comparação com pinturas holandesas e italianas do século XVII. A escolha e a organização dos objetos que compõem o se assemelham às pinturas da Era de Ouro dos Países Baixos, que apresentam cenas típicas do cotidiano banhadas por uma luz suave e difusa que inunda o espaço interno por uma janela:



À esquerda: Johannes Vermeer, *Lição de música*, 1662-1665.

Ao centro: Johannes Vermeer, *Jovem com uma jarra de água*, c.1662-1665.

À direita: Balthus, *A câmara*, 1952-1954.

Nessas obras, a luz é sempre horizontal: adentra o espaço da esquerda para a direita, como nas pinturas de Vermeer, nas quais as janelas são colocadas na lateral esquerda do quadro. Em *A câmara* há um espelhamento: a janela está na margem direita e a luz dura é dramática, não ilumina todo o aposento, deixa os cantos ocultos ao olhar, como nas pinturas do barroco italiano. Dessa forma, a luz agrava a tensão da situação, que já é estranha:



À esquerda: Artemisia Gentileschi, *Vênus e Cupido*, 1625-1630.

Ao centro: Artemisia Gentileschi, *Danae*, c.1612.

À direita: Balthus, *A câmara*, 1952-1954.

Diferente das pinturas barrocas, no quadro de Balthus não há a temática bíblica nem a mitológica. A ambientação é semelhante às obras holandesas protestantes, com temas prosaicos e ordinários, mas as referências luminosa e cromática derivam da pintura do barroco católico. A mulher nua está na posição em que Vênus e Dânae são tipicamente retratadas. Porém, em vez de um cupido divertido e jovial (como no primeiro exemplo), ela aparece acompanhada de uma figura esquisitíssima: uma menina carrancuda que abre a cortina com violência. O gato parece um duplo da menina: ambos apresentam feições semelhantes:

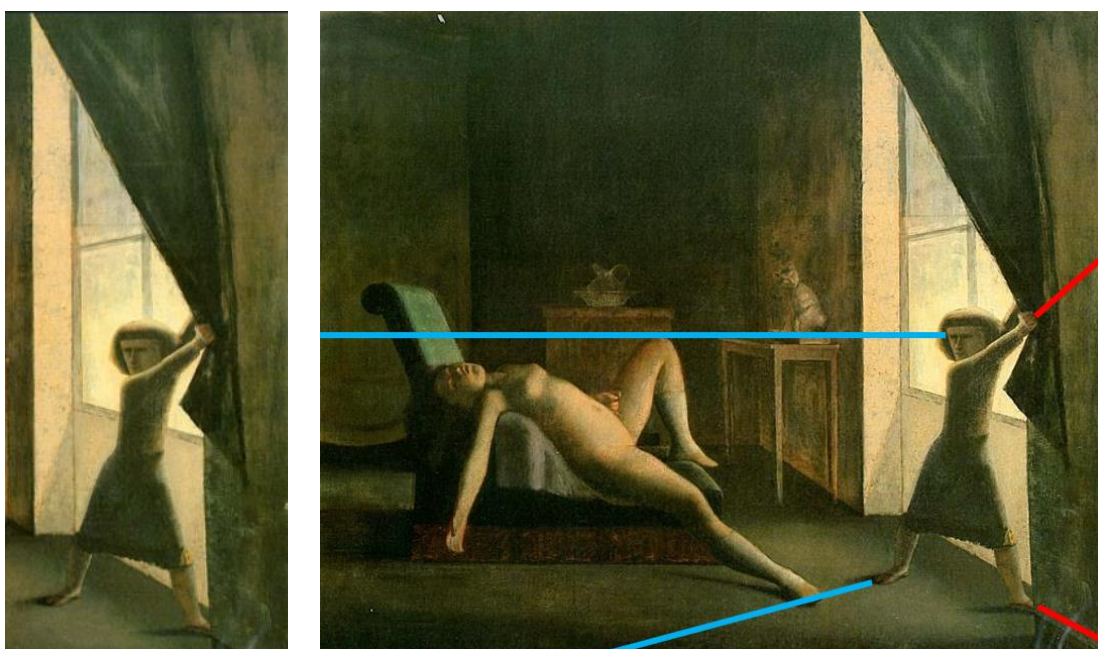


Detalhe de Balthus, *A câmara*, 1952-1954.

O ambiente, antes absorvido pela escuridão, é atravessado pela luz que entra pela janela. Há um sentido de luz contrário ao da luz do Iluminismo: o esclarecimento – trazer às claras – não tem sentido positivo. Nesse caso, a presença da luz escancara algo incômodo, que deveria ter permanecido nas sombras, escondido.

A posição da cortina é ambígua. À primeira vista, parece emoldurar a janela, e, ao ser aberta, deixa a luz entrar. Porém, o topo da janela e o varão da cortina estão fora do enquadramento, e esse corte produz um ângulo estranho entre a cortina e a parede – tal efeito é

ressaltado pela massa opaca do tecido. O pintor não aplicou efeitos de luz e sombra, que definiriam o volume e resultariam no esclarecimento quanto à posição do tecido em relação ao espaço. Isso faz com que a cortina pareça estar fixada em um varão, que atravessa horizontalmente o topo do próprio quadro, como se o quarto estivesse montado em um palco. Nessa perspectiva, parece estar instalada não na janela, mas na superfície do quadro, como uma cortina de prosênio, que, ao ser aberta, não resulta na entrada de luz no ambiente, mas no desvelamento da cena para o olhar do espectador. A posição do corpo da menina corrobora essa confusão: o tronco, o quadril e um dos pés estão quase perpendiculares à superfície do quadro, de frente para o que está fora, e sua face e o outro pé apontam para a mulher no divã, percorrendo o mesmo trajeto da luz:



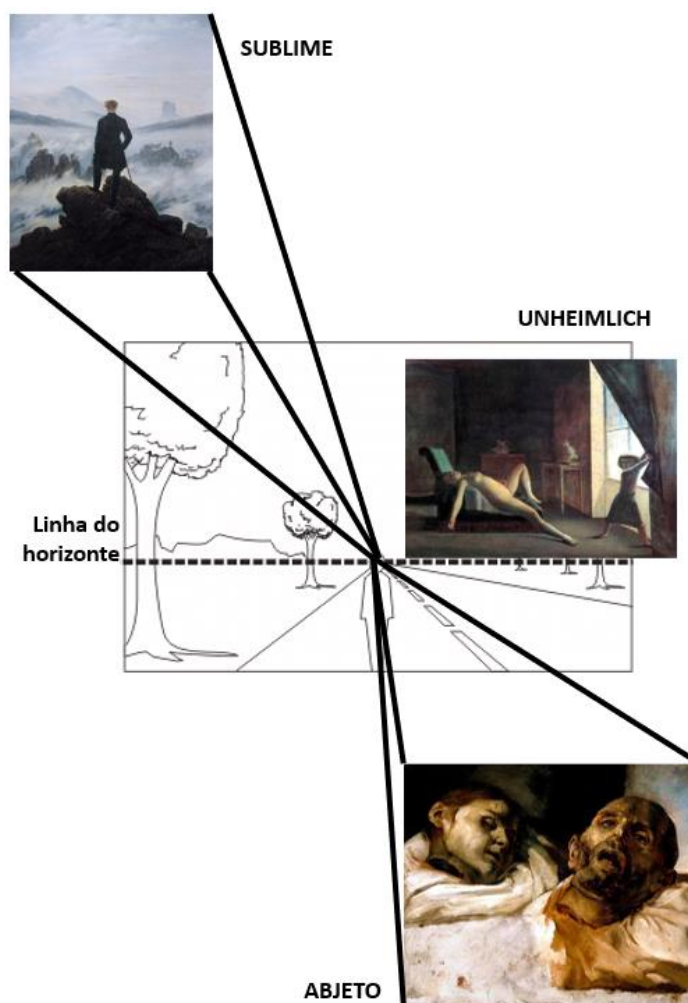
Fonte: [da autora](#), elaborado a partir de *A câmara*, 1952-1954, de Balthus.

Assim como na composição de Balthus, os ambientes que compõem os contos rubianos são corriqueiros, ordinários. Não há narrativa ambientada no passado, como nas novelas góticas, assim como não existe a fuga para o futuro, seja este utópico ou distópico, como na ficção científica. Tanto na câmara de Balthus quanto no espaço do conto rubiano, a linguagem, visual ou escrita, não é empregada para decoração e os ambientes não são preenchidos por objetos que cumprem a função de caracterização histórica. Não há nada que exceda a situação: os objetos são normais, os espaços são banais, os personagens são ordinários. Mesmo quando há a presença de seres extraordinários (como Teleco ou Alfredo), não é a natureza maravilhosa

desses personagens que gera estranhamento, mas as situações nas quais são envolvidos. Dessa forma, penso que tanto na pintura de Balthus quanto nos contos rubianos há o que Eco (2007) chamou de *feito de situação*.

O quadro de Balthus pode ser pensado a partir de elementos da tradição da linguagem a que pertence, mas não é uma continuação linear dessa tradição. Os elementos que aparecem na obra não podem ser decifrados através de alegorias fixas do imaginário visual; eles dialogam com narrativas literárias ou mitológicas, mas não as ilustram. A mulher está na posição de Vênus, mas não é uma representação atualizada da Vênus. Os sentidos escapam e as histórias que o observador inventa, na tentativa de apreender o que se passa na obra, são ineficazes para atribuir um sentido fixo para o conjunto.

É dessa mesma forma que me coloco frente a “MaI”. Eu o analiso a partir de uma série de aproximações com outras obras da tradição, e concluo que ele não se encaixa em uma historiografia literária que se quer homogênea e linear. As enigmáticas imagens e situações construídas por Rubião não se resolvem como reelaborações de alegorias pré-determinadas. A angústia elaborada nos seus contos se dá no presente da leitura e não aponta para algo que está além do leitor, seja para baixo (abjeto), seja para cima (sublime):



Fonte: [da autora](#), elaborado a partir das pinturas *Caminhante sobre o mar de névoa*, 1817, de Caspar David Friedrich (em cima), *A câmara*, 1952-1954, de Balthus_(no meio) e Théodore Géricault, *Cabeças guilhotinadas* (estudo para *A balsa da Medusa*), c.1818-1820, de Théodore Géricault (embaixo).

O feio engendrado no quadro de Balthus e no conto de Rubião é o da situação do desvelamento, é a ação que faz uma revelação: traz à tona algo que já estava posto, porém estava oculto. Essa revelação não é mística, é desvinculada da promessa messiânica; não gera transmutação, mudança ou salvação. A revelação finca suas raízes ainda mais profundamente no que é há muito conhecido, familiar. Não há fuga, pois o fora não existe desvinculado do dentro, e a situação revela que aquilo que pensávamos ser o outro é o mesmo, e que a alteridade nos mostra nossa própria face. *O Unheimliche*

é a atmosfera, o véu com qual o escritor apresenta e esconde o horrível, o abjeto, o imoral, ou o imponderável. O infamiliar [*Unheimliche*], portanto, parece coincidir com algo que já se sabe e que, a despeito de ser desagradável admitir, nalgum momento será revelado, ou melhor, reiterado (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 185).

José Ambrósio fala de Marina ao mesmo tempo em que a oculta, que garante a sua ilegitimidade. A história que queria contar é muito diferente da obra feita de “pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p. 117) do final do conto. A narrativa que ia contar permanece oculta:

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. 112).

Falar de Marina é atestar a impossibilidade de falar de Maria. Um nome suplanta o outro, que não pode vir à tona, e “a obra não proporciona certeza nem claridade. Nem certeza para nós, nem claridade sobre ela. Não é firme, não nos fornece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável” (BLANCHOT, 1987, p. 223). No fim do conto o leitor continua não sabendo da história de Maria esboçada e prometida por José Ambrósio. Sua história é soterrada pelo aparecimento do Poeta, que impõe uma outra forma de contar:

Assim como toda obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força, nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos dos que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja o simples reverso das formas variadas da possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade não é privação, mas afirmação (BLANCHOT, 1987, p. 223).

“MaI” é como uma ode à exigência e à impossibilidade de falar. É a exaltação da impotência, da necessidade do jogo de desvelamento e encobrimento que é empreendido quando só é possível expor algo através de substituições. Movimento da arte que revela o

que há de perigoso e de insólito nessa tendência da obra para vir diretamente para a luz do dia, para emergir, para tornar-se presente e visível, não só em si mesma, mas na experiência donde ela nasce [...] a arte nos é constantemente invisível [...], é sempre mais anterior do que aquilo que fala e mais anterior do que ela mesma. Nada mais impressionante do que esse movimento que sempre subtrai a obra e a torna tanto mais potente quanto menos manifesta: como se uma lei secreta exigisse dela que esteja sempre escondida no que mostra, que também só mostre o que deve permanecer escondido e, enfim, que só o mostre dissimulando-o (BLANCHOT, 1987, p. 234).

O jogo da obra entre exposição e dissimulação, aproximação e distanciamento, é como um jogo erótico no qual o gozo nunca é satisfação, mas a afirmação e a repetição da insatisfação. Isso vai ao encontro da soberania da arte ser uma recusa, visto que “a arte deve, relegada em nós, não se ter apaziguado na felicidade mesquinha do prazer estético” (BLANCHOT, 1987, p. 216).

O filme *Veludo azul* (1986), roteirizado e dirigido por David Lynch⁹², é um bom exemplo de que o ambiente propício para o surgimento da angústia *unheimlich* é o ambiente cotidiano. O filme apresenta vários pontos de contato com o conto *O Homem da Areia* (1816), de E.T.A. Hoffmann, novela que Freud elegeu como exemplo principal para definir o *Unheimliche*.

A narrativa de Hoffmann (2010) conta a história de Natanael, um jovem atormentado por uma experiência traumática da infância. Quando criança, em algumas noites é posto na cama mais cedo do que de costume, e sua babá lhe conta uma história ameaçadora: caso não feche os olhos, uma criatura, chamada Homem da Areia, vai entrar em seu quarto, jogar areia em seus olhos e os arrancar, para levar como alimento para os seus filhos na Lua. Numa dessas noites, Natanael fica acordado, à espreita, e vê seu pai receber a visita do advogado Coppelius. Enquanto os homens fazem algo que parece ser um experimento alquímico, descobrem o menino espiando. O advogado avança sobre ele e ameaça arrancar seus olhos. Natanael associa a sua figura à do Homem da Areia e desmaia de medo. Algumas noites após esse incidente, o advogado volta à casa de Natanael e uma explosão ocorre no gabinete do pai, e este morre. Depois disso, Coppelius desaparece. Esse evento traumático volta constantemente à tona no cotidiano de Natanael, que cresce obcecado pela lembrança de Coppelius.

Já adulto, Natanael está noivo de Clara e eles começam a ter uma série de desentendimentos. Ela, “fria, insensível e prosaica” (HOFFMANN, 2010, p. 47), irrita-se com frequência com as afetações sombrias e místicas do rapaz, que, com suas recordações fugidias de Coppelius, tem o pressentimento de que seu casamento será interrompido por alguma influência maléfica. Natanael acredita que não há liberdade para o homem, ele

repetia sem cessar: todo homem que se joga livre é apenas brinquedo de potências tirânicas e ferozes, às quais é inútil resistir. E não há mais nada a fazer, senão nos submetemos humildemente ao que o destino resolveu nos impor. Chegava até a afirmar: é loucura acreditarmos que a criação – nas artes e nas ciências – seja ato livre da vontade, pois o entusiasmo necessário para criar não parte de nós, sendo desencadeado pela ação de algum princípio superior, externo a nós (HOFFMANN, 2010, p. 48).

Assim como José Ambrósio, Natanael não tem controle sobre o que produz quando se põe a escrever. Tentando expressar suas visões, decide “compor um poema que falasse do sombrio pressentimento que tinha” (HOFFMANN, 2010, p. 51). Ele cria sua obra a partir dos

⁹² O conjunto da obra de Lynch é exemplar do *Unheimliche* em vários sentidos e merece um estudo aprofundado a respeito da presença dessa relação.

seus temores. Assim como em “MaI”, o narrador não transcreve o poema composto, mas descreve em prosa os elementos que o compõem:

[...] Coppelius seria fatal à sua felicidade.

Imaginava estar ligado a Clara por amor sincero, mas, às vezes, parecia que um punho negro intervinha em suas vidas para terminar com aquela alegria apenas esboçada. No próprio dia em que se casavam, surge o horrível Coppelius, que toca os olhos encantadores de Clara. Eles pulam fora no mesmo instante e quicam no peito de Natanael como fagulhas sangrentas, queimando tudo em que batem. Coppelius segura Natanael e o joga numa roda de fogo, que girava como furacão, arrastando-o barulhentemente, o estrondo de uma tempestade que chicoteia ferozmente vagas escumosas, erguidas como gigantes negros de cabeça branca em luta furiosa. Mas em meio a essa algazarra selvagem, escuta a voz de Clara gritando:

– Então você não me enxerga? Coppelius o enganou. Não foram os meus olhos que queimaram seu peito. Foram as gotas ardentes de seu próprio sangue. Ainda tenho os olhos, veja! Natanael pensa: ‘É Clara. Será minha por toda a eternidade!’ Então, imagina que o pensamento penetra com força no círculo de fogo, travando sua rotação. A barulheira diminui a intensidade e se perde no abismo negro. Natanael olha para os olhos de Clara, mas é a morte que olha para ele calmamente, com os olhos de Clara.

Enquanto imaginava o poema, Natanael permanecia muito calmo e seguro de si. Polia e corrigia cada linha submisso à construção do verso, sempre desejando que todo o conjunto ficasse perfeitamente coeso, harmônico e bem composto. Mas ao terminar o poema e relê-lo em voz alta, sentiu-se tomado de pavor e inacreditável inquietação. Lamuriou-se:

– Que voz é essa, tão apavorante? (HOFFMANN, 2010, p. 51-53).

Assustado, Natanael não reconhece a própria voz no poema e acredita que este teria força suficiente para afetar a impávida Clara. Ao encontrar um momento adequado, lê, entre lágrimas, seus versos para a amada, cuja reação é pedir que ele jogue fora “esse poema absurdo, demente, insensato” (HOFFMANN, 2010, p. 54). O jovem se descontrola e grita indignado: “Autômato maldito, sem vida!” (HOFFMANN, 2010, p. 54). A confusão entre o casal se aprofunda, o irmão de Clara se envolve e a situação quase desemboca em um duelo mortal. Por fim, Natanael pede que Clara o perdoe.

Após toda essa confusão, um dia, Natanael, prestes a escrever uma carta para Clara, é interrompido por batidas na porta. É Coppola, um vendedor de barômetros cuja semelhança com Coppelius transtorna Natanael, que se recusa a atendê-lo, mas o homem insiste. Há aproximações entre algumas sentenças dessa passagem e o conto rubiano:

<i>O Homem da Areia</i>	“MaI”
“Ia começar a escrever para Clara, quando bateram suavemente à porta” (p. 58).	“Quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena. Abri a janela” (p. 112).
“surge o rosto repugnante de Coppola” (p. 58).	“deparei com a fisionomia de um desconhecido [...] Aquela cara me

	incomodava. Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo” (p. 112-113).
“Fez esforço para se controlar e disse com voz suave e calma: – Não quero comprar barômetros, meu amigo. Vá embora!” (p. 58).	“Recuperando-me do espanto que sua presença me trouxe, retruei com vigor: – Não o conheço, nem disponho de tempo para atendê-lo” (p. 113).
“Coppola, porém, entrou de vez no quarto e disse com voz surda, a grande boca se torcendo num sorriso pavoroso, enquanto os olhinhos perfurantes rebrilhavam debaixo dos longos cílios acinzentados” (p. 59).	“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” (p. 113).

Fonte: da autora, elaborado a partir de Hoffmann (2010) e Rubião (2016).

Natanael acaba cedendo e compra uma das lunetas. Assim que Coppola vai embora, aquele pega a luneta e começa a espiar, pela janela, sua vizinha Olímpia, filha de Spalanzani, seu professor de física. Natanael e Olímpia se encontram e desenvolvem uma relação. O jovem se vê cada vez mais envolvido com a moça e, no dia que vai à casa dela para lhe dar um anel em sinal do seu amor, faz uma terrível descoberta. Ao chegar, testemunha uma acalorada discussão entre Spalanzani e Coppola:

Natanael precipitou-se pelo gabinete, sentindo uma angústia lhe apertar o peito. O professor segurava pelos ombros um corpo de mulher, enquanto o italiano Coppola o segurava pelos pés. Puxavam, disputavam, para lá, para cá, lutando com furor pela sua posse. Natanael recuou, tomado de horror, ao reconhecer o corpo de Olímpia. Ardendo em furiosa cólera, quis reaver sua bem-amada daqueles enlouquecidos, mas naquele momento Coppola, juntando suas forças de gigante, torce o corpo e o arranca do professor, enquanto lhe dá um soco tão violento, que ele tropeça e cai de costas por cima da mesa, ao meio de garrafinhas, retortas, frascos e provetas. Todos os utensílios voaram em mil pedaços, com grande retinir. Coppola, então, joga o corpo em seus ombros e desce correndo as escadas, rindo seu riso horrível e estridente, enquanto o manequim pendia sem graça, batendo ressoando nos degraus, com som de madeira. Natanael permanece imóvel. Tinha visto tudo direitinho. O rosto de cera da Olímpia, de mortal palidez, não tinha mais olhos, apenas cavidades negras. Era uma boneca sem vida (HOFFMANN, 2010, p. 78).

O professor começa a gritar, implorando que Natanael o ajude, que não deixe Coppola fugir com o seu “mais belo autômato” (HOFFMANN, 2010, p. 78), e lhe revela que Olímpia é um complexo trabalho de relojoaria, ao qual havia dedicado toda a sua vida, e que apenas os olhos tinham sido feitos por Coppola. “Natanael viu, então, dois olhos ensanguentados no soalho. Os olhos olhavam para ele. Spalanzani os segura com sua mão intacta e os joga contra

Natanael. Bateram com força em seu peito. Então a loucura enfiou nele suas garras ardentes, lacerando-lhe alma e pensamentos” (HOFFMANN, 2010, p. 79).

A descoberta de que Olímpia não era um ser humano, o retorno do trauma de infância ligado à ameaça dos olhos arrancados e a realização das sombrias imagens que pressentira ao escrever seu poema, fazem com que Natanael adoeça. Ao se recuperar, volta a se relacionar com Clara. Um dia, durante um passeio, o casal sobe em uma torre, para ver a cidade de cima. De lá, Natanael usa, mais uma vez, a luneta comprada de Coppola, e, através dela, avista Coppelius no meio da multidão. Essa aparição faz retornar o drama da ameaça do Homem da Areia, da morte do pai, do engodo de Olímpia, e ele enlouquece: ameaça jogar Clara do alto da torre, mas acaba ele se lançando, e morre.

De maneiras enviesadas, os delírios do rapaz, expressos em seu poema, vão sendo gradativamente realizados ao longo da narrativa. Freud identifica temas típicos do *unheimlich* nessa obra: a loucura, a confusão entre um objeto inanimado e um ser humano, a existência de duplos e, principalmente, o medo recalcado da castração (representada pela extração dos olhos). A incerteza intelectual também é descrita como geradora do *Unheimliche*. A dificuldade de determinar se Olímpia é uma mulher ou um autômato é *unheimlich*. Marina também exhibe essa indeterminação: é estática, surge carregada num andor, como uma imagem sacra, suas coxas são brancas como as de uma estátua de mármore. Sua única ação ativa é olhar com ternura para José Ambrósio. Essa é uma relação semelhante à que ocorre na narrativa de Hoffmann:

Quando o olhar de Olímpia se enche de brilho e luz, são o brilho e luz de Natanael que aí se refletem, sem que ele disso se dê conta. 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 [...] lugar onde o desejo ganha forma (BRANDÃO, 2006, p. 63).

O olhar de Marina é um olhar vazio de estátua, no qual José Ambrósio projeta o que quer ver.

A narrativa de *Veludo azul* se desenvolve ao redor da história de Jeffrey Beaumont, um jovem cujo pai é internado após um mal súbito. O rapaz, que estuda em outra cidade, retorna à casa para ajudar na empresa da família enquanto o pai está internado. De volta à cidade natal, recupera antigas relações, e seu mundo se encerra em sua vizinhança. Sua casa fica num bonito

e aprazível bairro de classe média, verdadeira imagem do *American Way of Life*⁹³: tudo é pacífico, tudo é perfeito, tudo é familiar... Já na rua Lincoln, que fica fora dos limites do bairro, tudo é ameaça. Sabemos do perigo que ela representa logo no início, quando Jeffrey está indo dar uma volta e sua tia expressa a preocupação de que ele possa ir até lá.

Após a primeira visita ao pai, no hospital, Jeffrey volta para casa caminhando e passa por um matagal, onde encontra uma orelha humana decepada:



Cenas de *Veludo azul*, 1986.

Jeffrey pega a orelha, vai à delegacia e a entrega ao detetive Williams, que mora perto de sua casa e é pai de Sandy (nome que soa próximo a *sand*, areia em inglês), que ele conhece dos tempos da escola. Jeffrey e Sandy começam a se encontrar com frequência, impulsionados pela curiosidade acerca do mistério por trás da orelha encontrada. Ele tenta descobrir o que a polícia sabe a respeito, mas é barrado por Williams.

Fora do horário de serviço, o detetive, muitas vezes, usa o escritório de casa para resolver coisas relacionadas aos casos em que atua. Como o quarto de Sandy fica em cima do

⁹³ Esse clima é acentuado pela presença de veículos da década de 1950 (período cuja estética é exemplar do ideal e da moral norte-americanos), caso do caminhão de bombeiros e de uma ambulância, que transitam dentro do bairro, marcando um descompasso entre a ambientação do bairro e do restante da cidade.

escritório, ela escuta muitas conversas confidenciais (*heimlich*). Assim como Natanael fazia nas noites em que Coppelius visitava seu pai, ela acaba sabendo de coisas, descobrindo, de forma fragmentada, informações secretas (*heimlich*) sobre o caso – coisas que deveriam continuar ocultas para ela. A garota conta a Jeffrey sobre o que escutou, e este começa uma investigação própria. Acaba se envolvendo sexualmente com Dorothy Vallens⁹⁴, cantora de um clube noturno que mora na rua Lincoln – cujo nome Sandy havia escutado numa conversa do seu pai a respeito do caso da orelha. Jeffrey presencia cenas de violência e abuso perpetradas por um homem sádico, Frank Booth, e seu grupo, e troca informações com Sandy sobre as suas descobertas – mas oculta o seu envolvimento com Dorothy. Ao mesmo tempo em que está envolvido com Dorothy, ele começa um relacionamento com Sandy.

Jeffrey começa a seguir e a fotografar Frank, e descobre que este comanda um esquema de tráfico de drogas junto com dois comparsas, aos quais o jovem nomeia de Homem Bem-Vestido e Homem Amarelo; também descobre que, para manter Dorothy sob seu controle e que continue participando de seus bizarros jogos sexuais, Frank sequestrou o marido e o filho dela – e a orelha que encontrou é de Don, marido de Dorothy, que Frank cortou.

Uma noite, Frank descobre Jeffrey saindo do apartamento de Dorothy e o obriga a dar uma volta com ele e seu grupo, e nessa ocasião o rapaz percebe que é num prostíbulo que estão presos o marido e o filho de Dorothy. No fim da noite, Frank o espanca e o abandona, desacordado, na beira de uma estrada.

Jeffrey, então, decide ir à delegacia entregar as fotos que já havia tirado e contar sobre as suas descobertas para o pai de Sandy, porém, ao chegar lá, descobre que o Homem Amarelo é, na verdade, Gordon, detetive e parceiro de Williams. Vai embora sem falar com Williams. À noite chega, vai à casa deste e revela tudo o que sabe.

Algumas noites depois, Jeffrey e Sandy vão a uma festa, e nela declaram seu amor. Ao sair de lá, são perseguidos por um carro. Acreditando que se trata de Frank, Jeffrey foge em direção à sua casa, pensando em pegar a arma do pai. Ao chegar em casa, descobre que estava sendo perseguido por Mike, ciumento ex-namorado de Sandy, e alguns amigos deste, que, bêbados, querem bater nele. Enquanto ocorre essa confusão, Jeffrey vê Dorothy nua, no jardim de sua casa. Ele socorre a mulher, que está em choque e machucada, e a leva para a casa de Sandy, onde chamam uma ambulância e a polícia. Na casa de Sandy, Dorothy trata Jeffrey com intimidade, e a garota fica horrorizada ao perceber que eles tinham um envolvimento amoroso.

⁹⁴ Tem o mesmo nome da protagonista de *O mágico de Oz* (1939), ambas usam roupas azuis e a música é forte elemento narrativo nos dois filmes. No entanto, a ingenuidade e inocência da protagonista de *Oz* estão em Sandy.

Jeffrey acompanha Dorothy ao hospital, onde ela fica, para se recuperar. Ele, então, liga para Sandy, pede que localize Williams e diga a ele que o encontre no apartamento de Dorothy. Ao chegar ao apartamento, Jeffrey testemunha uma cena horripilante: Gordon foi morto com tiro na cabeça, mas continua em pé; Don também está morto, sentado em uma cadeira, com uma fita de veludo azul (que Frank sempre levava consigo) na boca. Pelo rádio de Gordon, Jeffrey escuta que Williams está numa operação na casa de Frank, para capturá-lo. Pouco depois, vê o Homem Bem-Vestido chegando no prédio de Dorothy e percebe que, na verdade, é Frank disfarçado. Jeffrey esquematiza uma armadilha, esconde-se no armário da sala de Dorothy e mata Frank. A seguir, Williams chega no apartamento e avisa que tudo acabou, que tudo está bem. E a vida volta ao normal: Dorothy recupera o filho, o pai de Jeffrey melhora e volta para casa, Jeffrey e Sandy terminam juntos.

As situações vivenciadas por Jeffrey são tentativas de achar uma resposta para a questão: o que é ser um homem? Por essa perspectiva, a narrativa se assemelha a um *Bildungsroman*, pois há a transformação do personagem, de menino em homem.

Williams diz para Jeffrey que, quando jovem, era como ele. Frank também afirma que ele e Jeffrey são iguais. Jeffrey toma o lugar do pai na empresa, a cadeira na cabeceira na mesa de jantar da família e usa roupas parecidas com as do pai (somente na cena final, quando o pai já voltou para casa, Jeffrey usa uma roupa mais jovial). Há um diálogo estranho, em que a tia de Jeffrey dá a entender que este seria casado com a própria mãe⁹⁵. A questão da transformação do menino em um homem ressoa nas discussões acerca das marcas de cerveja: Jeffrey gosta de Heineken, cerveja estrangeira (o que é ressaltado nos rótulos das garrafas que aparecem com uma grande etiqueta vermelha, onde está escrito “importada”); seu pai e o de Sandy gostam de Budweiser, cerveja americana (isso é assunto de conversa com a garota); Frank pergunta qual a cerveja que Jeffrey prefere e, quando este responde “Heineken”, aquele grita “Heineken porra nenhuma! Pabst Blue Ribbon!”⁹⁶, que também é uma cerveja americana. Há dois tipos de homens tipicamente americanos: o familiar, homem correto, que vive para a família, que toma Budweiser; e o fora-da-lei, que vive para o próprio prazer, que toma Pabst Blue Ribbon. Jeffrey se diferencia de ambos, não se identifica com esse círculo; o período que morou fora da cidade o transformou em um forasteiro, estrangeiro como sua cerveja favorita.

⁹⁵ Ao chegar em casa, com marcas no rosto após ter sido espancado por Frank, Jeffrey diz que não vai falar sobre o que aconteceu. A mãe insiste, ele a interrompe. A tia intervém, diz que “às vezes, é bom conversar sobre as coisas. Por exemplo, dizem que muitos casamentos são salvos por pessoas...”. Ele a interrompe, diz que entende, mas que não vai falar nada. A fala da tia é estranha, pois não há nenhum casamento a ser salvo ali – ela coloca Jeffrey no lugar do seu pai em relação à mãe.

⁹⁶ A tradução de *blue ribbon* é fita azul, e uma tira de veludo azul é o objeto de fetiche que Frank sempre carrega consigo.

Há várias aproximações entre o filme, a novela de Hoffmann e os elementos causadores do *unheimlich* listados por Freud. Sandy tem semelhanças com Clara, Dorothy com Olímpia, Jeffrey com Natanael, e Frank com Coppélius. A castração é tematizada pela perda de órgãos ou suspensão de sentidos: quando está hospitalizado, o pai de Jeffrey perde a voz; Don perde a orelha; um dos funcionários da loja de ferragens da família de Jeffrey é cego; para se drogar, Frank encobre o nariz com uma máscara de inalação. A temática do duplo é evidente na relação entre dois funcionários da loja de ferragens, que são chamados de Double Ed (Ed Duplo). É também *unheimlich* a dificuldade de determinar se Gordon está vivo ou morto no final do filme: há uma ferida de bala na sua cabeça, ele está imóvel, permanece em pé e faz movimentos súbitos e involuntários.



Cena de *Veludo azul*, 1986.

Os ambientes parecem afetados por estados psicológicos, obtendo dimensão de personagem. No prostíbulo há uma boneca bizarra, em tamanho real, que remete à questão do autômato. Uma das prostitutas dança automaticamente toda vez que a música *In Dreams* é tocada, como se fosse um brinquedo de corda.



Cena de *Veludo azul*, 1986.

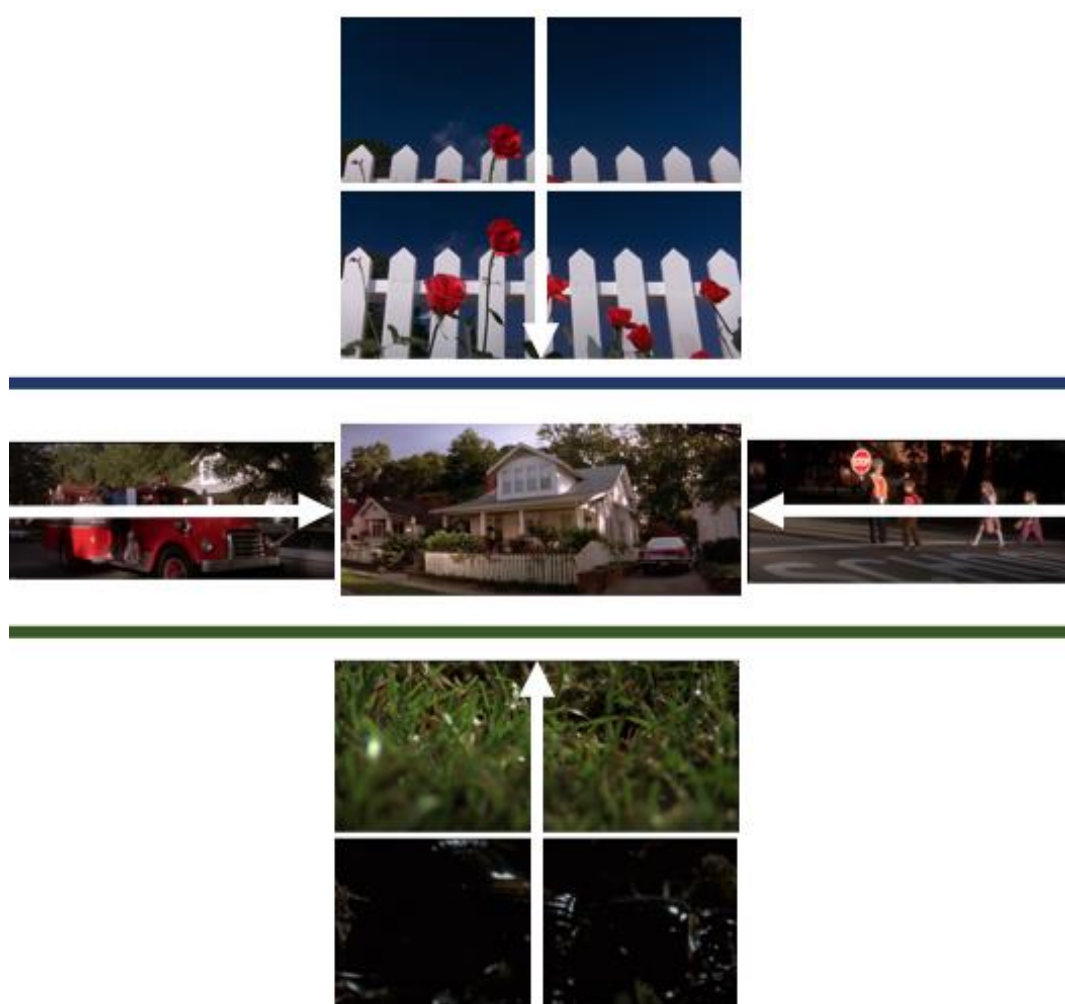
Com clima inicial de canção de ninar, a música *In Dreams* [*Nos sonhos*] (1963), de Roy Orbison, faz referência a uma perda amorosa, e começa falando sobre o Homem da Areia: “*A candy-colored clown they call the Sandman/ Tiptoes to my room every night/ Just to sprinkle stardust and to whisper/ Go to sleep, everything is all right*” [“Um palhaço colorido chamado Homem da Areia/ Entra no meu quarto todas as noites na ponta dos pés/ Apenas para borrifar pó de estrelas e sussurrar/ ‘Vá dormir, está tudo bem’”].

No filme há o emprego da substituição como recurso narrativo. Mostra-se uma coisa para se referir a outra, como num trecho da sequência inicial: uma mangueira que se dobra, impedindo o fluxo da água, e que esguicha, na conexão com a torneira, seguida pela cena do mal súbito – ao que, parece, um acidente vascular, em que há interrupção do fluxo de sangue ou ruptura do vaso sanguíneo. A imagem da mangueira joga luz naquilo que não pode ser mostrado diretamente, por ser inacessível (nesse caso, o que acontece no interior do corpo do pai):



[Cenas de Veludo azul, 1986.](#)

O filme tem fluxo circular, gerado por um jogo de espelhamento entre as sequências inicial e final, de forma similar à circularidade das narrativas rubianas, em especial em “Alfredo”, com a repetição da frase “Cansado eu vim, cansado eu volto” no começo e no fim do conto (p. 105; 109). A sequência inicial do filme é organizada nos eixos vertical e horizontal. Na abertura, a câmera faz um movimento de *tilt*⁹⁷, descendo do céu azul até um jardim de rosas vermelhas e cerca imaculadamente branca (eixo vertical). Em seguida, a câmera, estática, mostra uma sucessão de fragmentos de cenas do subúrbio (eixo horizontal). Por fim, a câmera faz um novo movimento descendente, embrenhando-se no gramado do jardim em direção ao solo, mostrando um grupo de insetos na terra. No centro do movimento está a casa de Jeffrey.



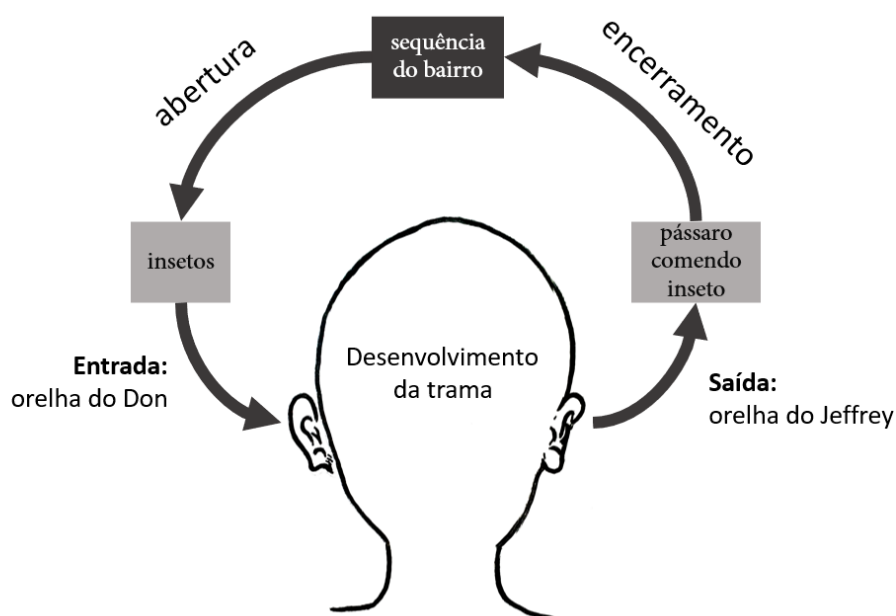
Cenas de *Veludo azul*, 1986.

⁹⁷ Movimento vertical sobre o próprio eixo da câmera (nesse caso, de cima para baixo), em velocidade lenta.

A seguir, há uma espécie de prelúdio, que mostra Jeffrey visitando o pai hospitalizado e, no caminho para casa, encontrando a orelha. Após essa introdução, a câmera se movimenta, entrando pela orelha decepada e mergulhando na escuridão do seu interior. A partir daí toda a trama central do filme, já descrita, se desenvolve. Quando tudo se resolve, a câmera vai gradativamente executando um movimento de afastamento, até sair de dentro da orelha de Jeffrey. A primeira, por dentro da qual a história começa, é a orelha direita de Don, o marido morto de Dorothy, o homem a ser suplantado. A segunda, pela qual a história se encerra, é a orelha esquerda de Jeffrey, o jovem amante de Dorothy, homem em formação. Ao sair da orelha, a câmera mostra a casa do rapaz, na qual estão reunidas sua família e a de Sandy, todos felizes, preparando-se para o almoço. Numa das janelas da casa pousa um passarinho com um inseto no bico (do mesmo tipo de inseto da sequência inicial).



Cena de *Veludo azul*, 1986.



Fonte: da autora.

Todo esse encadeamento é exemplar do movimento típico das situações *unheimlich*. As sequências do início e do fim, com cenas cotidianas do subúrbio, são *heimlich* (mostram o familiar, o conhecido). No centro do filme as coisas se desestabilizam e as relações se deslocam. Isso faz com que aquilo que era secreto, que estava escondido, venha à tona, causando situações *unheimlich*.

Também há correlação entre os eixos verticais e horizontais das cenas e a topografia do *Unheimliche*. Como citado, na sequência inicial a câmera passeia entre o plano mais alto, o céu azul (incomensurável, inatingível, sublime, lugar onde os seres voam), e o mais baixo, rente ao solo (informe, indefinível, inacessível, abjeto, habitado por vorazes insetos coprófagos e necrófilos). Nesse caminho, a câmera se fixa na altura em que a história contada se desenrola: no nível do chão, do cotidiano, do familiar, do doméstico. É aí onde o inquietante, o estranho, o terrível, o *Unheimliche*, se manifesta. Reforçando a proximidade com o campo semântico do *Unheimliche* está a frase “Este é um mundo estranho”, que os personagens repetem algumas vezes ao longo do filme, sempre se referindo não a acontecimentos distantes, exóticos, mas a situações que se desenrolam em seu contexto próximo, familiar, conhecido.

Lynch, assim como Rubião, não é um artista surrealista, em suas obras não há espaço para a esperança. Porém, apropria-se de procedimentos poéticos e repete imagens exemplares da produção surrealista. É inevitável relacionar a imagem da orelha decepada, tomada por formigas, com a imagem da mão em *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel. Também são comuns a fragmentação, semelhante à lógica onírica, e a proliferação de analogias e substituições.

Segundo Jean-Yves Tadié (1994), o surrealismo não só critica o romance realista como desempenha papel decisivo para a sua condenação. Os textos em prosa dos surrealistas fornecem os exemplos mais notáveis do que o autor define como relato poético, gênero literário que se desenvolve sobretudo na primeira metade do século XX, coetaneamente à crise progressiva do romance clássico. E é com base em seus argumentos que investigo o teor poético dos contos de Rubião.

Apesar de só ter publicado livros de contos, a iniciação de Rubião como escritor foi com a poesia, explicada pelo fato de que

Na verdade, era mais porque eu tinha namorada. Acabou o namoro e eu vi que a poesia não era assim grande coisa. Depois, em seguida, entrei para o jornal [...] O jornal tem uma grande vantagem para a formação do escritor que aprende a escrever com simplicidade, num estilo direto (RUBIÃO, 1986b).

Mesmo tendo abandonado a composição em versos, era grande leitor de poesia. Questionado se esta influenciou o seu trabalho, revelou que

o Drummond tem bastante influência na minha linguagem. Eu estudei a linguagem do Drummond, o seu estilo seco, despojado. Mais pela poesia dele do que pela prosa. O Drummond tornou-se grande prosador já depois da sua poesia. Evidentemente que o meu contato com a poesia é mais como leitor. Eu sempre fui um leitor obcecado pela poesia (RUBIÃO, 1986b).

O contista não escondia seu apreço pela poesia e sua admiração por Drummond, Mário de Andrade, Jorge de Lima e por aquele que considera o inovador da poesia brasileira pelo viés do surrealismo, Murilo Mendes:

Gosto muito. Até de uma série de autores antigos, inclusive do próprio Camões, para falar nos modernos, citaria Drummond, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, e outro que, junto com Drummond, é dos maiores: Fernando Pessoa, que, por sinal, teve muita influência na poesia brasileira. Um fato curioso é que até 1960, mais ou menos, ele só era conhecido entre outros poetas. Em 1958, quando estive em Portugal, existia muita coisa dele ainda inédita. Murilo Mendes é também um grande poeta. Um poeta diferente de todos os outros porque era um revolucionário, surrealista. Revolucionário não no sentido ideológico, mas no da renovação, da coisa nova. Entre os que estão em atividade, Adélia Prado é, sem dúvida, a mais brilhante (RUBIÃO, 1988b).

Embora dê a entender que, no seu caso, escrever poesia não passou de uma atitude de jovem enamorado, seus contos estão mais próximos da poesia do que da prosa, como ele mesmo declarou em entrevista:

‘Eu escrevi [poemas], mas era muito ruim, sabe, muito, muito ruim. Eu não tinha vocação poética nenhuma. Eu fazia poesia porque os outros faziam poesia. Meu caminho seria o conto mesmo. Mas há um lado poético muito grande na minha prosa, aí sem dúvida [...] Eu escrevi uns poemas mas muito ruins. O que talvez tenha sido bom para a poesia eu passei para a prosa [...] Mas, inclusive, dentro de tudo isso que eu sentia, sempre presente a poesia, sempre, sempre presente. Como se você, eles também tivessem fazendo, tivessem uma inspiração poética, como se fosse uma inspiração poética.

(JN) – Sempre ‘Marina, a Intangível’?

(MR) – É, exato, e também o meu fracasso como poeta. Para me expressar poeticamente eu tinha a Bíblia, tinha uma porção de recursos, os botões de rosas, e aquelas coisas e menos a palavra’ (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 78).

Na entrevista, “Mal” é apresentado como uma metáfora dessa “falta de vocação poética”, e o drama de José Ambrósio, como análogo ao da própria “impossibilidade” de um Rubião poeta. Todavia, afirma que passa para a prosa o que considerava bom na poesia. Mesmo antes da publicação do primeiro livro, Wilson Castelo Branco (1944) já tinha apontado que

“Murilo Rubião realiza no conto muito daquilo que Pirandello efetivou no drama: foi obrigado a criar formas novas, capazes de se amoldarem aos complexos problemas psicológicos postos em jogo na cena”. Rubião (1978b) reconhecia a necessidade de uma revolução na prosa, e considerava que “além de clássico, Machado é um dos poucos autores modernos no Brasil” e ainda não havia sido superado. Em uma entrevista que concedeu no final de década de 1980, afirmou que, em Minas Gerais, a revolução formal havia acontecido apenas na poesia: “A última vanguarda mineira ainda é Murilo Mendes com o surrealismo na poesia” (RUBIÃO, 1988a, p. 32). Penso que Rubião inovou ao transferir para o conto o que considerava vanguardista na poesia moderna: sua proximidade com a linguagem onírica. O aspecto poético de seus contos é comentado pela crítica, mas como um aspecto tangencial. Se até agora se fala do poético na prosa de Rubião como um adjetivo entre tantos outros, quero destacar que ele é elementar para abordar a singularidade da sua linguagem.

Quando lhe pediram para definir poesia, ele escapou: “Vocês vão me desculpar, mas nessa eu não entro, não, eu sou é contista” (RUBIÃO, 1976b, p. 15). Considerava o conto uma forma singular cuja natureza é definida a partir da especificidade de cada contista:

tem aquela coisa do Mário de Andrade, que é gozação, né? – ‘conto é aquilo que o autor chama de conto’. A definição, entretanto, que eu daria – um conto depende da época. Já foi lenda, já foi folclore, já foi história contada por outros, até que Maupassant, Hoffmann, Machado de Assis, transformaram a *história* em conto. Porque o conto começa na hora em que tem de começar – entra direto na história – sem a preocupação da paisagem, da psicologia dos personagens que são problemas da novela e do romance [...] No momento atual, o conto passou por uma transformação violenta, o que torna muito difícil definir o que seja conto moderno [...] Mas o conto depende muito do contista. E a definição do conto partindo do contista, é o conto que ele faz. Não se conseguiu ainda fazer um conto comum a todos os contistas [...] Cada um tem suas qualidades, suas influências e sua concepção do que seja conto (RUBIÃO, 1976b).

É em razão da falta de definições concretas para o teor do texto rubiano que considero que Tadié (1994) fornece um interessante caminho para a análise do caráter poético presente em textos em prosa, com a sua “teoria” de que, em linhas gerais, o relato poético em prosa é a forma do relato que empresta, do poema, seus meios de ação e seus efeitos.

Nos contos de Rubião, assim como no relato poético, a presença e a importância das metáforas são análogas àsquelas do poema; a minimização de referenciais realistas, caso da psicologia dos personagens, que não são mais do que sombras do narrador, que, muitas vezes, como em “Mal”, é o protagonista. O definimento dos personagens concede maior importância ao espaço, mas este também não tem características realistas, é orientado na direção do

simbólico; tem sua própria linguagem, sua ação, sua função, como um personagem, e abriga a revelação. O tempo também é abreviado, pois não interessa o tempo de uma vida, mas um instante privilegiado, aquele que está a serviço de uma busca; um tempo ritmado pela descontinuidade e pela repetição – repetição com diferença, de palavras e expressões-chave, que conduz a uma descoberta. Distante da História e do conteúdo social, sem a pretensão de explorar a totalidade do mundo, como no romance clássico, o relato poético busca uma intemporalidade que o aproxima do mito, bem como de seu sentido obscuro, ambíguo. Todavia, engendra um fenômeno próprio do poema: o sentido enigmático que a própria linguagem, não comunicativa, ambígua e, portanto, poética, carrega.

Isto posto, passo a ressaltar os elementos do relato poético que estão presentes em “MaI”. Ao narrar, José Ambrósio joga com a fragmentação e a estagnação do tempo da (não)escrita de um poema. Apesar de não haver a construção da psicologia do personagem, o tempo da narrativa não é cronológico, é psicológico. Nos momentos em que José Ambrósio está angustiado e paralisado, as orações são curtas, truncadas e repletas de pausas (o que se dá, por exemplo, dos três primeiros parágrafos do conto). Quando fica em êxtase, o tempo corre: tanto o tempo dos acontecimentos quanto o da leitura (o que pode ser percebido, em especial, no antepenúltimo parágrafo). Além das semelhanças com o relato poético teorizado por Tadié, outro aspecto aproxima a prosa de Rubião à poesia: trata-se da condensação da linguagem. Segundo Pound (2006, p. 40),

‘Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.’

Dichten = condensare.

Começo com a poesia porque é a mais condensada forma de expressão verbal. Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica [...] A saturação da linguagem se faz principalmente de três maneiras: nós recebemos a linguagem tal como a nossa raça a deixou; as palavras têm significados que ‘estão na pele da raça’; os alemães dizem, ‘*wie in den Schnabel gewaschen*’: como que nascidas do seu bico. E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu ‘significado’. Mas o significado, não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão no tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente.

Iannini e Tavares (2019, p. 21) identificam em “Das Unheimliche” um

princípio caro a Freud desde ‘A Interpretação dos sonhos’: o da *Verdichtung* (condensação), que, diga-se de passagem, está em alemão muito próxima de *Dichtung*, o fazer poético. A língua alemã concebe a poesia como uma forma

de ‘adensamento’ do dizer. Nela, com pouco se diz muito. Eis uma marca que indubitavelmente se pode aplicar a esse breve ensaio psicanalítico.

Ao se afastar das linguagens médica e científica, Freud escreve empregando termos de uso cotidiano e, somado a isso, realiza o *adensamento* das palavras, ou seja, explora ao máximo o que se pode utilizar de cada termo. Essas operações são determinantes também na escrita rubiana. A linguagem empregada pelo contista é simples e acessível, sem termos eruditos ou mirabolantes. Além disso, há a constante reescrita (que reduz a obra publicada) e a opção pelo conto curto como forma exclusiva de escrita. Sobre essa escolha⁹⁸, comentou:

A opção pelo conto deve ter sido herança de minhas leituras de minha infância, principalmente do Dom Quixote, um romance formado por uma série de estórias, ou mesmo contos de fada. O próprio Machado de Assis escreveu mais contos do que qualquer outro gênero. Dada a minha sobriedade de linguagem, a necessidade de concisão, fui levado a fazer contos (RUBIÃO, 1979).

E deixou claro os motivos pelos quais não produzia outras formas literárias:

Jamais me senti inclinado para o romance. Penso ainda em escrever duas novelas e propositadamente as deixei para mais tarde porque vejo uma incompatibilidade muito grande entre o conto e os gêneros mais alongados. A novela exige uma linguagem menos sóbria, menos tensa, menos simples do que a que adotar no conto. O conto não é um trampolim para outros gêneros como antigamente se pensava. Ou se faz conto, ou se faz romance. É muito difícil tratar dos dois gêneros (RUBIÃO, 1979).

Quanto à sua rejeição ao romance:

O romance me parece sempre prolixo. Detesto os equívocos e, sobretudo, os desenlaces, tudo o que parece bem comportado, simples, bem acabado. O que eu mais busco é o despojamento da frase. Desconfio sempre de frases melodiosas, acho-as impuras, oferecem um excedente de palavra, algo estranho à palavra, isto é, são sobrecarregadas da própria música. Quando percebo tais excrecências no meu discurso, elimino-as imediatamente (RUBIÃO, 1984, p. 3).

Em relação ao adensamento da palavra, falou sobre a luta para encontrar a palavra ideal, ou seja, a palavra condensada:

Sendo as minhas histórias, desde os primeiros rascunhos [...] muito grandes e aumentadas constantemente com novas anotações que vão surgindo, o meu trabalho é reduzir esse material ao mínimo. No escrever e reescrever, eu consigo dar certa solidez à sua estrutura. Em seguida, na redação final, que nunca é final, ainda mudo bastante a espinha dorsal do conto. O núcleo central

⁹⁸ Analiso a escolha de Rubião pelo conto a partir da comparação com as teorias do conto de Cortázar (2004) e Poe (2001) na minha dissertação (FRANZIM, 2015, p. 74-81).

fica, porém a história está completamente modificada. Desse momento em diante, e para o resto da vida, a minha tarefa se resume em cortar palavras, substituir parágrafos. Reescrevendo o mesmo conto 10, 20, 30 vezes, não só consigo melhorar a linguagem, como fortalecer sua estrutura. Acho que devo preocupar-me muito com a clareza dos meus trabalhos, dada a sua excessiva simbologia. E cheguei a essa conclusão muito antes de ter lido o *ABC da Literatura* de Ezra Pound: ‘Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente, isto é, que mantem a sua precisão, a sua clareza.’ Possivelmente, ou com certeza, o velho Machado já me transmitira isso (RUBIÃO, 1976a, p. 18).

A palavra ambígua abarca muito mais do que aparenta, é invólucro, valise para uma porção de coisas que parece impossível agrupar num espaço pequeno, de poucas letras. Essa ambiguidade das palavras é algo poético, tem mais a ver com a capacidade projetiva do que com a capacidade comunicativa da linguagem. Para abordar essa divisão do trabalho na linguagem, penso a diferença, em alemão, entre os termos contista e poeta: respectivamente, *der Erzähler* e *der Dichter*. *Der Erzähler* (o contista) é empregado para nomear o narrador, contador de história, escritor de prosa (*narrative writer*, em inglês); *der Erzähler* é aquele que produz *die Erzählung* (o conto). Ambos se relacionam ao verbo *erzählen* (contar), ligado às ações de narrar, enumerar e comunicar. Na raiz de *Erzähler* está o substantivo *die Zahl*, que quer dizer número, cifra. Aquele que opera os números é *der Zähler*, o contador. Na língua alemã, o que difere o contista (*der Erzähler*) do contador (*der Zähler*) é o prefixo *er-* (no início), utilizado na formação de termos compostos, a partir de verbos, para expressar uma realização eficaz, uma ação que foi efetivada de acordo com o que era desejado, planejado. Pode-se dizer que, se o contador [*der Zähler*] é aquele que trabalha operando a cifra [*die Zahl*], o contista [*der Erzähler*] é aquele que opera a cifra da maneira mais eficaz, fazendo com que ela alcance aquilo que deve ser. Assim, o conto [*die Erzählung*] seria a figuração do sucesso da cifra. O fim da cifra (*der Zahl*) é ser narrativa, conto (*die Erzählung*), e o narrador/escritor de prosa (*der Erzähler*) é quem executa essa operação⁹⁹.

Do outro lado, há *der Dichter* (o poeta), que pode ser definido como o autor de uma obra de arte literária. Ele produz *die Dichtung* (poema, provérbio, ditado), que é composto pela linguagem poética, resultado da invenção, uma ficção. Mas essa palavra também significa impermeabilidade, vedação, selante, é o nome dado ao material usado para selar que é colocado entre duas camadas. Relacionado à raiz dos substantivos *der Dichter* e *die Dichtung*, há o substantivo *die Dichte*, que significa densidade, consistência, compactação, proximidade, sobreposição, impenetrabilidade, concentração (a massa dividida pelo volume), e também a

⁹⁹ Significados consultados no Duden Wörterbuch (2020).

medida da saturação do negro ou da cor em uma camada de uma imagem. O verbo *dichten* tem significados diversos: é fechar, selar, ter a condição de vedar algo (um vazamento, por exemplo); também se refere à ação de criar, de escrever uma obra de arte (especialmente em versos, seja uma poesia lírica, seja uma epopeia), compor, escrever rimas.

O adjetivo *dicht* se refere àquilo que é justo, que está amontoado, permanecendo junto; sem grandes lacunas, compactado, denso, impenetrável ao olhar (faixas grossas, uma névoa densa, uma tempestade de neve que se adensa), firmemente fechado e impermeável. Para exemplificar, o adjetivo *dicht* apresenta a seguinte expressão: *nicht ganz dicht sein* (pode ser traduzido por “não ser tão rígido/tenso”). Num sentido depreciativo de *dicht*: alguém que está sendo *ganz dicht*, está muito fechado em sua própria mente e por isso não está sendo sensato. É o sentido negativo de estar concentrado, é estar ensimesmado, o que aponta para a noção de sorumbático. O termo “concentração”, em português, também apresenta esses dois sentidos: é tanto a concentração como algo físico relacionado à densidade de uma matéria quanto a concentração mental, ou seja, o foco do pensamento em algo que faz com que o sujeito se alheie de tudo mais que existe ao seu redor.

Em alemão, a palavra usada para a ação do poeta preserva essa proximidade entre o fazer poético e a concentração: o poeta se concentra na palavra, identifica-se com ela e se aparta de tudo o que não é a palavra. Nos nossos sentidos de poesia e poeta, ambos ficam ligados à noção de evasão e devaneio, que é contrária ao movimento de adensamento. Levando em conta os sentidos do vocábulo em alemão, o poeta não se aparta do mundo por se esvaír no indeterminado e amplo da imaginação; se ele se isola é porque está fixo num único ponto. O fazer poético se dá através do movimento que vai da expansão para o fechamento, da difusão para a concentração. A abertura só existe no interior da palavra. O poeta deve entrar na palavra, identificar-se com ela, ser apenas ela, para ter acesso ao seu núcleo, que é a amplitude, por ser *altus*¹⁰⁰ (o abismo profundo que rebaixa e é o céu infinito que eleva). O trabalho do poeta é descobrir a magia capaz de fazer com que essa qualidade abissal da palavra seja operante na superfície do texto; é, pela ordenação das sentenças, permitir que cada palavra provoque vertigem, por ser a soleira de entrada para o abismo. O poeta deve se concentrar ao máximo para corresponder à densidade da palavra, romper o selo e adentrar no seu hermetismo.

A partir disso, podemos dizer que *die Dichtung* (a palavra poética) se relaciona ao hermetismo. Analisando os termos *Dichtung* e *Erzählung*, encontramos exemplos de dois trabalhos diversos na palavra. O *Erzähler* atua para a realização da eficiência da cifra; torna o

¹⁰⁰ O sentido contrastante do termo em latim *altus* é tratado por Freud no texto “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas” (1910). Ver Freud (2019b).

trabalho na cifra, o contar, eficaz. Já o *Dichter* trabalha na direção do hermetismo da palavra, atua para intensificar o adensamento e a impenetrabilidade. Com seus contos, Rubião *erzählen* mas *dichten*. Parece contar, enumerar, elencar ações, mas está condensando a palavra, engrossando, compactando as sentenças.

Essa é a operação à qual José Ambrósio deve se submeter caso deseje escrever Marina (o poema). Não basta se perder nos acontecimentos da vida dela (não interessa se ela mudou de nome ao fugir de Nova Lima ou se casou com um namorado que nunca lhe teve amor), é necessário sacrificar tudo aquilo que a exceda, tudo o que não é Marina deve sumir. Para alcançar Marina, deve se concentrar exclusivamente em Marina, deve ser Marina.

A Condensação



José Ambrósio não é o único personagem de Rubião que figura a exigência do adensamento. Isso ocorre de maneira ainda mais radical com um personagem de “O homem do boné cinzento”¹⁰¹ (p. 165-169), que narra a estranha relação especular entre Artur, um homem que espia compulsivamente o seu vizinho, Anatólio (um rico celibatário) e seu irmão Roderico, que, por sua vez, se preocupa com a obsessão de Artur. Quem narra a história é Roderico, que olha Artur, que olha Anatólio, que mora sozinho:

Cobria-lhe a cabeça um boné xadrez (cinzento e branco) e entre os dentes escuros trazia um cachimbo curvo. Os olhos fundos, a roupa sobrando no corpo esquelético e pequeno, puxava pela mão um ridículo cão perdigueiro [...] Nunca era visto saindo de casa e, diariamente, às cinco horas da tarde, com absoluta pontualidade, aparecia no alpendre, acompanhado pelo

¹⁰¹ Publicado pela primeira vez em 17 de abril 1945, na *Revista de Minas* (Belo Horizonte).

cachorro. Sem se separar do boné que, possivelmente, escondia uma calvície adiantada, tirava baforadas do cachimbo e se recolhia novamente (p. 166).

Isso é tudo o que o narrador informa sobre Anatólio. Não se sabe qual a sua origem, seus objetivos, suas ocupações. Mas dá para fazer suposições a partir dos delírios de Artur, narrados por Roderico. Artur prevê que tudo o que conhece (incluindo ele mesmo e sua realidade) será transformado pela chegada do vizinho.

É possível ler, nesse conto, uma narrativa encaixada: Anatólio é um escritor e as situações insólitas que se seguem são desencadeadas pelo seu processo de escrita. Sua vinda é antecipada pelo início dos delírios de Artur, que acontece quando percebe os caminhões que trazem a mudança do vizinho: começa a ver, no céu, “o branco e o cinzento [se revezarem]. (Pontos brancos, pontos cinzentos, quadradinhos perfeitos das duas cores, a substituírem-se rápidos, lépidos, saltitantes.)” (p. 166). Assim que Anatólio chega – e, suponho, começa a escrever –, a transformação tem início. Provavelmente Anatólio começa por escrever sobre o ambiente, pois o céu é transmutado em cifras pelo vaivém rápido, lépido e saltitante dos mecanismos da máquina de escrever, que, intercambiando o branco e o cinzento, deixam suas marcas na superfície do papel. A teoria de Freud inaugurou uma nova definição do homem: não somos nem espírito, como prometera a religião, nem matéria, como determinara a ciência. Deus é ficção, crença anímica, infantil; a prática da religião é neurose: é compulsão à repetição. O corpo físico é subjugado às palavras: sofre e é alterado por somatizar aquilo que não foi elaborado pela linguagem. Conforme a escrita avança (a do conto, mas, também, supostamente, a do personagem), Anatólio esvanece:

Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava. Contudo foi Artur que me chamou a atenção para um detalhe:

– Ele está ficando transparente.

Assustei-me. Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrado somente de um dos lados [...] As suas carnes de desfaziam rapidamente, enquanto meu irmão bufafa, pleno de gozo:

– Olha! De tão magro, só tem perfil. Amanhã desaparecerá (p. 168-169).

De fato, no dia seguinte, quando Anatólio sai para a sacada, já está bidimensional, e, após vomitar rajadas de fogo, desaparece. No mesmo instante ocorre a transformação de Artur:

A sua voz foi ficando fina, longínqua. Olhando para o lugar onde ele se encontrava, vi que seu corpo diminuía espantosamente. Ficara reduzido a alguns centímetros e, numa vozinha quase imperceptível, murmurava:

– Não falei, não falei.

Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão (p. 169).

O processo tem um resultado duplo: o escritor some e Artur é condensado – é preciso que o escritor desapareça para que a obra surja. Enquanto Artur tiver a consistência de um homem, ele não será obra literária; tem que ser condensado ao volume mínimo, potente ao máximo. A sua situação, assim como a da operação poética rubiana, é análoga à do chiste, que promove “o máximo de sentido para um mínimo de suporte” (NATÉRCIA, 2005, p. 7).

Sacrifício



O desaparecimento de Anatólio é semelhante ao do Poeta no momento da composição do poema em “MaI”. Finalizada a passagem do cortejo, José Ambrósio está novamente sozinho e de mãos vazias, o que ocorre porque “ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela. Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende” (BLANCHOT, 1987, p. 14). O poema para Marina está além do controle de José Ambrósio, e, depois de realizado, não pertence a ele.

Na solidão da escrita, José Ambrósio empenha tudo, para que o poema aconteça: tempo, trabalho, memória, lucidez, as flores do jardim. O dispêndio dos próprios recursos não significa que o escritor esteja no comando do processo de criação, é a obra que faz uso dele. Para abordar essa relação, reflito acerca da servilidade do poeta em relação à palavra.

Bataille (2013) divide tudo o que é produzido pelo homem em duas categorias, de acordo com a forma como é consumido. A primeira categoria abarca o que é consumido para

dar prosseguimento à própria atividade produtiva; a segunda é composta pelos *dispêndios improdutivos*, cujos fins se encerram em si mesmos: “o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa” (BATAILLE, 2013, p. 21) – esclarecendo que dispêndio, nesse sentido, é tudo o que é produzido e não serve à produção, reprodução ou conservação. Na segunda categoria são reunidas formas diversas de produção, mas o que garante o seu agrupamento é “a ênfase [...] colocada na *perda* que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido” (BATAILLE, 2013, p. 21).

Entre os diferentes exemplos de dispêndio figuram o culto e a poesia. Pela prática do sacrifício, o culto exige o desperdício de seres que têm utilidade produtiva. Bataille ressalta que “o sacrifício não é senão outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*” (BATAILLE, 2013, p. 22). Essa produção gerada pela perda pode ser exemplificada pelo sucesso do cristianismo condicionado à crucificação, “que leva a angústia humana a uma representação da perda e da desgraça sem limite” (BATAILLE, 2013, p. 22). A arte como dispêndio é dividida em duas categorias: na primeira se enquadram as formas que geram *dispêndios reais* (a arquitetura, a música e a dança), na segunda se encontram os *dispêndios simbólicos* (a escultura, a pintura, o teatro e a literatura). Entre as formas literárias, a poesia se destaca, porque excede a dimensão *real* e *simbólica* das demais formas de dispêndio da arte:

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo do dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. É verdade que o nome poesia só pode ser aplicado de modo apropriado a um resíduo extremamente raro disso que correntemente serve para designar e por falta de redução prévia, as piores confusões podem surgir; ora, é impossível, numa primeira e rápida exposição, falar dos limites infinitamente variáveis entre as formações subsidiárias e o elemento residual da poesia. É mais fácil indicar que, para os raros seres humanos que dispõem desse elemento, o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas consequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele a assume. Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor (BATAILLE, 2013, p. 23).

A definição de poesia vinculada à noção de sacrifício, tendo como parâmetro a perda, funciona para pensar a condição sorumbática do contista Rubião e de José Ambrósio. A infelicidade, o desespero, a busca de sombras, a vertigem, o furor, relacionados por Bataille à

atividade poética, estão presentes nos relatos de Rubião sobre o seu processo poético e nas etapas vivências por José Ambrósio em “MaI”.

Bataille marca a dificuldade de definir com clareza os parâmetros daquilo que é considerado poesia, e passa ao largo da delimitação genérica. Entende que a poesia não é um gênero, mas um estado que empenha a vida daquele que se entrega à atividade poética, pois o homem

frequentemente só pode dispor das palavras para a sua própria perda, é obrigado a escolher entre um destino que transforma um homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades prosaicas e superficiais (BATAILLE, 2013, p. 23).

Bataille apresenta duas opções que o homem tem em relação à palavra: dispô-la como dispêndio (sacrifício) ou subordiná-la à mercadoria (à coisa). Blanchot (1987, p. 35) também coloca em polos opostos a linguagem ordinária e a poética. A primeira “é usada, usual, útil; por ela, estamos no mundo, somos devolvidos à vida do mundo, aí falamos os objetivos [...] o que age, trabalha [...] que culmina na ruidosa febre das tarefas”. Ela serve ao homem como “uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável” (BLANCHOT, 1987, p. 33). A linguagem poética é oposta a isso, nela o mundo e os seres se calam e não são devolvidos à vida; ela deixa de ser a fala de uma pessoa para ser fala essencial:

Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins [...] é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem. 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 espaço unificado e soberanamente autônomo. Assim, o poeta faz obra de pura linguagem e a linguagem nessa obra é retorno à sua essência. Ele cria um objeto de linguagem, tal como o pintor não reproduz com as cores o que é mas busca o ponto onde as suas cores dão o ser (BLANCHOT, 1987, p. 35).

Na prosa rubiana, os sons, as figuras e a mobilidade rítmica das palavras sustentam a escrita. Apresento, a seguir, alguns exemplos.

Os seis primeiros parágrafos de “MaI” são curtos, cada um tem entre 30 e 43 palavras. A maior parte dos parágrafos do conto se mantém enxuta. No parágrafo em que Marina surge, as palavras se amontoam, somam 135. É possível perceber um ritmo no desenho de frases que se repetem em determinados momentos. Estruturalmente, os dois primeiros parágrafos são

gêmeos:

Antes que 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.110).

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* (p.110).

Em algumas partes do conto há o retorno a essa estrutura, e destaco o sétimo parágrafo. Este é posto em destaque, isolado, por um espaço maior entre linhas, dos parágrafos anterior e posterior, e refaz a estrutura dos dois primeiros parágrafos. Com isso, faz retornar, pela sua forma e o conteúdo, o estado de tensão inicial, que havia se dissipado:

Muito antes de ouvir o surdo rumor das pancadas, a expectativa me enervava. *Não mais podia 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.112).

Não só o desenho das frases, também os sons das palavras são um recurso importante no conto, o que podemos notar ao ler com atenção os sons das que estão presentes nos parágrafos da procissão. O primeiro parágrafo é repleto de sons sibilantes, há muitas palavras com s, ss, z, ch: soprando, soprados, silenciosas, simplesmente, separadamente, selvagens, saltado, saltar, seus, sem, sons, encheram, dez, atrás, agudos, música, pistonistas, instrumentos, desconexos (p. 116). No segundo, o som “irrompe” com o c: coral, caras, componentes, como, cantar, carregava, capela, capuchinhos, boça, escancaravam, sacristão (p. 117). Em seguida os sons se arrastam: “cortejo passou em segundos” (p. 117). O cortejo se encerra com sons pausados por p e q: pernas, pau, papel, quintal (p. 117). Na última frase do conto há palavras estridentes: “pétalas” “estúpidos” (p. 117).

Para falar das imagens apresentadas pelas palavras, tomo como exemplo o bloco inicial formado pelos seis primeiros parágrafos (p. 110-111). Nele há uma série de palavras que marcam 1) sons: gritar, silêncio, ouvia, bater do coração, ausência de ruídos, sons, duas pancadas longas e pesadas, volume, ressoaram, desinquieto; 2) tempo: antes, tempo, espera, jamais, madrugada, sempre, persistisse, noturnas, diárias; 3) negações e impossibilidades: nem,

ausência, não dei sequer, jamais conseguiria, imobilidade, intangível, não me libertou, incapacidade, sem me impressionar, não possuir, me desencorajava, desinquieto, impotência, inutilidade, não abrigava nenhuma. Ao longo de todo o conto há o uso de palavras com os prefixos “in” e “des”.

Exemplos de palavras que remetem a movimentos podem ser vistos na procissão, quando José Ambrósio tem dificuldade para enxergar Marina por conta de figuras que se interpõem entre eles. Nesse trecho há uma série de imagens de movimento que ampliam a sensação de confusão: “crescer e diminuir com rapidez” “passavam velozes, pulando os muros”, “se estendiam continuamente”, “os planos subiam e baixavam” (p. 117). De forma análoga, o personagem se movimenta incessantemente: “eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante” (p. 117). Os olhos de José Ambrósio também vagam: “ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina” (p. 117).

Em todo o conto há repetições e contrastes. No último parágrafo, por exemplo, as palavras repetidas ficam próximas: “nenhum som, nenhum”, “composto, irremediavelmente composto” (p. 117). Os contrastes são numerosos, como pode ser atestado pelas ocorrências já nas duas primeiras páginas: “tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu”, “Afastei da minha frente a Bíblia [...] Certamente seria a vinda de Marina”, “levantei-me da cadeira e quis fugir. Não dei sequer um passo e tornei a assentar-me”, “A prece ajudou-me a reprimir [...] não me libertou” (p. 110); “enchia numerosas laudas [...] faltara o assunto”, “Inventei várias desculpas [...] Culpei”, “destacado para o plantão da noite [...] só ocupava os seus redatores na parte da manhã”, “em trabalhos extensos, os menores detalhes” (p. 111). Na figura de Marina o contraste é visto entre suas “olheiras artificiais muito negras” e “suas coxas brancas, benfeitas” (p. 117).

A linguagem do conto não está a serviço da comunicação, não é moeda de troca. Os exemplos anteriores atestam o caráter poético na construção de “MaI”, que embaça a comunicação – característica da linguagem poética, segundo Bataille (2013) e Blanchot (1987). Discorrendo sobre o uso da linguagem que visa a comunicação, Paz (2012, p. 55) afirma que ela

se reduz e especializa. E a causa dessa comum mutilação é que a linguagem se torna para nós utensílio, instrumento, coisa. Toda vez que nos servimos das palavras, nós a mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras. É um servo delas [...] Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original. E aqui, tocamos num dos pontos centrais desta reflexão. A palavra, em si mesma, é uma pluralidade de sentidos. Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original – ou seja, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo –, o poema parece negar a sua própria

linguagem: a significação ou sentido. A poesia seria uma empreitada fútil e, ao mesmo tempo, monstruosa: despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e em troca lhe dá um sonoro balbúcio ininteligível!

A poesia como empreitada monstruosa pode ser pensada a partir da condição peculiar de Gregor Samsa, célebre personagem de *A metamorfose* (de Kafka), que um dia acorda transformado em *ungeheures Ungeziefer*:

O adjetivo *ungeheuer* (que significa monstruoso e, como substantivo – *das Ungeheuer* – significa ‘monstro’), quer dizer, etimologicamente, ‘aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, infamiliaris’ e se opõe a *geheuer*, isto é, aquilo que é manso, amistoso, conhecido, familiar. Por sua vez, o substantivo *Ungeziefer* (inseto), ao qual *ungeheuer* se liga, tem o sentido original pagão de ‘animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício’ (CARONE, 2009).

Antes da transformação, Gregor sustentava a família, era extremamente útil. Sua metamorfose o transforma

[n]aquele que já não pode ser sacrificado, do adequado para o inadequado, do idêntico para o diferente, do reconhecido para o que perdeu o reconhecimento, do familiar para o não-familiar, do ‘ele’ [*er*] para o ‘isso’ [*es*], do manso para o monstro, do Gregor-homem para o Gregor-inseto (CARONE, 2009).

A situação de Gregor é semelhante à de Gérion, personagem do conto rubiano “O bloqueio”¹⁰² (p. 151-157): ao abandonar esposa e filha, o personagem muda-se para um edifício desabitado, recém-construído – na verdade, ainda está em obras, mas ele não sabe. Incomodado pelo barulho, Gérion investiga, sem sucesso, qual é a finalidade do trabalho das máquinas (serras, britadeiras, brocas...), que, pelo som, parecem demolir o prédio. Ansiando pela aniquilação, seu temor é que a destruição não chegue até ele: “No ir e vir da destruidora [máquina], as suas constantes fugas redobravam a curiosidade de Gérion, que não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo ou jamais o destruísse” (p. 157). Há, no conto, a angústia relacionada à fuga das relações familiares. Assim como ocorre a Gregor, estar inserido numa família exige o cumprimento de uma função e implica entregar-se ao outro. Mesmo temendo o fluxo destrutivo das obras que ocorrem no edifício, Gérion se recusa a partir: “preferiu correr o risco a voltar para a sua casa, que abandonara, às pressas, por motivos de ordem familiar” (p. 154). Na tentativa de atrair o marido de volta, Margarerbe manda a filha ligar para o pai:

¹⁰² Publicado pela primeira vez no *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Belo Horizonte), v. 10, n. 445, p. 6, 15 mar. 1975.

- Papai?
- Abriu-se num sorriso triste:
- Filhinha.
- Você bem poderia voltar, ler para mim aquele livro do cavalo verde (p. 154).

Cánovas (2004, p. 160) identifica o cavalo verde citado no conto como uma referência à narrativa bíblica:

Contra estes elementos que pertencem ao esquema do monstruoso, de devoramento, do encurralamento e do feminino, no conto de Rubião, não se ergue o herói solar da ascensão e da luz, uma vez que se torna evidente a impossibilidade de vitória, o que é estabelecido pelas palavras, aparentemente sem importância, que Seatéia, a filha do casal, diz ao pai [...] Este é o cavalo esverdeado da morte de que fala o ‘Apocalipse’. Mas, na própria epígrafe do conto, está contida a antevisão apocalíptica – ‘O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão’.

Após a ligação da filha, ele decide retornar, mas, ainda que “nauseado, lamentava o fracasso da fuga [...] Gérion descia a escadaria indeciso quanto à necessidade do sacrifício” (p. 155). Porém, ao descer a escada descobre que o prédio está sendo demolido de baixo para cima e que ficará preso em seu apartamento, que paira flutuando acima do solo:

Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás. Transpirava, as pernas tremiam. Não conseguia levantar-se, pregado ao degrau. Foi demorada a recuperação. Passada a vertigem, viu embaixo o terreno limpo, nem parecendo ter abrigado antes uma construção. Nenhum sinal de estacas, pedaços de ferro, tijolos, apenas o pó fino amontoado nos cantos do lote (p. 155).

A volta para casa é barrada pela destruição dos primeiros andares do prédio. Consciente da impossibilidade do retorno, Gérion se regozija:

Aguardava paciente nova chamada da mulher e, ao atendê-la, ia nos seus olhos um sádico prazer. Há longo tempo vinha aguardando essa oportunidade, para revidar duro as humilhações acumuladas e vingar-se da permanente submissão a que era constringido pelos caprichos de Margarebe, a lhe chamar, a toda hora e na presença dos criados, de parasita, incapaz (p. 155).

A partida rompe a relação servil a que ele era submetido; por ser parasita e incapaz, era útil a Margarebe, que sentia prazer em humilhá-lo. Agora, quem goza é Gérion, ao ver próxima a sua consumação: ele será eliminado pelas mesmas máquinas que destroem o prédio, deixará de ser um meio para Margarebe e terá a morte como um fim em si. E vai contente ao encontro da morte, o que lembra o relato de Kafka, que

liga a sua capacidade de bem escrever ao poder de bem morrer [...] Kafka escreve em seu Diário: ‘Não me afasto dos homens para viver em paz mas para poder morrer na paz.’ Esse afastamento, essa exigência de solidão, é-lhe imposta por seu trabalho [...] Ele esquiva-se ao mundo para escrever, e escrever para morrer em paz. Agora, a morte, morte contente, é o salário da arte, é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer em sossego (BLANCHOT, 1987, p. 88-89).

O bem morrer¹⁰³ exige a solidão e é semelhante à aniquilação daquele que escreve, no momento do surgimento da obra:

O poeta desaparece sob a pressão da obra, pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural. Mais exatamente: não basta dizer que as coisas se dissipam e o poeta se apaga, é preciso ainda dizer que ambos, sofrendo o suspense de uma destruição verdadeira, afirmam-se nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento – uma vibratória, outra elocutória. A natureza é transposta pela palavra no movimento rítmico que a faz desaparecer, incessante e infinitamente; e o poeta, pelo fato de falar poeticamente, desaparece nessa fala e se torna o próprio desaparecimento que se realiza nessa fala, única iniciadora e princípio: fonte. ‘*Poesia, sagração.*’ A ‘*omissão de si*’, a ‘*morte como um tal*’, que está ligada à sagração poética, faz da poesia um verdadeiro sacrifício, mas não com vistas a turvas exaltações mágicas – por uma razão quase técnica: é que aquele que fala poeticamente se expõe a essa espécie de morte, que está necessariamente em ação na verdadeira fala (BLANCHOT, 2005, p. 335).

Com a chegada de Marina o Poeta desaparece. No final de “Mal”, o poema para Marina é composto, mas José Ambrósio não o tem em mãos, não o pode ler, pois tudo que encontra ao redor são papéis espalhados, que o atrapalham. Ele é excluído da obra, “de modo que se encontra agora de novo como no início da sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora” (BLANCHOT, 1987, p. 14). Despossuído, o poema está composto, mas é intangível para José Ambrósio, pois “O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo” (BLANCHOT, 1987, p. 14).

Blanchot (1987) faz um jogo a partir da expressão em latim *Noli me tangere*, “Não me toques”, dita por Jesus a Maria Madalena quando ela o reconhece após a ressurreição (João 20:16-18). Jesus surge diante de seus olhos, mas, ao mesmo tempo em que se faz presente, próximo, atraente, exige o afastamento. Ele impõe sua presença, Maria Madalena a atesta, sabe que ele ressuscitou – e José Ambrósio sabe “que o poema para Marina estava composto, irremediavelmente composto” (p. 117) após a sua aparição. Jesus, ressuscitado, não pode ser

¹⁰³ “O que escrevi de melhor”, afirmou Kafka, “fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente” (apud BLANCHOT, 1987, p. 87).

tocado, é uma imagem fascinante, assim como a Marina aparecida não pode ser lida, já que seu poema é “feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p. 117). Sua intangibilidade é garantida pela ilegibilidade de seu poema, o que é uma condição inerente à obra, considerando que

o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, pare ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler não é, porém, um movimento puramente negativo; é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra [...] A impossibilidade de ler é essa descoberta de que agora, no espaço aberto pela criação, já não há mais lugar para a criação – e para o escritor, nenhuma outra possibilidade senão a de escrever sempre essa obra (BLANCHOT, 1987, p. 14).

Aí está a circularidade da reescrita, que, ao jogar o escritor sempre para fora da obra, o recoloca, ao final de toda escrita, na mesma condição em que se encontrava ao começar a escrever, porque

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 recomeço. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse [...] ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade (BLANCHOT, 1987, p. 14-15).

O tema privilegiado de José Ambrósio é dito no começo do conto: a escrita será sobre o mistério de Marina. Cada reescrita é a manutenção da intangibilidade do mistério e condena o escritor à solidão sorumbática.

A Singularidade



Singularidade é a “Qualidade do que é singular, único, só; O que é peculiar a um só indivíduo e não aos outros; Particularidade; Modo extraordinário de proceder ou de pensar; Excentricidade; Coisa, ação ou palavra singular; Extravagâncias, esquisitices” (SINGULARIDADE, 2021).

Singularidade é a noção adequada para balizar a análise comparativa da produção destes dois sujeitos peculiares, cujas obras apresentam caráter inovador e descompassado com seu próprio tempo: Murilo Rubião e Farnese de Andrade (1926-1996)¹⁰⁴.



Farnese de Andrade, *Natureza morta*, 1982.

¹⁰⁴ Trechos dessa seção já foram publicados no artigo “Murilo Rubião e Farnese de Andrade: estranhamentos e singularidades” (FRANZIM, 2020).

O artista visual mineiro Farnese de Andrade (1926-1996) se dedicou a diferentes linguagens, tais como desenho, gravura, pintura, e à construção de inusitadas assemblages¹⁰⁵, realizadas através da junção de diferentes objetos do cotidiano, muitas delas envoltas em resina ou contendo objetos envoltos em resina. Pouco conhecido pela crítica, Farnese, em vida, não obteve reconhecimento do grande público, mesmo tendo participado de importantes exposições em diversas cidades do mundo e recebido prêmios ao longo da sua carreira. Seu trabalho ganhou popularidade postumamente, no final da década de 1990, devido à aquisição de suas obras pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a exposição delas nesse museu, realizadas pelo crítico e curador Tadeu Chiarelli; às publicações editadas por Chiarelli (1999) e Rodrigo Naves (2002); e às exposições realizadas pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 2005, que resultaram no catálogo editado por Charles Cosac (2005).

Um olhar rápido para a biografia de Rubião e Farnese permite algumas aproximações: tinham origem mineira; pertenceram à mesma geração; residiram em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e na Espanha; ambos foram incompreendidos pela crítica; seus amigos próximos consideravam que teriam obtido maior destaque caso tivessem produzido fora do Brasil; faleceram por conta de doenças ligadas ao trato respiratório¹⁰⁶; e cultivaram a solidão em benefício da produção artística¹⁰⁷. Para além das coincidências, investigo os paralelismos entre suas obras pela via do estranhamento e da singularidade delas. Há semelhanças na relação que Farnese e Rubião estabeleceram com suas obras: é evidente o peso da narrativa bíblica e a apropriação de elementos do cotidiano (no caso do primeiro, objetos, no segundo, a linguagem). Não visio situar a obra de Farnese como uma configuração visual, ou ilustração, da obra rubiana e não pretendo tomar a escrita de Rubião como uma narrativa paralela às imagens de Farnese.

Quanto à incompreensão, pela crítica, da obra de Farnese, “Exceto os ensaios verdadeiramente inteligentes do crítico Jayme Mauricio, também já falecido, seu relato visual nunca chegou a causar impacto nos círculos de artes visuais vigentes” (COSAC, 2005, p. 45). Rubião também não era bem aceito: “Alguns críticos compreenderam, mas a maioria não teve muita sensibilidade. Quando saiu o primeiro livro, o Ex-Mágico, todo mundo achava meu

¹⁰⁵ Assemblage é uma categoria de produção em artes visuais que abrange colagens/montagens realizadas através do acúmulo de objetos de naturezas distintas, gerando construções tridimensionais.

¹⁰⁶ Rubião, 10 anos mais velho, era de Silvestre Ferraz; Farnese nasceu em Araguari. Rubião residiu em Madri durante a década de 1950 e Farnese, em Barcelona na de 1970. Rubião lutou contra um câncer na laringe e Farnese, que já lutara contra a tuberculose quando jovem, morreu por conta de um enfisema pulmonar.

¹⁰⁷ Sobre a solidão de Farnese, Cosac (2005, p. 45) escreve: “Imaculado Farnese – nasceu e morreu como todos nós: só. Passou grande parte da sua vida em profunda solidão espiritual”. Rubião também cultivou a solidão: “como na infância, a solidão parece algo a ser preservado. Principalmente dos chatos. Às vezes a solidão incomoda. Mas no geral ele a percebe ‘como algo bom, rico’” (CHRYSTUS, 1987).

trabalho um negócio muito estranho. Falou-se muito, publicaram muita coisa, mas a crítica não entendeu bem” (RUBIÃO, 1989, p. 3).

Cosac entende que a dificuldade crítica e a baixa popularidade de Farnese devem-se mais ao contexto cultural brasileiro da época do que à qualidade e relevância da obra em si: “há os que dizem que ele teria sido mais reconhecido na Alemanha, talvez por ser um país luterano, onde seu imaginário cristão invertido não incomodasse tanto. Mas, caso ele tivesse nascido na Alemanha, não teria construído a obra de construiu” (COSAC, 2005, p. 45).

Há julgamento semelhante acerca da produção rubiana. No período em que residiu nos Estados Unidos, no final da década de 1940, Fernando Sabino insistia, nas cartas que escrevia a Rubião, para que este aprendesse inglês e cogitasse mudar para aquele país: “Tenho certeza de que publicados aqui, seus contos fariam tremendamente mais sucesso que no Brasil, onde infelizmente nossa literatura ainda está com vinte anos de atraso” (SABINO apud CABRAL, 2016a, p. 261). Considerava que a pouca recepção da obra rubiana devia-se à situação da cultura brasileira do período:

Continuo achando, pelo que tenho lido, que seu livro ainda não encontrou a espécie de repercussão que deveria ter caso houvesse no Brasil menos burrice e mais honestidade, – com exceção, como disse, do artigo do Pagé, cuja carta achei até melhor, pois mais direta, franca e pessoal. Fora dele estão apenas repisando com muita simpatia uns lugares comuns que nós já esperávamos – inclusive Kafka e tudo mais (SABINO apud CABRAL, 2016a, p. 272).

O descompasso entre a obra de Rubião e os gêneros ou vertentes literários então em voga é correlato à inadequação de Farnese às correntes estéticas vigentes:

A obra desenvolvida por Farnese de Andrade não pertenceu, tampouco gerou, um estilo, uma escola ou um movimento. Esse fato não a posiciona acima ou abaixo de seus contemporâneos, mas denuncia sua singularidade, como também a dificuldade em contextualizá-la conforme a historiografia vigente das artes visuais (COSAC, 2005, p. 9).

A obra rubiana também habitou esse não lugar, e, por conta disso, desde o início de sua carreira o contista encontrou obstáculos para publicar:

Um quarto de século antes de Júlio Cortazar e Gabriel García Márquez popularizarem o realismo mágico, era fatal que houvesse reações de estranheza [...] Publicava suas aventuras no jornal onde trabalhava, a Folha de Minas. Certo dia, deparou com um fecho que não era seu, acrescentado pelo editor da página literária: ‘Nesse momento, eu acordava’. Justificativa do autor da emenda: ‘Você acha que alguém ia acreditar nisso?’ (WERNECK, 1986).

Após a sua publicação de estreia, três décadas foram necessárias para que os seus contos despertassem o interesse de um grande número de leitores:

Em meados da década de 70, o destino do escritor mineiro Murilo Rubião parecia decidido. À beira dos 60 anos, tudo fazia crer que ele ficaria sendo um desses autores que a crítica põe nas alturas, mas que, para o leitor comum, simplesmente não existem [...] Para o grande público, Murilo Rubião realmente não existia – e nem mesmo a fantasia que embebe seus contos deixava imaginar que ele chegaria como best-seller aos 70 anos [...] *O Convidado*, uma das três coletâneas de histórias atualmente disponíveis, já vendeu 10 mil cópias. *A Casa do Girassol Vermelho* atingiu as 12 mil; e na semana passada a Editora Ática, de São Paulo, começou a distribuir a 11ª edição de *O Pirotécnico Zacarias*, que totaliza agora a marca nada desprezível dos 100 mil exemplares (WERNECK, 1986).

Rubião antecipou, em décadas, as vertentes literárias latino-americanas ligadas à estética do insólito. Apesar do pioneirismo, não é seguro afirmar que tenha fundado escola. Seus contos têm sido aproximados, pela crítica, ao realismo mágico latino-americano, mas sua poética é de outra ordem: “Júlio Assis e Harildo Ferreira chamam o autor [Rubião] de pai do gênero ‘realismo mágico’ na América Hispânica. Murilo Rubião diz que o escritor (ele mesmo) nasceu pela poesia” (NUNES, 2012a). Sobre a aproximação com essas correntes, o próprio autor se posicionou em diversos momentos: “Eu não faço realismo fantástico no sentido dos autores latino-americanos. A minha literatura é bem diferente” (RUBIÃO, 1988b). Se é possível afirmar que ele foi precursor de alguma corrente, acredito estar mais próximo da literatura de contemporâneos como Nuno Ramos e Veronica Stigger, escritores que compartilham com ele uma prosa com caráter poético, incômoda, enigmática e repleta de vazios.

Rubião foi singular em seu tempo e permanece singular. Robert DiAntonio (1988) destaca que o interesse internacional pela literatura brasileira era comumente relacionado a obras que possuíam conteúdo com viés sociopolítico, e que Rubião, distanciado dessa vertente, foi um escritor singular, com uma produção consistente, tendo criado, já com seus primeiros contos, na década de 1940, uma tradição pessoal de difícil definição. A resistência do mercado editorial e da crítica indica que o projeto poético de Rubião estava deslocado do momento em que foi produzido.

Cosac (2005) destaca que os artistas nascidos na geração de Rubião e Farnese começaram a obter exposição entre as décadas de 1940 e 1960, mesmo período em que ocorreu o tardio interesse brasileiro pela arte concreta. Situa Farnese em um polo oposto ao do concretismo brasileiro, representado por nomes como Amílcar de Castro. Apesar de compartilharem a origem mineira e terem estudado, em períodos próximos, na Escola Guignard,

em Belo Horizonte, suas obras são diversas. Os objetos de Farnese têm intensa carga autobiográfica e transfiguram “sua dor, sua solidão, seus rancores, seus complexos, suas depressões, suas relações, sua libido, seus recalques”, são “resultados de hábitos estranhos, hábitos estranhíssimos” (COSAC, 2005, p. 11; 13), o que traz dificuldade para categorizá-lo dentro das correntes históricas artísticas:

Poderia classificar a sua obra, num primeiro plano, como *simbolista* e, num segundo, como *surrealista*, mas ele sequer era nascido no irromper desses movimentos. Ademais, não seria verossímil. Em momento algum Farnese se curvou aos postulados do *simbolismo*, tampouco aos do *surrealismo*, mesmo que haja traços similares entre sua obra e esses movimentos. Sua única preocupação era a de continuar a trabalhar (COSAC, 2005, p. 15).

Há uma postura correlata em Rubião, que manteve a autonomia de seu projeto poético independente das demandas de mercado ou das tendências estéticas em voga: “Para Rubião, as outras artes também influenciam a literatura, tanto quanto são influenciadas por ela. Ele não faz nenhum paralelo com sua obra, mas cita o surrealismo como um exemplo” (NUNES, 2012a). Mas o surrealismo aparece empregado como adjetivo, como característica das obras, talvez por falta de adjetivo melhor, por falta de um conceito que desse conta. Ao apontar o surrealismo na obra dos mineiros, não faz sentido pensar que praticassem uma vertente tardia e abrasileirada do movimento de vanguarda europeu.

Tanto os contos quanto os relatos de Rubião demonstram grande compromisso com o que ele produzia: “O escritor não separa a vida da literatura, vida e literatura são uma coisa só” (RUBIÃO, 1988b). O compromisso com o próprio projeto poético, alinhado a um distanciamento das correntes em voga, torna explícita a originalidade da produção tanto de Rubião quanto de Farnese. Ambos reelaboraram incessantemente suas obras. Rubião, conforme já foi tratado, desmontava, reescrevia seus contos inúmeras vezes, e então reeditava. Farnese constantemente desarticulava obras consideradas acabadas para reelaborá-las e trocar partes entre diferentes peças:

Na obra de Farnese, o corte de imagens sacras, assim como o das fotografias, se fazia necessário para se atear a um fim. No entanto podiam ser recombina-dos e refeitos uma, duas ou mais vezes, ou mesmo abandonados inacabados, como muitos estavam na ocasião de sua morte. Em seu ateliê, agrupava muitas imagens sacras intactas, como gado à espera do corte [...] Não se tratava de regra e sim da busca obsessiva, por uma solução puramente estética. Só ele sabia quando uma obra estava pronta – entenda-se: nunca (COSAC, 2005, p. 31).

Farnese (2005, p. 179) relata que

Na infância, levei uma queda que me deixou amnésico por uma semana [...] Esse acidente deixou-me com sequelas neurológicas, e hoje não consigo reter o que leio ou o que vejo. Assim, nunca me interessei em folhear livros sobre arte museológica ou estar em dia com o que está se fazendo lá fora. Essa mesma deficiência que me impediu até de aprender operações básicas de matemática ou regras de português [...] trouxe-me a vantagem de sair de dentro de mim tudo o que fiz, o que não quer dizer que me considere um ‘original’, um fora de série. Nada há de novo sob o sol, e *tudo continua sempre*.

Um entendimento da produção do novo como repetição e reelaboração do que já está posto também aparece no relato rubiano. O escritor defendia que tudo o que escrevia era um recontar de história mais antigas, porque “Toda a experiência humana está na Bíblia” (RUBIÃO apud WERNECK, 1986). Conforme abordado anteriormente, o projeto poético rubiano se desenrola na reelaboração da tradição:

Toda literatura é marcada por um desejo de marcar seu espaço, delimitar, portanto, um território ficcional, entrando em diálogo com outros textos. No caso de Murilo Rubião, é de se notar que a sua literatura, ao procurar encontrar um ‘tom’, a sua marca, procura filiar-se e distanciar-se simultaneamente do que poderíamos chamar de uma tradição (ALENCAR, 2002).

Rubião assume papel ambíguo em relação à tradição: não nega as marcas do legado literário na sua escrita, mas luta para se desvencilhar de determinadas convenções. Alencar (2002) analisa a obra rubiana sob a perspectiva de um projeto poético que se instaura como reação contrária à força da tradição literária mineira e, em particular, ao legado do pai, Eugênio Rubião. Alencar relaciona a constituição do arquivo literário do escritor como uma ação

com e contra a figura paterna. De um lado Machado, Mário de Andrade, os mestres da literatura nacional. Do outro, o pai, ‘filólogo’, da Academia, e que escrevia ‘com rara elegância. Apesar de gramático’. O arquivo muriliano precisa encontrar sua saída, ou entrada, contra as figuras paternas da literatura nacional. A questão é, em outras palavras, como Murilo arma seu arquivo? Como ser moderno? (ALENCAR, 2002).

Para pensar a respeito dessa questão, recorro Alencar (2015), que apresenta um panorama do contexto literário mineiro no início da carreira de Rubião. Ele destaca um texto que Fernando Correia Dias escreveu sobre a revista *Leite Criôlo* (Belo Horizonte, 1929):

E leite criôlo? Este era radicalmente nacionalista. Veja-se a opinião de Achilles Vivacqua [...] ‘o criolismo tem como característica o super nacionalismo. Combate a cultura extra-nacional do nosso povo. Povo que ainda vive a pensar, a sentir, a escrever... até morrer, em plena terra brasileira, à europeia’. Para ele ‘os portugueses e africanos eram estrangeiros’. E João Dornas Filho afirma que o criolismo – como a antropofagia – é um movimento

‘literário, filosófico e religioso, mas sem estrangeirice’. Noutro momento declara que *só os moços estão abertos ao ‘criolismo’, pois os velhos estão intoxicados de estrangeirice* (DIAS apud ALENCAR, 2015, p. 222).

É nesse contexto que Rubião estava inserido, e, também, afetado por Mário de Andrade, que cultivava outra ideia de nacionalismo, ligada ao amor pela pátria mãe. Mas Alencar ressalta que essas tendências não eram plenamente assimiladas, “a Murilo cabia, neste caso, aceitar um nacionalismo modernista não compreendido ou aderir a um *super nacionalismo* mineiro” (ALENCAR, 2015, p. 233). Somado a esse impasse, Alencar salienta que, no mesmo período, Eugênio Rubião publicou livros de sonetos, fábulas e manuais de gramática – obras desvinculadas das questões modernistas. Frente a isso, “Murilo busca encontrar uma dicção própria, em uma terra cercada por montanhas, e a questão do eco, como ele escreverá em ‘Ladrões mineiros’ [crônica de 1947], estará muito presente” (ALENCAR, 2015, p. 223). Avaliando esse contexto, Rubião (1993, p. 153) assinalou:

Toda época tem seus revolucionários. Os que não se conformam com os erros do seu tempo, com a mediocridade dos que não conseguem desprender-se dos modelos velhos, sentindo a incapacidade para criar novos. Assim aconteceu com Mário de Andrade. Surgiu num período em que nossa literatura estava estagnada, amordaçada pelas caturrices dos gramáticos, pelo formalismo dos poetas que da poesia conheciam apenas o metro e a rima (quando conheciam!).

É curioso que as características dos responsáveis pela estagnação e pelo amordaçamento da literatura coincidem com as de seu pai: “homem de boa cultura humanística, era filólogo e pertenceu à Academia Mineira de Letras” (RUBIÃO, 1949). Alencar (2002) relaciona esse enfrentamento da tradição ao rotativo processo rubiano de reescrita e destruição dos manuscritos:

Murilo faz questão de anotar o processo pelo qual trabalhara a vida toda. Reescritura infinita, com o apagamento dos originais. Neste arquivo dual, em que inscreve o desejo de firmar uma memória e de apagá-la ao mesmo tempo, surge o texto, silencioso não-dito, do pai. É com e contra esse texto, leia-se aqui, estilo de ‘rara elegância’, que Murilo constrói a sua literatura. O novo surge como traição ao velho. Contra a lei da literatura paterna e nacional. Este desejo está expresso na luta que os personagens travam nos primeiros contos e que, de certa maneira, mantém-se na literatura de Murilo como permanente tensão. No caso de ‘Elvira’, o personagem principal herda o nome do pai: ‘Chamava-se João e tinha herdado o nome do pai, um bêbado’ e enfrenta a difícil experiência de interpretar o mundo, confiando no dizer do pai que repetia: ‘Cada um faz o que gosta...’[...] A desilusão amorosa de João esbarra na dificuldade de odiar os patrões e os operários que vinham lhe ‘doutrinar’ para a ‘Grande Revolução’. Já no datiloscrito enviado a Mário de Andrade, lemos uma ‘Marina’ em que a tensão agrava-se com a fundação de uma

poética, o desejo de escritura que resiste ao escritor, a profanação do sagrado para que o texto se materialize.

Alencar (2002) aponta que Rubião “acaba revelando o que recriminara nos escritores mineiros na década de 40, ao falar da mania que tinham, e ele também, de viver entre montanhas, alimentando-se de seu próprio eco”. O contista insistia em permanecer o máximo de tempo possível na capital mineira. Ao entrar em contato com os diálogos epistolares entre Rubião e diversos amigos (Mário de Andrade, Otto Lara Resende e Fernando Sabino, para citar alguns), percebe-se a sua resistência em deixar Belo Horizonte, o que o fez recusar ofertas de trabalho em outras cidades e acolhimento por parte de escritores de outras cidades e outros países. Ângelo Oswaldo (2012) conta que “O Murilo ficou tão envolvido com tantas frentes de trabalho [em Belo Horizonte], que não tinha mais sentido ele sair de Minas Gerais. Naquela época, dizia-se que Minas Gerais exportava minérios e mineiros, e ele permaneceu aqui”. Diferente do ouro roubado, Rubião reluziu na fonte¹⁰⁸.

Sobre as marcas de Minas Gerais em seus textos, Rubião assumia que

Muitos dos meus contos se passam em pequenas cidades do interior e são influências do tempo em que morei nas pequenas cidades de Minas. O meu fantástico também tem essa ligação com Minas, especialmente a Minas Gerais antiga, que era povoada por fantasmas, de coisas estranhas, de histórias de assombração, que iriam marcar diversos autores modernos. Se você pegar a literatura do velho Afonso Arinos, sobre o sertão, vai encontrar todos estes temas, que iriam marcar, ainda, um escritor como Guimarães Rosa, que sofre também influência de Arinos. Engraçado é que são dois sujeitos muito civilizados, escrevendo aquelas histórias tão regionais. Será difícil imaginar

¹⁰⁸ Além da produção literária e do trabalho frente ao *Suplemento Literário* (suplemento do jornal oficial de Minas Gerais, que Rubião começou a organizar em 1966 e que abordava, além da literatura, artes plásticas e cinema), seu engajamento político repercutiu muitas riquezas culturais desse estado. Rubião idealizou a Fundação de Arte de Ouro Preto (Faop) juntamente com Vinícius de Moraes, Domitila do Amaral e Affonso Ávila, tendo assumido o cargo de presidente a partir da inauguração (1968), e, nessa posição, “destacou os concertos de música barroca, lembrando que o gênero é de uma fertilidade imensa e que vez por outra são encontradas partituras com novas músicas, como aconteceu recentemente em Diamantina e Mariana” (FAOP. ..., 1968). Na Faop, Rubião se envolveu nas importantes descobertas de Curt Lange, conforme se lê em uma reportagem do *Jornal do Brasil* de 1972:

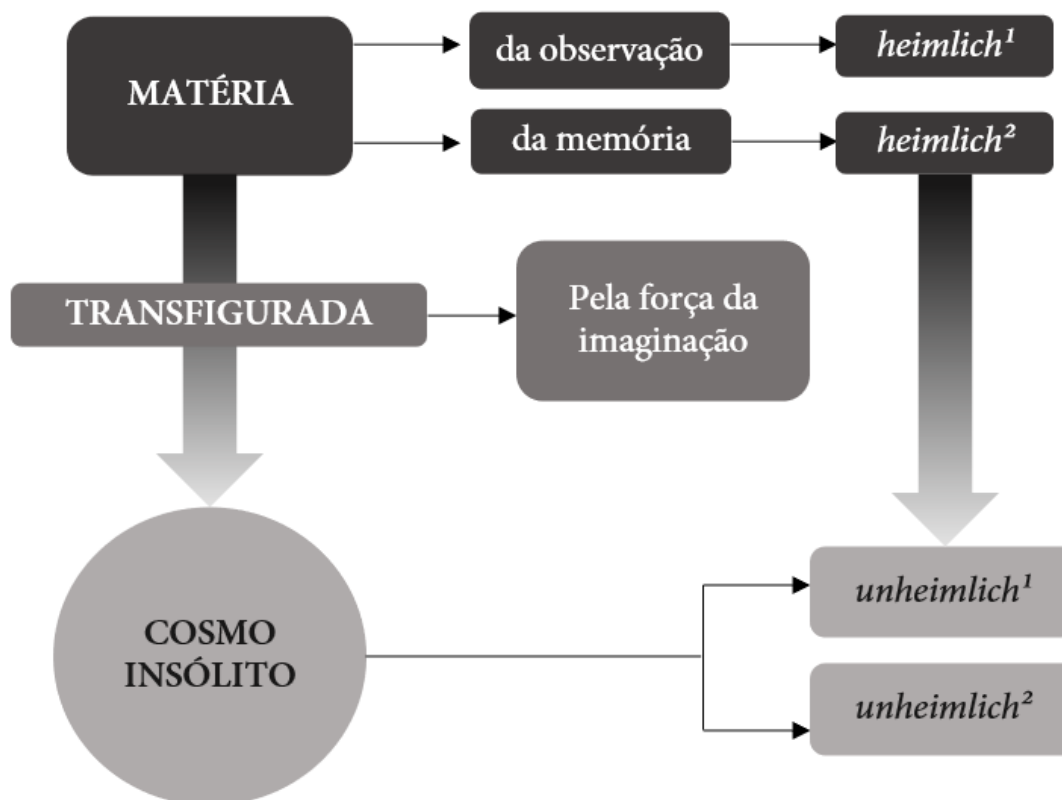
Segundo o presidente da Fundação de Arte de Ouro Preto, escritor Murilo Rubião, a resistência à vinda de Curt Lange se deve principalmente à ‘ciumada de musicólogos, que tiveram tudo para pesquisar a nossa música barroca, mas não o fizeram. Quando Curt Lange começou a revelar a importância dessas partituras, que se encontravam em arquivos ou em mãos de particulares, muitos se voltaram contra ele, talvez despeitados por não terem percebido o valor desse acervo.’ O Sr. Murilo Rubião observa que se Curt Lange não houvesse adquirido essas partituras (muitas lhe foram doadas), talvez hoje elas já nem sequer existissem. Além disso, quando ele as levou consigo, não estava contrariando nenhuma lei, pois só agora há dispositivo proibindo a saída do país de qualquer documento do acervo histórico-cultural. Um dos compositores mais importantes descobertos foi Lobo de Mesquita, de Diamantina. As partituras foram levadas por Curt Lange em duas oportunidades – uma na década de 40 e outra na de 50. Segundo o escritor Murilo Rubião, Curt Lange está disposto a doar seu material ao Governo estadual, desde que seja criada uma instituição para conservá-lo. Sobre as novas partituras encontradas no arquivo da Arquidiocese de Mariana, o Sr. Murilo Rubião acha que elas poderão revelar muitas novidades em matéria de música barroca – religiosa e profana (CURT..., 1972).

Guimarães escrevendo as histórias dele longe de Minas Gerais. Só Minas Gerais tem aqueles cenários. 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. Tanto é verdade este gosto do estilo mineiro que já se disse que Machado de Assis parecia um escritor mineiro. Ele foi o escritor que teve a maior influência sobre a produção mineira. São numerosíssimos os que têm influência dele muito visível. Até Drummond, com aquela linguagem despojada. Machado é mais cultuado em Minas do que em qualquer outro lugar (RUBIÃO, 1988b).

Seus contos não são regionalistas, não precisam do cenário sertanejo para funcionar, mas seus espaços, assim como ele disse da sua literatura, têm “muito mais a ver com o mistério comum das nossas montanhas” (RUBIÃO apud NUNES, 2012a). As possíveis aproximações entre a poética rubiana e Minas Gerais foram pensadas por Arrigucci Jr. (1998), que, ao analisar o espaço dos contos, encontra correspondências psicológicas (dos personagens), topológicas (dos ambientes) e cronológicas (dos acontecimentos):

Na verdade, o cenário muriliano por excelência forma um *continuum* com o tempo: encerrado em si mesmo, congelado como uma sala de visitas mineira recoberta de pó, teia e rendas da memória, mas a uma só vez eco ou reflexo ruinoso da sociedade industrial, da metrópole capitalista, descontínuo e sistemático (no sentido que o termo tem em Minas), metódico até à mania, rangendo em rodopio segundo os sestros descompassados de um relógio com as molas do ventre expostas, ele se presta à osmose fantástica das temporalidades diversas, que se invertem, se entrecruzam e se mesclam com a mesma identidade escorregadia dos seres raros aí imersos (ARRIGUCCI JR., 1998).

Arrigucci Jr. insiste no vínculo, para ele determinante, entre a poética de Rubião e seu estado de origem. O crítico compreendia Minas como um “espaço de muitas épocas” e Rubião, ao ocupar esse lugar, que era “confluência de tempos distintos, transfigurou com força de imaginação a matéria da memória e da observação num cosmo insólito” (ARRIGUCCI JR., 1998). Essa afirmação me permite uma articulação direta com o movimento próprio do *Unheimliche*:



Fonte: da autora.

Na operação poética empreendida por Rubião, o que é transfigurado e imaginado é a memória (*heimlich*¹ – íntimo, secreto) e o observável (*heimlich*² – conhecido, às claras). A matéria obtida da memória e do observável adquire forma (pela transfiguração) e imagem (pela imaginação). As novas formas e imagens da matéria derivam de sua origem *heimlich*, íntima, conhecida, agora apresentada como *unheimlich*: é o avesso do secreto e do conhecido.

Segundo o crítico, além do tratamento da matéria ficcional próximo à anedota mineira, Rubião apresenta o emprego singular de uma linguagem “coloquial culta, mas sem elevação, atavios ou ostentação” (ARRIGUCCI JR., 1998), que também seria resultado da sua origem mineira. Essa linguagem resulta em um tipo de prosa cujas engrenagens ele descreve utilizando termos que destacam a sua raridade minuciosa. Em sua opinião, a linguagem dos contos se desenvolve de maneira desengonçada, sem-jeito e equivocada, na qual o narrador parece não conseguir encontrar a palavra certa. O emprego de expressões incertas permite o surgimento de “estranhezas mínimas”, que não saltam à vista para não sobressaltar o leitor: “a finura da sua arte está em ser construída sobre esse ‘não dar na vista’” (ARRIGUCCI JR., 1998). E afirma que o que propulsiona o absurdo que não causa surpresa é justamente esse “deslocamento imperceptível dos detalhes particulares” (ARRIGUCCI JR., 1998). Mineiramente, o narrador lança o leitor no seio do desamparo em doses homeopáticas.

Somada à raiz mineira, Arrigucci Jr. também notou como constitutiva dos narradores de Rubião a tradição machadiana, visível pelo distanciamento e pela ironia. Essa característica estaria presente com maior força nos contos que lidam com o motivo do enclausuramento. Ele enxerga essa temática como uma transfiguração ficcional de Minas Gerais, enclausurada entre suas montanhas, e destaca que, diferente de Guimarães Rosa, a Minas de Rubião não é a do sertão, mas a da província contaminada pelos “mecanismos sociais e os comportamentos do mundo moderno dos grandes centros distantes, com seu peso de alienação e a reprodução das relações reificadas” (ARRIGUCCI JR., 1998)¹⁰⁹. Dessa forma, em vez de um sertão “transverberado pela luz da transcendência”, Rubião constrói espaços urbanos oníricos, labirínticos, sem centro, cinzentos, decaídos, arruinados, sobra das “ilusões romanescas” (ARRIGUCCI JR., 1998), onde os habitantes vivem de maneira errante.

Já Farnese não compartilha da mesma simpatia pelo seu estado de nascença. O encontro com o mar do Rio de Janeiro foi determinante para a sua produção:

Os destroços encontrados na orla pelo artista, nas longas caminhadas que fazia, é a substância de grande parte da sua obra. Certamente, além do sentimento oceânico, o mar significou uma fonte generosa para Farnese. Em parte, isso explicaria a antipatia que tinha por Minas Gerais, mais especificamente por Belo Horizonte (COSAC, 2005, p. 21).

Essa antipatia se liga ao peso das cargas cultural e familiar relacionadas a Minas Gerais, resultado do que Farnese chama de “santo egoísmo da família mineira” (apud COSAC, 2005, p. 21). Os ganhos simbólicos gerados pelo Rio são mais sedutores ao artista, visto que

Cidades litorâneas são lineares; as não-litorâneas, circulares, quase feudais. O mar, a praia, o praiano em seu traje sumário certamente foram o passaporte que Farnese precisava para se desvencilhar do ‘santo egoísmo da família mineira’, para exteriorizar a sua libido. Acima de tudo, a distância de sua terra natal serviu-lhe para rever elementos de cavalaria, gamelas, licoreiras, carrilhões, relógios de parede, etc. Essa ruptura foi fundante. Sem ela talvez a obra de Farnese não tivesse ocorrido. À distância, ele pôde ver esses elementos com outros olhos, recombina-los a ponto de reinventá-los e criar a própria obra (COSAC, 2005, p. 19).

É interessante o fato de que a entrada dos elementos tipicamente mineiros na obra de Farnese tenha ocorrido justamente com o seu distanciamento físico de Minas. Nas obras *Carga*

¹⁰⁹ Essa abordagem inclusive antecede a produção dos contos e é elaborada na crônica “Olhos d’água”, de Rubião, publicada originalmente na revista *Belo Horizonte* em janeiro de 1941. Essa crônica está transcrita em *Cánovas* (2004, p. 348-350).

genética (1981-1985) e *Minas 4* (1978), a relação com a hereditariedade e o imaginário mineiro é indicada de forma explícita nos títulos.



Farnese de Andrade, *Carga genética*, 1981-1985.



Farnese de Andrade, *Minas 4*, 1978.

Entre os elementos que derivam do imaginário mineiro, Farnese cita a marca do barroco na sua produção:

O uso de oratórios fomentou minha tendência litúrgica – a qual desde a minha primeira exposição já existia. Talvez por influência da minha origem mineira (barroca?), usava elementos dessa tendência – restos de altares, santos, ex-votos – mais como *décor* e por gosto, e principalmente para deixar claro que minhas anunciações e anjos anunciadores nada têm a ver com Cristo, o fascinante personagem histórico que deve ter tido enorme magnetismo pessoal e alguns poderes extrassensoriais – se não, não seria lembrado até hoje. Ele em si mesmo não me interessa, mas todo esse imaginário, esses santos, sim, como anunciadores de uma possível mutação, de uma possível evolução de nossa limitada capacidade cerebral, mutação esta que poderá ser acelerada pela tão temida hecatombe atômica [...] O que tem de se aperfeiçoar em primeiro lugar é o homem (FARNESE, 2005, p. 184-185).

Dez anos antes desse depoimento (escrito em 1976), o artista criou a assemblage *A nova raça* (1966), retomada e reelaborada em 1979 e em 1985. A obra é composta por quatro objetos (uma mão de madeira articulada, uma raiz, uma esfera de resina e uma imagem do Menino

Jesus) arranjados no interior de um oratório de madeira. Ao comparar a organização formal da obra com a das imagens sacras geralmente encontradas nos oratórios, nota-se que no lugar em que estaria a imagem de uma santa, está a raiz, cuja textura lembra os arabescos formados pelos volumosos tecidos das vestes representadas na iconografia da Virgem Maria (especialmente do barroco). A esfera transparente de resina repousa encaixada na raiz, a uma altura que, antropomorfizando a raiz, dá a impressão de estar no seu ventre. A posição, o formato e a textura da raiz se assemelham aos de uma concha, e a esfera é análoga a uma pérola. A mão ocupa a base da imagem, à espera, para recolher a esfera. Percebe-se a semelhança compositiva com as iconografias da Nossa Senhora da Sagrada Conceição (nesta, a esfera, que representa a Terra, fica sob os pés) e da Madona com o menino:



Francisco Rizi. A Imaculada Conceição, séc. XVII.



Farnese de Andrade. A nova raça, 1966-1979-1985.



Bartolomé Esteban Murillo. Madona com o menino na glória, c.1673.



A simbologia da raiz é óbvia: é a origem. Da raiz sobe o caule, do qual partem as ramificações. A raiz é oculta, subterrânea. Nas extremidades ficam, à vista, folhas, flores, frutos, os quais, apesar de derivados da raiz, não conservam semelhanças visuais com ela. Fazendo uma comparação entre a morfologia das plantas e a organização visual da assemblage, o Menino Jesus seria o fruto produzido pela raiz. O Menino Jesus é branco e a raiz-mãe é marrom. A esfera, nova raça que está sendo gestada, é transparente, sem cor definida, assimila as cores do ambiente no qual está inserida. A maneira pela qual Farnese articula elementos

religiosos na sua obra como um todo aponta para dois elementos-chave da sua poética: a profanação e a mestiçagem. Neste sentido, Cosac (2005, p. 29) destaca que

O Brasil foi colonizado principalmente por essas duas culturas [africana e europeia] e abençoado por um catolicismo feroz, niilista, intimidante, mercantilista, mas incompleto [...] Para a geração de Farnese, e considerando as suas raízes, era difícil enxergar o visível declínio de muitos dogmas da Igreja. O artista cresceu sob os auspícios do pecado e com medo da punição. Talvez, antes mesmo de ter de se desvencilhar do ‘santo egoísmo’ da família mineira, ele precisou se desvencilhar do ‘santo’, digo, dos princípios sacros que fundavam a sociedade de onde veio.

Assim como Rubião, que, ao se apropriar dos escritos bíblicos isentou-os da cara religiosa, privilegiando seu caráter literário e ficcional, Farnese subverteu a sacralidade das imagens dos santos, aplicando-as como matéria-prima da mesma natureza de qualquer outro dos dejetos utilizados em suas composições:

Foi, acredito, na mutilação e na decepagem, assim como no uso da resina que Farnese realizou plenamente seu exercício fetichista. A manipulação da figura humana evoca um sabor implícito ou inconsciente de propriedade. Particularmente, no caso de Farnese, ela é também mais uma afronta ao cristianismo, mais um sacrilégio, mais um não às suas raízes (COSAC, 2005, p. 29).

Essas ações apropriativas e profanatórias dos elementos sacros estão relacionadas à miscigenação intrínseca à cultura brasileira, que promoveu a reelaboração de crenças, costumes e ritos de diferentes origens, ou seja, a combinatória tensa tipicamente americana teorizada por Lezama Lima (1988). Cosac (2005) destaca que a miscigenação é visível não só na obra de Farnese, mas na sua própria construção identitária, visto que o artista (assim como boa parte dos brasileiros) possuía sobrenome europeu e traços negros.

A questão da miscigenação na poética de Rubião pode ser pensada nos relatos que ele fez a respeito das suas influências literárias. Conforme apresentado anteriormente, há uma relação tensa entre o escritor e a tradição paterna (coletiva, ligada à tradição literária mineira, ou individual, relacionada aos escritos do pai¹¹⁰). Apesar dessas influências e da formação

¹¹⁰ Na verdade, não só em relação ao pai. Rubião vinha de uma família de escritores. Inclusive, seu tio, Álvares Rubião, lançou uma coletânea de contos, *O leão do mar*, em 1947, mesmo ano da publicação de *O ex-mágico*. Relacionado a esses lançamentos, Cleber Araújo Cabral (2016b, p. 209) cita uma carta de Álvares endereçada a Eugênio, existente no arquivo de Rubião, na qual “pede ao irmão que o auxilie a encontrar uma ‘solução prática’, pois Álvares e Murilo concorreram como finalistas ao prêmio literário Othon Lynch B. de Mello, ofertado pela Academia Mineira de Letras [...] A solução consistia na ‘divisão do prêmio’. Entretanto, isso não aconteceu, sendo o prêmio entregue a Murilo”.

literária que recebeu (contou que foi obrigado pelo pai a ler todos os clássicos da literatura portuguesa), elegeu uma outra figura como paradigmática na sua constituição como escritor:

o autor fala da origem de seus contos. Murilo Rubião dirá que todos eles estão intimamente ligados à infância; são histórias lidas e ouvidas nesse momento de sua vida que permeiam a sua escrita literária. Sua influência principal vem das histórias recriadas e contadas na infância pela babá (e não de Kafka, como a crítica ressaltou na época do lançamento de seu primeiro livro, em 1947); histórias que traziam o estranho como elemento (NUNES, 2012a).

Não é pela formação europeia, pela “genialidade” literária mineira ou pela herança do pai¹¹¹ que Rubião fundou a sua poética. Dona Chica e a cultura oral foram as grandes influências. As figuras masculinas, ligadas à tradição e ao poder institucionalizado, foram deixadas de escanteio, e foi destacada uma figura feminina negra, subalterna, ligada à tradição popular. Mesmo Rubião reafirmando esse dado em vários relatos e entrevistas, a crítica parece ter fechado os ouvidos a isso. Na minha pesquisa sobre o autor, lendo e relendo seus relatos e cartas, por 10 anos também ignorei esse fato. O que abriu meus olhos foi a análise de Alencar (2002), que compara “MaI” a uma crônica de Eugênio. Por mais que Rubião tenha falado da influência da babá, até então eu só havia percebido a sua relevância como contraponto à ausência da influência paterna.

Há outra questão relacionada ao hibridismo cultural que aproxima Farnese e Rubião. Da mesma forma que o escultor, o contista se apropriava de elementos católicos de maneira profanatória:

Eu acredito que esta influência seja devida à tradição judaica-cabalística, porque dos dois lados, sou descendente de famílias de origem judaica, cristãos-novos como são chamados aqui. Eram judeus portugueses que para conseguir a liberdade tiveram que ser batizados e aceitar a religião católica. Talvez por isso mesmo os ensinamentos religiosos que recebi dentro da doutrina católica tenham sido pouco convincentes, porque esses meus ancestrais também talvez não acreditassem muito nessa religião [...] Talvez por não ter conseguido aprofundar-me mais no catolicismo eu tenha ficado ainda somente no Velho Testamento, o que deve ser uma herança judaica. Os profetas, sua premonição, naquela violência, tiveram uma influência decisiva na minha literatura (RUBIÃO, 1979).

Assim como Rubião tinha predileção pelos livros do Velho Testamento e do Apocalipse, Farnese recorria às imagens de santas:

¹¹¹ Após elencar todos os dotes literários do pai, Rubião (1949) diz ter herdado dele apenas “a timidez e um certo ar cerimonioso, que tem me privado da simpatia de numerosas pessoas. Algumas delas mulheres, o que é lamentável”.

As Anunciações [...] são frequentes e em geral compõem-se como ovos resinados e badulaques, numa alusão ao sêmen dispensável à Virgem – afinal, não seria Anunciação se não tivesse havido fecundação, segundo a sagrada escritura. A onipotência da figura materna foi-lhe tão marcante que a presença do sêmen na Anunciação sugere uma espécie de autofecundação (COSAC, 2005, p. 33).



Farnese de Andrade, *Anunciação*, 1984.



Farnese de Andrade, *Anunciação*, 1983-1985-1987-1995.



Farnese de Andrade, *O anjo anunciador*, 1995.



De forma geral, na obra de Farnese a figura feminina apresenta uma reelaboração da noção da mulher, relacionada à maternidade:

A figura feminina [...] transcende a materna. A presença da mãe não pode ser apagada, sendo, portanto, substituída. Na obra de Farnese há uma nítida obsessão por personagens femininos diametralmente antagônicos, porém todos com a mesma característica: a contundência. De um lado, a figura da Medéia – às vezes alternada aleatoriamente com a imagem da Medusa –, a mulher forte e cruel que mata os próprios filhos perante a substancialização da traição, a mulher que entre tudo ou nada certamente escolhe o nada, a mulher que prefere a solidão e o vácuo, como ele próprio o fez. De outro, estrelas lendárias de Hollywood, mais precisamente Greta Garbo e Rita Hayworth – mitos contemporâneos de sua época. O espaço que essas três personagens ocuparam na fantasia do artista e que está refletido em suas obras é significativo. São heroínas mais fortes e poderosas que muitos heróis (COSAC, 2005, p. 25).

O peso das figuras femininas na poética de Rubião foi colocado pelo próprio autor:

Toda arte está ligada à mulher [...] Talvez também porque a mulher seja a fada, a feiticeira, e mesmo a tradição da mitologia dá uma importância capital à mulher. Os deuses são homens, mas há uma luta permanente entre os deuses e as mulheres. Se bem que na tradição cristã ela tenha determinado todas as coisas que estamos sofrendo e vivendo. A religião cristã é muito contra as mulheres. Na mitologia grega, no fundo, são elas que dominam (RUBIÃO, 1979).

No caso de “MaI”, essa presença é determinante, visto o caráter dúbio de Marina, santa e prostituta: “a formação religiosa de Murilo também influenciou esse conto. Nossa Senhora sempre esteve muito presente na vida do autor, ‘mais que Jesus; e Marina é Nossa Senhora’. Toda essa coisa ‘feérica’ é fruto de seu passado religioso” (NUNES, 2012a).

DiAntonio (1988), ao apontar a singularidade como característica da literatura de Rubião, diz que este possui um foco estético único, relacionado à metaficção, semelhante a autores como John Barth, Kafka e Jorge Luis Borges, porém ricamente balizado por visões e questões próprias. Salienta que a maioria das discussões acerca da obra desse escritor tem destacado suas qualidades surrealistas ou real maravilhosas, suas visões fantásticas e os ambientes mágicos, mas raramente as análises se dedicam à “unidade temática” da sua ficção e à “lógica onírica subjacente” a ela. Estas podem ser definidas como pontos de contato entre Rubião e Farnese. Apesar das semelhanças já elencadas, é um dado óbvio que os objetos produzidos por ambos, ou seja, o resultado formal de suas ações poéticas, são bem diversos. O que os aproxima é a maneira pela qual lidaram com a própria obra e com o ofício de artista, e que resultou em trabalhos singulares. Com base nisso, estabeleço uma análise comparativa das matérias-primas e dos procedimentos utilizados por ambos.



Farnese de Andrade, *Composição em vermelho*, 1972-1974.

Farnese iniciou a carreira como gravador, o que mudou quando, ao coletar pedaços de madeira na praia, começou a recolher outros objetos e materiais descartados e a transformá-los em assemblages. Sobre o momento da descoberta da nova linguagem:

Comecei a percorrer a Praia de Botafogo (na época [início da década de 1960], um maravilhoso receptáculo de lixo) e a procurar formas de madeira e principalmente de borracha maleável, por exemplo, restos de sandálias japonesas [...] Aos poucos comecei a recolher também madeiras belamente tratadas pelo sol, pelo sal e pelo mar, assim como cabeças de bonecas de plástico ou de borracha com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida. Pelo costume automático de lixar, também tive gosto em tratar com diversas lixas os contornos de madeira já feitos pelo acaso, ressaltando apenas, polindo o trabalho da natureza. Um dia, a base de um possível móvel em estilo antigo, um ovo de madeira daqueles de costura, uma cabeça de santo de gesso e uma bola de gude se juntaram e ‘aconteceu’ o meu primeiro objeto (FARNESE, 2005, p. 181).

É curioso o relato da criação, pois o artista se coloca em posição quase que de passividade. Os objetos se tornam sujeitos da ação, e o encontro (supostamente) fortuito entre eles (objetos) engendra a sua própria criação. Ao artista só cabia se surpreender, se maravilhar e se submeter. Seduzido pela criação de obras tridimensionais, deixou de lado a gravura e passou a se dedicar intensamente aos objetos:

Nessa época [c. de 1969], já estava percorrendo os bricabraques do centro da cidade, os depósitos de material de demolição, os cemitérios de navios e até antiquários, quando passei a me interessar pelos oratórios rústicos e pelas caixas antigas, fechadas, misteriosas. A estas chamei de *Em busca do tempo* – não o tempo perdido de Proust, mas o que não existe, que as fotos tentam colher e imobilizar. Tive um tio fotógrafo que, para minha alegria, deixou uma coleção de chapas e cópias de casamento de senhores e senhoras graves e endomingados, gente que povoava há mais de sessenta anos o Triângulo Mineiro. Usei e ainda uso essas fotos, somadas a outras encontradas ao acaso aqui ou nos esplêndidos bricabraques de Barcelona. Preservo-as entre duas camadas de poliéster transparente, que, no possível, as eternizam, pois – dizem – onde não entra ar não há decomposição. Esse processo é consequência da técnica que há um ano idealizei para realizar meus trabalhos com resina sintética (FARNESE, 2005, p. 183).

A partir desse relato dá para elencar as suas principais matérias-primas, representadas por fotografias antigas e objetos descartados das mais variadas naturezas, que são então organizados em um ambiente confinado: em caixas antigas, em oratórios ou envoltos em resina. Entre esses elementos recorrentes, destaca-se a força simbólica dos oratórios:

Os oratórios eram, e talvez ainda sejam, comuns às residências mineiras. Neles deixamos nosso desespero, nossas súplicas, nossos pedidos de perdão, acendemos velas, colocamos santos ou um crucifixo, fazemos promessas e

juramos lealdade eterna a Nosso Pai. Há neles o mesmo anonimato das tábuas de corte e das mesas de açougue, adicionados aos mistérios divinos e segredos íntimos; pois em vez de sangue, neles foram derramadas lágrimas [...] Os oratórios contêm portas e isso automaticamente vela a obra [...] Penso que, além de mais um não ao seu passado, o objeto fechado, mais precisamente o oratório embevecido pela sua conotação cristã como uma minicapela portátil, também causa ao espectador um elemento surpresa que na ‘obra aberta’ é restrito à sensação de impacto. Um aspecto característico do objeto fechado é a interação com o outro. Para vê-lo, temos que abri-lo, tocá-lo. Por menos tateis e convidativos que sejam seus conteúdos, os oratórios forçosamente interagem com o público. Dentro, uma grande surpresa ou uma grande alegria, pois há uma ironia sardônica que permeia quase toda a obra de Farnese (COSAC, 2005, p. 41).

O formato do oratório apresenta correlação com o formato do livro. É preciso abrir o livro para acessar seu conteúdo, assim como abrimos as portas do oratório. Eles são objetos pequenos, de uso íntimo, pessoal, trazidos para perto do corpo. Têm dimensões reduzidas e encerram um denso universo simbólico e narrativo. Há uma intensa relação dialógica entre o usuário de um livro e o usuário de um oratório. Aquele que lê um livro silencia e escuta, movimento contrário de quem se coloca frente ao oratório; neste, o objeto é silenciado e quem fala incessantemente é o sujeito – o santo de devoção devolve apenas sua cegueira e seu mutismo. Olhamos para o livro e olhamos para o oratório, que não nos olham de volta. Temos a ilusão de adentrar um mundo que, na verdade, é hermético e nos encerra no lado de fora.

Relacionada à clausura das composições de Farnese, a resina é um ponto-chave da sua poética. Segundo Cosac (2005, p. 31),

As resinas estavam para Farnese como o pincel e a tinta estariam, *grosso modo*, para o pintor [...] Suas primeiras tentativas de trabalho com a resina foram frustradas, pois o tom amarelado dificultava a obtenção da transparência necessária à simulação de um fundo de mar ou de água doce [...] Certamente a resina foi um dos momentos áureos na trajetória do artista.



Farnese de Andrade, *Ofélia*, 1985.

Em *Ofélia* e *Ofélia apontada*, ambas de 1985, “A sensação de moção e paralisação é concomitante, mútua e eternizada pela sensação de congelamento que resulta da técnica de resina” (COSAC, 2005, p. 3). De acordo com Franzim (2020, p. 193),

Essa sensação de confinamento, congelamento, pausa no tempo é também comum aos contos rubianos. Esses parecem obedecer a uma lógica espaço-temporal próprias, como um simulacro em pane da nossa realidade empírica extratextual. Os personagens de Rubião são criaturas com uma existência miniaturizada, suas idas se limitam ao recorte temporal no qual o conto se passa; não possuem profundidade, mas ao mesmo tempo não são rasos: são opacos; possuem passado, mas esse passado é inacessível para eles e para nós; não possuem futuro, eles compartilham a condição de condenados: a cela é o conto, é o eterno presente da leitura. O mesmo se passa com as figuras de Farnese fixadas na resina. Elas possuem passado: podemos percebê-los nas marcas materiais da passagem do tempo em suas superfícies. Farnese não trabalha com objetos industrializados novos: as bonecas, os ex-votos, os santos, as fotografias não foram produzidos para ser utilizados em uma obra de arte, eles tiveram uma vida prévia e foram sequestrados pelo artista quando já eram dejetos. Ao serem confinados a sua possibilidade de futuro é barrada. Eles vão vivenciar a imutabilidade do tempo. A resina os fixa em um lugar e posição únicos e impede o seu contato com o ar: eles não podem nem mais apodrecer. Para se deteriorarem precisariam entrar em contato com o oxigênio

e isso não será mais possível: estão condenados a eterna condição de serem para sempre o mesmo.

Farnese e Rubião construíram o extraordinário através do rearranjo de elementos ordinários. Nos relatos acerca do seu processo de construção das obras, percebemos um atento olhar de Farnese ao espaço que está ao seu redor:

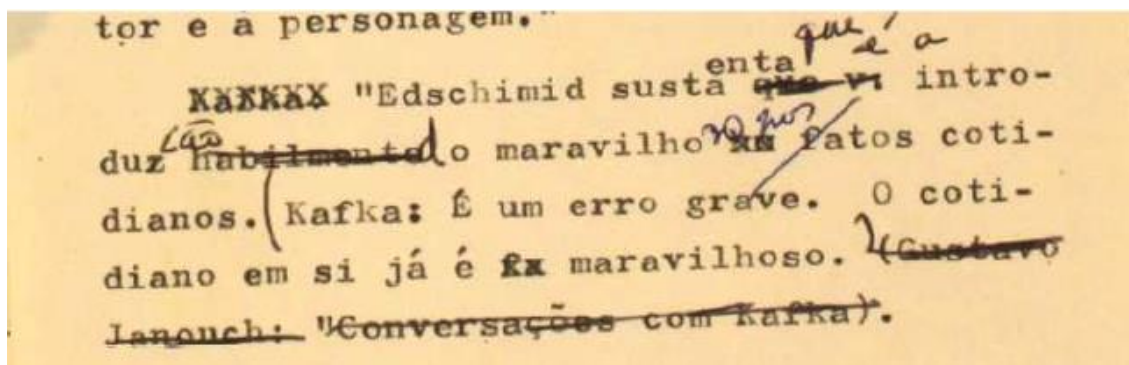
A importância que atribuo às gamelas é relato do próprio artista, um entusiasmo dele, talvez por tê-las descoberto de maneira tão óbvia: viu a empregada batendo massa numa gamela para assar pão de queijo. Embora não tenha abandonado as gamelas como elemento de seu vocabulário, é inegável que nelas viu um suporte mais aberto, mais evidente. Os oratórios, armários, gavetas e caixas também faziam parte do imaginário mineiro. Embora a obra de Farnese tenha quase sempre sido considerada claustrofóbica e pesada, era justo que ele usasse esses elementos como ponto de partida (COSAC, 2005, p. 41).

Farnese e Rubião buscaram, no cotidiano, a matéria-prima para suas obras. Rubião falou sobre o maravilhoso, presente no dia a dia, em vários relatos, e colecionava recortes de jornais com notícias bizarras. Em relação ao estranhamento que se esconde em situações do cotidiano, Nelly Novaes Coelho (1966) utiliza a fala de Kafka para tecer uma aproximação com a escrita rubiana:

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.

Rubião, de fato, deu sinais de estar a par dessa afirmativa kafkiana:

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, 1988b).



A matéria-prima dos contos rubianos é a mesma dos objetos de Farnese: elementos sacros, pagãos e utilitários envoltos numa aura confessional/memorialista. Os narradores de Rubião falam das suas dores, dos seus desencontros, através de uma narrativa fragmentária e confusa, assim como aquela das memórias recalçadas, repleta de buracos e saltos. Também há correlação entre a forma encontrada pelos dois mineiros para executar suas obras. Salvo a distância gerada pela especificidade de cada linguagem, os contos rubianos e os objetos de Farnese compartilham características como o tamanho reduzido, a concisão, o agrupamento de elementos díspares em um mesmo universo.

Há, também, um jogo entre opacidade e transparência. Rubião não inventou palavras, não criou neologismos, não se apoiou em palavreado rebuscado. Suas orações são diretas e bem construídas, seu texto é fluído. Então, em uma primeira leitura, é fácil se enganar e acreditar na transparência das palavras, acreditar que o signo translúcido permite entrever um significado estável e perene. Mas essa transparência só existe na aparência, como truque para ludibriar o leitor. Se a forma pela qual ele narra é aparentemente translúcida, o que ele nos conta é opaco, não conseguimos ver através do que é narrado. Qualquer fonte de luz que permitiria elucidar o que está sendo contado é completamente absorvida e anulada. Ao adentrar na narrativa, percebemos que há algo que resiste, algo que nos barra. Seus contos são compostos por um núcleo opaco envolto em um material translúcido. Permanecemos no meio translúcido e gelatinoso, incapazes de nos mover, incapazes de vislumbrar o que se passa. O núcleo opaco de suas narrativas é um mistério, está sempre oculto, sempre intangível. Essa estrutura lembra a estrutura dos aforismos e parábolas. Rubião parece estar falando de algo muito simples e fundamental, mas que nós não conseguimos compreender. Ao utilizar uma linguagem simples

para falar de algo misterioso e inacessível, nos sentimos incapazes de compreender, sentimos a falha em nós. Os vazios que preenchem seus contos dilatam os vazios do leitor.

Em Farnese, os objetos envoltos em resina pertencem a essa mesma categoria. Há um invólucro translúcido que circunda um núcleo opaco. Os objetos cotidianos utilizados, sejam industrializados, artesanais ou orgânicos (como os ossos de animais), não são alterados de modo a se tornarem irreconhecíveis. Não há mistério algum em relação à sua constituição. Olhamos e temos palavras para identificá-los: cabeça de boneca, ossos. O mistério reside na ação do encontro, no todo da composição. Nos colocamos em frente à obra e questionamos: o que estes objetos estão fazendo aí? Assim como palavras encadeadas que formam um texto de difícil compreensão, os objetos ordenados por Farnese formam misteriosas orações. Parecem dizer algo, mas esse algo é inacessível. Podemos listar com palavras o que são os objetos separadamente, mas não conseguimos encontrar palavras que deem conta do todo ou que nomeiem o conjunto tal como ele se apresenta. O extraordinário está no encontro, que faz com que, pela proximidade, os objetos ultrapassem as suas funções ordinárias.

O invólucro da resina aponta para a falsa transparência dos significados, separa o dentro e o fora. Nós estamos sempre fora. O significado, se é que ele existe, encontra-se no núcleo inacessível do objeto. Como definir em palavras o resultado do encontro casual entre um guarda-chuva e uma máquina de costura em uma mesa de dissecação¹¹²? É impossível dizer.

Os contos de Rubião e as assemblages de Farnese se encontram a meio caminho entre a imagem e a narração. A obra de Rubião é composta por palavras e se firma na capacidade projetiva de suas imagens. A de Farnese é composta por imagens, mas se funda na potencialidade narrativa que emana. É nesse “a meio caminho” entre imagem e texto que ambas se encontram. Rubião usa o texto para construir imagens enigmáticas; Farnese usa imagens para construir narrativas inacessíveis. Conforme atestei anteriormente, há algo que afasta a obra de Rubião e a de Farnese das correntes estéticas em voga no período em que eles produziram. Esse fator, que faz com que sejam exceção, foi também o que garantiu a relevância e a consistência de suas produções.

¹¹² Referência ao trecho de *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, tomado ao pé da letra como definição do belo pelos movimentos dadaísta e surrealista, que se relaciona à criação de assemblages e construções tridimensionais através da apropriação e da junção de objetos de naturezas díspares com o intuito de gerar estranhamento.

III. Marina



Afinal, o que é Marina? A epígrafe de “MaI” é uma charada¹¹³ cuja resposta é dada de antemão pelo título. A resposta, porém, não extingue o enigma, ao contrário, o torna mais misterioso. A epígrafe caracteriza Marina: ela caminha como a aurora, é formosa como a lua, escolhida como o sol e terrível como um exército bem ordenado. E o que isso quer dizer? José Ambrósio tenta resolver esse mistério pela escrita de um poema¹¹⁴. Tarefa irresolúvel, pois “MaI” é “um exemplo claro de que um texto não se conclui nunca. À vertigem do suicídio deve-se somar o prazer da libertação. Marina resume as duas coisas: é uma dicção que se faz ouvir não só pelo que diz, mas, e sobretudo, pelo que cala” (ALENCAR, 1992, p. 97).

José Ambrósio está empenhado em “falar do *mistério* de Marina, a Intangível” (p. 112; grifei). A palavra mistério “vem do verbo grego *muein* que significa ‘calar-se’, fechar a boca e os olhos diante do que só pode ser expresso pelo silêncio” (CASTRO; DRAVET, 2007, p. 105). Ao se propor a falar daquilo sobre o qual só se pode calar, ele empreende algo absurdo. Refiro-me a uma noção de absurdo diferente da de Albert Camus: neste, de acordo com Jean-Paul Sartre (2005), o absurdo é uma forma de repouso. Em Rubião o absurdo é semelhante ao que Sartre vê em Kafka e Blanchot¹¹⁵: é a impossibilidade de repouso, é a exigência do movimento

¹¹³ “Quem é essa que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?” (p. 110).

¹¹⁴ Machado de Assis também dá a um de seus personagens a tarefa de tentar solucionar essa questão. Doutor Félix, personagem de *Ressurreição* (1872), seu primeiro romance, ecoa, de maneira dissimulada, esse mesmo trecho do “Cântico”: “Que mulher será essa – perguntou a si mesmo –, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima?” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 20).

¹¹⁵ Para Sartre (2005, p. 140), em Camus “o absurdo é a total ausência de fim [...] é o objeto de um pensamento claro e distinto”, muito diferente do que encontra em Kafka e Blanchot:

incessante e estéril. “MaI” é o relato de um fazer impossível e, por isso, interminável, que é falar sobre o que não pode ser falado, tocar o que não pode ser tocado, ler o que não pode ser lido.

Marina é uma aporia – um paradoxo, uma incerteza que impede a determinação de um sentido fixo para o texto; é tensão –, é relação não dialética entre polos opostos, que não se apazigua numa síntese. É ambiguidade essencial – condição da arte, como definido por Blanchot (1987) a partir de Nietzsche; é antitética – como o *Unheimliche*, angustiosamente familiar e estranha.

José Ambrósio começa a escrever a partir do assunto encontrado na Bíblia. Tem uma inspiração, que chega sob o nome de Marina, mas isso não garante que a obra aconteça. Para realizá-la, não basta partir da imagem que o inspira, é preciso ir em direção a ela, pois

A obra já não é inocente, sabe muito bem donde vem. Ou, pelo menos, procurá-la, aproximar-se sempre e cada vez mais, nessa busca, da origem, conter-se e manter-se, nessa abordagem, onde a possibilidade se joga, onde o risco é essencial, onde o fracasso ameaça, é o que a obra parece exigir, é para onde ela impele o artista, para longe dela e para longe de sua realização. Essa experiência tornou-se tão grave que o artista persegue-a sem fim e, em desespero de causa [...] procura exprimi-la diretamente ou, por outras palavras, *fazer da obra um caminho para a inspiração*, o que protege e preserva a pureza da inspiração, e *não da inspiração um caminho para a obra* (BLANCHOT, 1987, p. 186).

Relação semelhante à do sujeito acidioso, abordado no primeiro capítulo, que estabelece com o desejo uma relação ambígua de “*fuga de...*, mas também uma *fuga para*” (AGAMBEN, 2007, p. 32). Uma marca da indeterminação dessa relação pode ser lida, em “MaI”, nos trechos que relatam que o Poeta traz “*versos para Marina*” (p. 114; grifei) e que devem (ele e José Ambrósio) realizar uma edição especial “*dedicada a Marina*” (p. 114; grifei). Nos dois casos, o narrador sugere uma escrita que vai em direção a ela, e que o que se realiza, por fim, é o “*poema de Marina*” (p. 117; grifei), ou seja, uma escrita que parte dela.

No mundo maníaco e alucinante que tentamos descrever o absurdo seria um oásis, um repouso, de modo que aí não há lugar algum para ele. Nesse mundo não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo. Não posso pensar coisa alguma, a não ser por noções escorregadias e cintilantes que se desagregam sob meu olhar (SARTRE, 2005, p. 140).

Esse é o mundo em Kafka e em Blanchot: o mesmo mundo insólito, a mesma atmosfera sufocante. Os protagonistas de *O processo* (de Kafka) e “*Aminadab*” (de Sartre) vagueiam: “que descanso não teriam se se vissem diante de um torrão de terra, de um fragmento de matéria que não servisse *para nada!*” (SARTRE, 2005, p. 141).

A situação de José Ambrósio é como a do personagem Lorde Chandos, de “Uma carta” (2010), de Hugo von Hofmannsthal¹¹⁶, que, paradoxalmente, usa a linguagem que acredita ter perdido para expressar a necessidade de falar da incapacidade de falar. Ele escreve sobre a impossibilidade de escrever:

Não seria fácil para mim explicar a você em que consistem esses momentos, as palavras mais uma vez me deixam na mão. Mas algo inteiramente inominado e dificilmente nomeável revela-se para mim em tais momentos, preenchendo como uma jarra alguma manifestação do cotidiano que me cerca com um jato de vida mais elevada [...] Um regador, um ancinho abandonado no campo, um cachorro ao sol, um cemitério de igreja, um aleijado, uma pequenina casa de camponês, tudo isso pode se tornar a jarra de minha revelação. Cada um desses objetos e milhares de outros semelhantes, dos quais os olhos sem mais haveriam de se desviar com indiferença, podem subitamente, em qualquer momento que não se encontra de modo algum em meu poder, assumir um caráter tão sublime e comovente que as palavras parecem pobres demais para exprimir. Sim, mesmo a imagem precisa de um objeto ausente, inconcebivelmente escolhida, pode ser preenchida até a borda com esse jato silencioso de sensação divina que repentinamente irrompe (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 30).

A inspiração de José Ambrósio também é desencadeada por coisas cotidianas: ele aborda, “em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto que, ordinariamente, fazia entre a 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” (p. 112-113).

Inspirado por Marina, José Ambrósio é incapaz de realizar o poema: “Não é que as palavras lhe faltem, mas elas metamorfoseiam-se sob seus olhos, deixam de ser sinais para converter-se em olhares, uma luz vazia, atraente e fascinante, não mais palavras mas o ser das palavras, essa passividade profunda” (BLANCHOT, 1987, p. 183). Angustiado, escreve incessantemente, e confessa que “o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia[m] numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo” (p. 111). Lorde Chandos também descreve o “estado de suspensão e de paralização em que a inspiração tem o mesmo rosto que a esterilidade, é o encantamento que coagula as palavras e afasta os pensamentos” (BLANCHOT, 1987, p. 183). Em crise com a linguagem poética, ele relata:

Tudo desintegrava-se em pedaços; pedaços em mais pedaços e nada mais conseguia ser abarcado por um conceito. As palavras isoladas inundavam-me; aglutinavam-se em olhos que me fitavam e para os quais via-me obrigado também a fitar: turbilhões, são as palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas,

¹¹⁶ Uma carta fictícia direcionada a Francis Bacon, publicada por Hofmannsthal em 1902.

girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 29).

Ao perder a capacidade de se expressar por palavras, Lorde Chandos tem

um pressentimento de relações desconhecias, de uma outra linguagem, capaz de responder à aceitação infinita que é o poeta quando se torna recusa de escolher, capaz também de encerrar o silêncio que está no fundo das coisas. Hofmannsthal dá a essa experiência a forma pouco vigorosa de sua melancolia harmoniosa mas encontra, pelo menos, esta imagem impressionante para tornar sensível a exigência a que nenhum artista pode furtar-se e que lhe impõe, a ele, o irresponsável, a responsabilidade do que não pode fazer e o torna culpado do que não pode dizer-se (BLANCHOT, 1987, p. 183).

As palavras levam para o abismo, mas o silenciar – a ausência das palavras – o leva para dentro de si e para a paz:

Sinto nesse instante uma certeza, que não exclui um sentimento de dor, a de que nos próximos e em todos os outros anos de minha vida não terei de escrever nenhum livro, seja em inglês, seja em latim [...] isso porque a linguagem na qual eu seria capaz não só de escrever mas também de pensar não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 33).

José Ambrósio também percebe que o poema que procura não pode ser composto com palavras. Ele surge nos gestos do Poeta: “Gestos vagarosos que, ritmadamente, lhe cobriam e descobriam a face plácida, imóvel [...] – coisa estranha – sentia que o poema de Marina poderia estar nascendo. Lindos e invisíveis versos!” (p. 115) – e isso acontece ao fim da procissão, quando “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. 117).

Blanchot, partindo da leitura de Hofmannsthal, afirma que a escrita exige uma defesa:

se se quiser [...] fazer obra, como se não pudesse escapar à esterilidade senão fugindo à onipotência da inspiração, como se só se pudesse escrever – pois é preciso – resistindo à necessidade pura de escrever, evitando a abordagem do que se escreve, essa fala sem fim nem começo que só podemos exprimir impondo-lhe o silêncio. Está aí o tormento mágico vinculado ao apelo da inspiração, que se trai necessariamente, e não porque os livros sejam tão-só um eco degradado de uma fala sublime, mas porque somente se escreve fazendo calar o que os inspira, omitindo o movimento que eles pretendem recordar, interrompendo-lhes ‘o murmúrio’ (BLANCHOT, 1987, p. 184).

Para que o poema aconteça é preciso que José Ambrósio se afaste de Marina, porque a possibilidade de apreendê-la depende do distanciamento, da separação, de não estar em contato

(o contato causa a confusão). Blanchot (1987, p. 256) diz que a formação da imagem depende do distanciamento do objeto, e que a coisa tornada imagem pelo distanciamento é “instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível [...] [A] coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta”. A intangibilidade – a impossibilidade de tocar – é a condição para apreender. Essa é uma exigência ambígua, visto que é em José Ambrósio, e em nenhum outro lugar, que Marina surge. Dessa forma, afastar-se de Marina é afastar-se de si mesmo:

Não é que o poeta pense incessantemente em todas as coisas do mundo, elas é que pensam nele. Estão nele, dominam-no. Mesmo suas horas áridas, suas depressões, suas confusões, são estados impessoais, correspondem aos sobressaltos do sismógrafo, e um olhar que seja suficientemente profundo poderá ler nele segredos ainda mais misteriosos do que nas próprias poesias (HOFMANNSTHAL apud BLANCHOT, 1987, p. 180-181).

Na essência da solidão, própria do fazer literário, “Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro”, já que ver é uma espécie de toque, “é um *contato* a distância” (BLANCHOT, 1987, p. 22), um contato não ativo

em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. O que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para alguém do mundo e nos atrai, já não nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. A visão, de possibilidade de ver que era, imobiliza-se em impossibilidade, no próprio seio do olhar. Assim, o olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém, mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo fechado sobre si mesmo, do olhar (BLANCHOT, 1987, p. 23).

Esta é a expressão da essência da solidão: “o fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver” (BLANCHOT, 1987, p. 23). A partir do momento em que José Ambrósio imagina Marina, não consegue mais desviar-se dela e, pela escrita, deve pavimentar o caminho até ela. É significativo que essa figura, que o atrai de forma aterradora e frente à qual ele não tem como resistir, é nomeada Marina, anagrama de *imantar*, verbo que significa “propagar ou interligar a característica ou propriedade do íman a um metal; imantar ou magnetizar” (IMANAR, 2021). José Ambrósio, assim como

quem quer que esteja fascinado [...] não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas o meio

indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente (BLANCHOT, 1987, p. 23-24).

O olhar do fascinado fica preso por uma “ausência que se vê porque [é] ofuscante”, e o ato da escrita está intimamente ligado a essa ausência, porque “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço” (BLANCHOT, 1987, p. 24). A relação próxima entre o fascínio e a ameaça do retorno incessante é tematizada por Freud (2019a) quando define o *Unheimliche*. Rocha e Iannini (2019, p. 188) destacam que um “curioso exemplo do qual Freud se serve em sua análise do sentimento do infamiliar é aquele que ele mesmo designa – numa provável alusão a Nietzsche – de eterno retorno do mesmo”. Para exemplificar a compulsão à repetição causadora do *Unheimliche*, Freud (2019a, p. 75) narra uma situação que lhe ocorreu em uma viagem a uma pequena cidade italiana: ao flunar, volta repetidas vezes a um ponto de prostituição, repleto de mulheres maquiadas. Mesmo quando caminha com o ímpeto de se afastar dessa região, invariavelmente se encontra de volta a ela. À sensação de angústia gerada pela insistência do retorno é somada a consideração de

que tais mulheres representem [...] um elemento de não identidade, veiculado a ruptura com a ‘legalidade cotidiana’ (da consciência, dos esforços de unidade identitária promovido pelo arranjo identificatório do Eu) que Freud aproxima, via literatura fantástica, da irrupção do desejo inconsciente. Não custa lembrar que, apenas um ano antes, ao examinar o tabu da virgindade, Freud afirmaria que ‘talvez esse horror [à mulher] esteja justificado pelo fato de a mulher ser diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha [*fremdartig*], e por isso hostil’ (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 189)

Marina se revela aos olhos de José Ambrósio de forma ambígua. É trazida em um andor, como uma imagem sacra, mas, assim como as mulheres vistas por Freud, está excessivamente maquiada; a barra de seu vestido está suja de lama, como estaria a barra do vestido de uma mulher que anda muito pelas ruas; suas coxas estão à mostra, José Ambrósio olha para elas com desejo. Ruth Silviano Brandão (2006, p. 14) chama a atenção para o fato de que “o texto literário é fascinante e deseja mesmo seduzir fazendo passar por verdadeiro e natural o que está na ordem

do fingido e do maquinado”. Entre o ato da escrita e o da leitura sempre há algo que escapa, algo não assimilável, o que mostra que a obra literária é o “lugar onde o desejo sem objeto e em constante movimento ancora” (BRANDÃO, 2006, p. 15). Para realizar a obra, o escritor deve convergir para esse lugar de ancoragem, fazendo-se encruzilhada, como é expresso em “Cuento de horror” [“Conto de horror”] (1992), microconto de Juan José Arreola: “A mulher que amei se transformou em fantasma. Eu sou o lugar das aparições”. Brandão destaca o jogo feito por Jean Bellemin-Noël¹¹⁷

com os termos *fantasme* e *fantôme* em francês, jogo fundado numa semelhança fônica que não existe em português. Podemos, portanto, pensar em *fantômes* como assombrações, aparições, que, como toda forma alucinatória, é o que é deixado fora da cadeia simbólica e, quando retorna, o faz no real, naquilo que não está articulado nas redes significantes do sujeito. Nesse sentido, podemos entender a relação que se faz entre a ficção literária e o delírio psicótico. É ela que *parece* irromper fora do circuito normal do sujeito, atuando na produção literária, de forma diversa dos sonhos, devaneios ou sintomas (BRANDÃO, 2006, p. 19).

Brandão usa o termo *fantasma* para se referir à “origem inconsciente da imagem” (PERRONE-MOISÉS apud BRANDÃO, 2006, p. 206, nota 2). Nessa perspectiva, fantasma “é tanto um *substituto* do recalcado, como também uma *criação*, cuja principal testemunha são as obras de arte. O fantasma não é traduzido pela obra de arte, mas a constitui e se constitui na própria produção artística” (BRANDÃO, 2006, p. 19). A produção poética é *Unheimliche*, é o retorno do recalcado, é ponto de aparição do não assimilável, que vaga constantemente em busca de algo ao qual ligar-se. A poesia se faz pela materialização do intangível, tarefa impossível, ambígua, que multiplica fantasmas:

Se a ficção é parente do sonho, do mito, do devaneio – formações psíquicas nascidas do mesmo solo natal que é o jogo, o lúdico – com eles não coincide totalmente. É algo que se encena na escrita, na matéria languageira, 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. Construída como objeto de desejo, é como se, de alguma forma, a arte literária o tornasse possível, sabendo-o impossível: o desejo não tem ponto definitivo, mas se ancora em provisórios objetos. A produção artística é um desses pontos onde o impossível se torna possível, na materialidade mesma do discurso (BRANDÃO, 2006, p. 20).

¹¹⁷ Professor de Literatura na Universidade de Paris 8, Bellemin-Noël criou, a partir da abordagem psicanalítica da literatura, a noção de “inconsciente do texto”. Ele investiga as ferramentas que a psicanálise oferece para a análise literária. Sobre o assunto, consultar *Psicanálise e literatura* (BELLEMIN-NOËL, 1983).

A aparição de Marina se dá quando José Ambrósio vai ao terreiro, ponto do silêncio e da solidão essencial, ponto que se faz porto:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém (BLANCHOT, 1987, p. 24).

Alencar (1992, p. 51) constata que “a epígrafe de Marina apresenta os pólos da dialética muriliana: a literatura é fascínio (‘formosa como a lua, escolhida como o sol’) e campo de batalha (‘terrível como um exército’)”. Para que a obra ocorra, para que o poeta deixe o estado de paralisia imposto pela fascinação, para não ficar no reino da esterilidade como Lorde Chandos, é preciso enfrentar a poesia como campo de batalha. Batalha que ocorre na noite essencial, na proximidade com o reino da morte, e que é resistência e repressão contra a atração exercida pela inspiração. O poeta deve resistir à atração que imana da imagem que o inspira e colocar a imagem, e colocar-se, em movimento pela escrita. Marina também é anagrama de *animar*, verbo que significa “dar alma ou vida a; dar ou imprimir ação, movimento ou aceleração a” (ANIMAR, 2021). A criação poética exige que o poeta dê a sua própria vida à criação para colocar em movimento a ausência que o paralisa. Sobre a necessidade de tornar a ausência tangível, uma história sobre a origem mística do desenho, de Plínio, o Velho (23-79), que nos conta Ana Rodrigues (2000, p. 21), é exemplar:

A história passa-se em Corinto e conta que uma jovem, filha do ceramista Butades de Sicyone, apaixonada por um rapaz que teria de abandonar a cidade, desenha numa parede o contorno da sombra do seu amado, que a luz de uma lanterna projetava, guardando assim a memória da imagem dele.

De maneira correlata, escrever é contornar o invisível, é delimitar a margem que permeia o intangível. Blanchot (1987, p. 25) diz que o poema não contém imagens da realidade, que a palavra poética é

sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência das coisas, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens.

Para pensar a escrita poética é preciso pensar sobre o que é a imagem. Segundo Blanchot (1987, p. 256),

A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido. Orla exígua mas que nos tem menos longe das coisas do que nos preserva da pressão cega dessa distância. Por ela, temo-la à nossa disposição. Pelo que existe de inflexível num reflexo, cremo-nos senhores da ausência convertida em intervalo, e o próprio vazio compacto parece abrir-se para o fulgor de um outro dia.

Marina Beira-Mar



A palavra marina, derivada do latim *marinus*, é adjetivo que caracteriza o que é do mar e substantivo que designa lugar à beira-mar onde atracam embarcações. Na marina o mar toca a terra, é ponto de ancoragem, margem na qual o poeta se situa para compor sua obra. Margem que é limite instável, num constante devir, impossível de ser fixado, incessantemente perseguido. Para pensar a relação de “MaI” com essas questões, o analiso entrelaçado à música *Beira-mar* (1979), de Zé Ramalho.

A letra da canção é composta numa modalidade métrica do repente, “com formato derivado do martelo-agalopado, [...] gênero [que] segue a estrutura de rima simétrica da décima espinela, acentuando a segunda, quinta, oitava e 11ª sílabas, encerrando a estrofe com a palavra ‘mar’” (A PELEJA..., 2021). O poema intimista (*Beira-mar*) é escrito na primeira pessoa e começa com um relato:

Eu entendo a noite como um oceano
 Que banha de sombras o mundo de sol
 Aurora que luta por um arrebol
 De cores vibrantes e ar soberano
 Um olho que mira nunca o engano
 Durante o instante que vou contemplar
 Além, muito além onde quero chegar
 Caindo a noite me lanço no mundo
 Além do limite do vale profundo
 Que sempre começa na beira do mar
 É na beira do mar

“Eu entendo a noite como um oceano/ Que banha de sombras o mundo de sol”: a canção fala do/faz referência ao momento de passagem entre dois mundos: o do sol (do dia e da terra) e o das sombras (da noite e do oceano). O cantador está situado no lugar e no momento da passagem entre dia e noite, terra e mar: na aurora ou no crepúsculo, na beira do mar.



A busca de José Ambrósio por Marina acontece durante a noite. Ele não repousa, fica à deriva, num movimento incessante durante toda a madrugada. Para José Ambrósio, manter-se acordado escrevendo é

manter, no seio da noite reunida, uma luz passiva, obediente, o ponto, incapaz de extinguir-se, da lucidez paralisada, com a qual a potência que fascina entrou em contato, que ela toca nesse lugar separado onde tudo se converte em imagem. A inspiração impele-nos suave ou impetuosamente para fora do mundo e, nesse exterior, não existe sono, tal como não há repouso. Talvez deva chamar-se-lhe noite, mais precisamente a noite, a essência da noite, não nos deixa dormir. Nela, não é encontrado refúgio no sono. O sono é uma saída pela qual não procuramos escapar ao dia, mas à noite que é sem saída (BLANCHOT, 1987, p. 185).

Segundo Blanchot, mais de uma vez Kafka disse ao amigo Gustav Janouch que só escrevia graças às noites de insônia; considerava que “a inspiração, essa fala errante que não pode ter fim, é a longa noite de insônia, e é para defender-se dela, para esquivar-se-lhe, que o escritor acaba por escrever verdadeiramente, atividade que o entrega ao mundo onde pode dormir” (BLANCHOT, 1987, p. 185).

“Aurora que luta por um arrebol/ De cores vibrantes e ar soberano”: a aurora – como o poeta, ao escrever – é encruzilhada, ponto de contato de opostos, instante entre a noite e o dia, entre o mundo de sombras e o mundo de sol. Nela há uma luta pelo majestoso arrebol, pelas cores vibrantes, pelo ar soberano. Arrebol é a hora em que o sol surge ou some no horizonte, é o tom avermelhado das nuvens, próprio desses momentos de passagem; arrebol, por extensão, é sinônimo de aurora (e de crepúsculo). A luta da aurora é como a do poeta, que batalha por aquilo que a palavra poética pode ser: viva, ruborizada pelo sangue que pulsa; fascinante pelo cromatismo vibrante; portadora de ar soberano, que submete aquele que lê.

“Um olho que mira nunca o engano/ Durante o instante que vou contemplar”: o olho do cantador contempla um instante, que é o da chegada e o da partida, o da entrada e o da saída: entre dia e noite, terra e mar. Esse instante é a aurora ou o crepúsculo, e a beira do mar. Ao mirá-lo, o cantador se desvia do engano, próprio do mundo de sol, do conhecido, do ordinário. Seu olho mira o além, o que não pode ser visto enquanto estiver ofuscado pela claridade solar.

“Além, muito além onde quero chegar/ Caindo a noite me lanço no mundo/ Além do limite do vale profundo/ Que sempre começa na beira do mar/ É na beira do mar”: o movimento é duplo, o cantador encerra a estrofe dizendo que o ilimitado *começa* na beira do mar e, por outro lado, na canção todas as estrofes *acabam* com a expressão “é na beira do mar”. Segundo Zuza Homem de Mello (1997a, p. 4), “tudo acaba na beira do mar, onde as forças da natureza se encontram”. No cair da noite o cantador se lança no mundo assombrado, que está além da terra, na profundidade do oceano, para ver o que só se revela na escuridão. Lorde Chandos sente

à noite em meu cérebro como uma agulha espetada em torno da qual tudo escurece, pulsa e aquece. É como se eu mesmo estivesse a fermentar, a soprar bolhas e espumas de mim, como se estivesse a efervescer. E tudo é uma espécie de pensamento febril, mas um pensamento num material mais imediato, mais fluido e incandescente do que a palavra. É igualmente um turbilhão, só que um tal que, diferentemente das palavras da linguagem, que parecem conduzir para o abismo, esse parece levar de algum modo para dentro de mim mesmo e para o seio mais profundo da paz (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 33).

O portal de entrada para o mundo das sombras fica na margem entre dia e noite, terra e mar. A beira do mar, como a escrita poética, é a soleira: porta de saída do ordinário, de entrada para o maravilhoso. O instante que o cantador contempla é o dessa passagem entre os mundos. A primeira estrofe fala da entrada, quando ele está prestes a mergulhar. Na segunda estrofe ele já está submerso:

Oi! Por dentro das águas há quadros e sonhos
E coisas que sonham o mundo dos vivos

Há peixes milagrosos, insetos nocivos
 Paisagens abertas, desertos medonhos
 Léguas cansativas, caminhos tristonhos
 Que fazem o homem se desenganar
 Há peixes que lutam para se salvar
 Daqueles que caçam no mar revoltoso
 E outros que devoram com gênio assombroso
 As vidas que caem na beira do mar
 É na beira do mar

“Oi! Por dentro das águas há quadros e sonhos/ E coisas que sonham o mundo dos vivos”: essa estrofe começa com a interjeição “Oi!” (cantada com entonação aberta, soa como “ói”), é o chamado para ver as imagens que o cantador encontra no fundo do mar. É a mesma operação de José Ambrósio, que nos mostra Marina aparecida na procissão. No fundo do mar o cantador se depara com aquilo que quem habita o mundo dos vivos (do sol) só pode sonhar. Ele deixou o mundo de sol, está no mundo das sombras, da noite, que é o oceano: mundo dos sonhos e da morte. É a noite essencial de que fala Blanchot (1987), é o fora do tempo. É o mesmo movimento de José Ambrósio, que sai da redação do jornal, mundo dos vivos, e entra no terreiro, mundo de aparições.

“Há peixes milagrosos, insetos nocivos/ Paisagens abertas, desertos medonhos/ Léguas cansativas, caminhos tristonhos/ Que fazem o homem se desenganar”: no mundo noturno e submarino estão os caminhos da composição literária. Nele reside o fascinante e o maravilhoso (“quadros e sonhos e coisas que sonham o mundo dos vivos”), porém os caminhos, que são extenuantes, melancólicos (“léguas cansativas, caminhos tristonhos”), podem levar o homem ao desengano, termo plural que pode indicar a loucura, a morte ou a revelação.

“Há peixes que lutam para se salvar/ Daqueles que caçam no mar revoltoso/ E outros que devoram com gênio assombroso/ As vidas que caem na beira do mar/ É na beira do mar”: o fascínio e a violência do mundo das sombras inundam os pensamentos do cantador e tomam o lugar dos enganos do mundo de sol. É arriscado ir ao fundo do mar revoltoso, onde há luta e o perigo de ser devorado. Como dito anteriormente, a obra poética também é composta pelo fascínio e pela luta. O cantador assume esse risco e prossegue até a beira da morte:

E até que a morte eu sinta chegando
 Prossigo cantando, beijando o espaço
 Além do cabelo que desembaraço
 Invoco as águas a vir inundando
 Pessoas e coisas que vão arrastando
 Do meu pensamento já podem lavar
 No peixe de asas eu quero voar
 Sair do oceano de tez poluída
 Cantar um galope fechando a ferida

Que só cicatriza na beira do mar
É na beira do mar.

“E até que a morte eu sinta chegando/ Prossigo cantando, beijando o espaço”: na segunda estrofe o cantador apresenta o perigo envolvido no mergulho; na terceira, assume o risco e vai ao limite, até sentir a aproximação da morte por afogamento. Blanchot (1987, p. 31) afirma que “quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo”. O cantador canta sobre as duas coisas necessária para o fazer poético.

“Além do cabelo que desembaraço”: no mundo onírico das sombras, tudo se embaralha. Ao sair da água e voltar ao mundo de sol, o cantador precisa pôr em ordem a confusão gerada na sua cabeça pelas imagens fascinantes do fundo do mar. Desembaraçar os cabelos é desatar os nós e alinhar os fios, ação análoga à composição poética, que demanda a ordenação das linhas – o que o cantador faz, formando um galope. Essa canção é composta no modo alexandrino dos galopes à beira mar: “Um dos mais extensos versos das várias modalidades de cantoria de viola [...]: deve ter 12 sílabas tônicas em cada uma das 10 linhas que compõem uma estrofe” (MELLO, 1997a, p. 4).

“Invoco as águas a vir inundando/ Pessoas e coisas que vão arrastando/ Do meu pensamento já podem lavar”: além do desembaraço, há a invocação das águas. O cantador chama a maré: traz a água para a terra seca, a noite para o mundo de sol, contamina o dia com o desengano proveniente das profundezas do oceano. Esse é o movimento que ocorre no instante da aurora, quando as sombras da noite e a luz do dia se entremeiam. Pelo chamado do cantador, a água arrasta para longe do pensamento o ordinário (pessoas e coisas) do mundo de sol, inundando-o com a profusão de maravilhas e perigos do mar. Isso é acentuado pela exigência temática da composição dos versos alexandrinos dos galopes à beira mar: “abordar mistérios e belezas do mar, além de terminar cada estrofe com a expressão beira do mar” (MELLO, 1997a, p. 4).

“No peixe de asas eu quero voar/ Sair do oceano de tez poluída”: o cantador almeja sair do oceano montado no peixe de asas. Entre a primeira e a segunda estrofe, ele entrou no oceano pela beira-mar, agora a beira-mar é a margem de saída do mundo de sombras e a reentrada no mundo de sol. Ao sair, ele irrompe na superfície da água. Tez designa a epiderme do rosto e a superfície fina de qualquer coisa – pode ser a superfície do mar ou a folha de papel. O cantador sai do oceano de tez poluída: com a superfície manchada, com o papel escrito pelo seu galope à beira mar.

Numa comparação delirante, vejo semelhanças entre esses dois versos e “MaI”. Das muitas palavras que me intrigam no conto, pela resistência a se fixarem num sentido unívoco,

há uma que insiste em retornar e ocupar o meu pensamento: o adjetivo “sardentos”. José Ambrósio conta que Marina surge “escortada por padres sardentos e mulheres grávidas” (p. 117). Alencar (1992, p. 80) pensa nesse trecho “como se de cada lado tivéssemos a representação desse intangível: de um lado a falta, de outro o excesso”. Concordo com sua análise, mas penso que o adjetivo (“sardentos”) que caracteriza os padres fica de fora nessa interpretação. Se Rubião elimina todas as excrescências, os excessos, repudiando as caracterizações decorativas, inquieta-me o fato de essa palavra permanecer entre as reescritas do conto. Para mim, esse é um dos buracos significativos de “MaI” e me faz tropeçar em toda (re)leitura do conto. Movida pelo *horror vacui* e pelo desamparo do não saber, invento relações para esse “sardentos”, as quais só se sustentam, ainda que de forma bamba, no contato com esse verso de Zé Ramalho.

Sardento é adjetivo que caracteriza “aquele que tem a pele cheia de sardas; lentiginoso, sardo, sardoso” (SARDENTO, 2021); é aquele que tem a “tez poluída”, a epiderme do rosto manchada. A palavra sardento deriva de “sarda”, que possui significados diversos. Relacionado ao adjetivo está o sentido que define “cada uma das pequenas manchas pardacentas ou acastanhadas que surgem no rosto e no corpo de certas pessoas claras, geralmente após exposição ao sol” (SARDA, 2021a). Os padres trazem Marina na noite, mas se têm sardas é porque vieram do sol, porque transitam entre os mundos. Sarda também é um peixe, típico do Oceano Atlântico (SARDA, 2021b), que, ao se movimentar, salta para fora da água. É como o peixe de asas no qual o cantador quer voar, que transita pela, e para além da superfície; que faz a passagem entre os mundos. Assim como as sardas, os padres sardentos carregam Marina, fazendo a passagem entre os mundos, deixando-a visível aos olhos de José Ambrósio por alguns instantes.

“Cantar um galope fechando a ferida/ Que só cicatriza na beira do mar/ É na beira do mar”: o cantador atravessa a superfície do mar e retorna para o mundo de sol cantando seu galope, que fecha a ferida aberta na passagem pela tez que separa os mundos. Feridas são vermelhas como o arrebol, e “coisas e palavras sangram pela mesma ferida” (PAZ, 2012, p. 37). A beira do mar é o ponto do eterno retorno.

As imagens do fundo do mar fascinam e seduzem o cantador. Para compor é preciso mergulhar, ir do mundo de sol em direção ao mundo de sombras. A beira do mar também é saída: é preciso voltar, retornar à superfície, para cantar a revelação que ocorre nas profundezas. Se ele não sai do mundo de sol, fica desprovido da linguagem poética; se não sai do mundo de sombras, enlouquece ou morre. A beira do mar é o ponto de passagem e onde as cores se projetam. É nela que o poeta encontra o seu instante de potência.

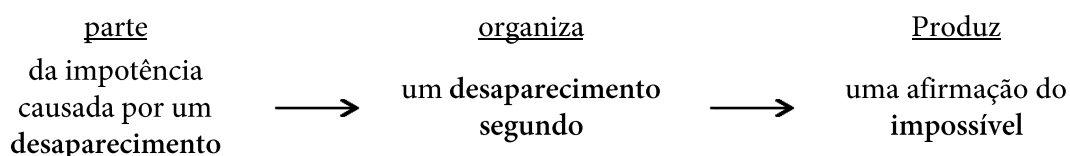
O mundo de sombras, da noite, do oceano, é também o mundo das maravilhas, da violência, do fascínio, do risco, da loucura e da morte – é o segredo (*Heimliche*²). O mundo de sol, do dia, da terra, é também o do ordinário, do prosaico, do cotidiano – mundo das coisas e das pessoas –, é o familiar (*Heimliche*¹). A beira do mar e a aurora são *Unheimliche*: soleiras pelas quais ocorre a passagem do que é de fora para o lado de dentro, por onde emerge o que deveria ter ficado oculto.

O poeta contempla o instante, a margem intangível, que é sempre fugidia. O ponto onde o mar toca a terra é um limite que não pode ser traçado, pois avança e foge constantemente com o movimento das ondas e a mudança da maré. A aurora e o crepúsculo também mudam de horário, de acordo com a estação. Pontos de entrada e de saída do dia e da noite, neles a escuridão e a claridade se tocam por instantes. É quando a noite e o dia convergem no horizonte, é o indeterminado, confusão de cores. É esse o instante intangível que o cantador mira. José Ambrósio sabe onde encontrar Marina: no terreiro atrás do jornal; no “Cântico” da Bíblia; na escrita de um poema. A angústia é a exigência de estar presente no momento da aparição. O conto escrito é o encantamento que reinaugura, a cada leitura, a chegada de Marina, chegada que é também o seu desaparecimento. Para Blanchot (2005, p. 17), Proust descobre, na narração, a forma de reinaugar um instante de alegria. Ao escrever, ele faz reincidir, re-ocorrer, um instante do passado: faz coincidir o ocorrido e o agora. A leitura de “Mal” também reinaugura um instante, mas não é de alegria. Rubião reinstaura a esterilidade, a solidão, a angústia. Sua poética tem como ponto de partida e de chegada o *unheimlich*, e é a lembrança da impossibilidade de recuperar o que foi perdido, do que, na verdade nunca foi possuído. A potência do poeta/cantador está na capacidade de convergir para o arrebol, na beira-mar, o portal de saída da impotência e de entrada no impossível.

Alain Badiou (2004), teorizando a respeito de uma estética comum ao processo de psicanálise e da poesia, à qual denomina “estética da análise”, toma como base a psicanálise lacaniana e a poesia de Mallarmé para pensar sobre a passagem, na língua, do estado de impotência para a experiência do impossível. Afirma que tal passagem é equivalente ao conceito de “transposição” poética mallarmeana, e que o fazer poético tem, como ponto de partida, a constatação de uma impotência, chamada “muitas vezes de ‘desastre’, outras de ‘nada’, ou ainda de ‘suicídio’, e que tem nele [Mallarmé] uma série de símbolos fundamentais, dentre os quais os dois mais importantes são o túmulo e o naufrágio. E por vezes, também, o pôr-do-sol” (BADIOU, 2004, p. 238) – imagens análogas às exploradas por Zé Ramalho (1979). A poesia deve superar o desastre, o mal-estar da impotência, causado por uma perda, por um desaparecimento. O poeta organiza, na língua, uma vitória sobre o desaparecimento, e o poema,

que é um trabalho e uma aposta, é a chance da vitória. Mas esta não pode ser pensada dialeticamente, pois não é a negação do desaparecimento – nela não há a redenção da perda nem o retorno do que está perdido –, e, dessa forma, a superação obtida pela poesia não é consolo, redenção ou salvação.

Badiou explica que, para Mallarmé, o problema do poema é fazer surgir o impossível no lugar onde havia a impotência. Assim, o poeta deve compor para vencer um desaparecimento inicial anterior, e o poema é o lugar desse *desaparecimento segundo*, do qual resulta uma criação afirmativa. Por meio dele (desaparecimento segundo) ocorre a passagem do desaparecimento inicial para a afirmação. Esse é o processo da transposição para Mallarmé, operação poética estabelecida da seguinte forma:



A transposição, ou seja, o engendramento do desaparecimento segundo, é uma situação artificial, uma formalização, uma lógica. A partir disso, Badiou (2004, p. 241) destaca que,

Para Mallarmé, a operação poética é, afinal, uma operação anônima. Ele escreve: [...] ‘a obra pura implica o desaparecimento do poeta’ [...] O que desaparece, no final do poema, é o sujeito da impotência, e o sujeito da impotência não é o sujeito do real. Em última análise, o que Mallarmé propõe é a seguinte idéia: o poema faz advir um sujeito que, naturalmente, não é o eu imaginário do poeta, não é o Sr. Mallarmé, não é o sujeito da impotência, mas é o que poderíamos chamar de ‘sujeito puro’ do poema, isto é, o sujeito tal como o poema o faz advir.

Para mostrar como o poema trabalha, explica que a transposição é possível porque “todo desaparecimento deixa um vestígio”, e a partir dessa noção de vestígio, Mallarmé teria criado uma “teoria poética do sintoma”, assim elucidada: não há retorno do objeto perdido, pois todo desaparecimento é absoluto, “o morto vai continuar no túmulo, o navio naufragado continuará no fundo do mar, o sol que se pôs não renascerá no meio da noite, portanto, não haverá retorno da perda. Mas haverá sempre um vestígio desse desaparecimento, e é preciso encontrá-lo” (BADIOU, 2004, p. 241). A busca pelo vestígio, de que fala Badiou, é semelhante ao que ocorre quando aquele que escreve se aproxima da noite essencial, do tempo fora do tempo, teorizados por Blanchot (1987). É em busca desse vestígio que o cantor se lança ao mar e que José Ambrósio vaga pela madrugada.

O desaparecimento segundo é um desaparecimento reencenado a partir do vestígio do desaparecimento primeiro, e transforma o poeta no senhor do desaparecimento ao fazer desaparecer os vestígios desse desaparecimento primeiro. Procedimento extraordinário, que Badiou (2004, p. 241) vê nos poemas de Mallarmé, e, com base neles, lista um “esquema do poema”, que comparo à sequência dos acontecimentos em “MaI”:

	Mallarmé	“MaI”
início	Perda do objeto.	José Ambrósio, incapaz de escrever, está desesperado, com sensação de inutilidade e cérebro vazio.
em seguida	Busca do vestígio.	Procura sobre o que escrever. Pensa no seu trajeto cotidiano e encontra um assunto na Bíblia.
depois	Organização poética do desaparecimento do vestígio.	Ao encontrar o assunto, e na companhia do Poeta, organiza a composição do poema para Marina: pela tradução de gestos incompreensíveis e pelo desfolhar de flores inexistentes.
então	Criação de um equivalente do desaparecimento.	Desenrola-se a procissão que traz Marina, e que a faz desaparecer.
no fim	O objeto não volta, o que volta é o desaparecimento do objeto sob a forma do desaparecimento dos vestígios.	Marina não fica com José Ambrósio e o poema não é escrito nem impresso. O que resta são papéis espalhados e o atestado da sua intangibilidade: pétalas rasgadas e sons estúpidos.

O que ocorre na poética de Mallarmé não é uma interpretação do desaparecimento, mas a sua organização formal. Ação semelhante ao desembarço feito pelo cantador ao sair do mar. Submerso, ele encontra o vestígio do desaparecimento, que ordena nas linhas de seu galope. Nesta organização o desaparecimento se repete. Por ela não se tem o retorno do objeto, mas a afirmação do impossível do objeto no desaparecimento dos seus vestígios. Como não existe desaparecimento sem vestígio, há sempre uma borda do desaparecimento, e o poeta trabalha sobre essa borda. Esse trabalho é uma repetição criadora. Badiou (2004, p. 242) assinala que “existe um quadro formal para uma repetição criadora, existe a possibilidade de uma vitória sobre a impotência, admitindo-se que toda impotência é consequência de uma perda”. A transposição poética, que é a repetição criadora, não está no tempo natural, pois cria algo de eterno. Cria, pela linguagem natural, algo de sobrenatural.

Marina Agalopada



Beira-Mar (1979) faz parte de uma trilogia, junto com *Beira-mar – capítulo II* (1982) e *Beira-mar – capítulo final* (1998). Foram compostas por Zé Ramalho a partir do rearranjo de trechos do texto “Apocalypse a beira mar”, que, juntamente com “Apocalypse agalopado”, compõe o livro de cordel *Apocalypse* (RAMALHO, 1975).

“Mal” tem apetência escatológica e está repleto de procedimentos poéticos e imagens que remontam ao Apocalipse de João. “O termo ‘apocalipse’ é a transcrição duma palavra grega que significa revelação; todo apocalipse supõe, pois, uma revelação que Deus fez aos homens, revelação de coisas ocultas e só por ele conhecidas” (BÍBLIA, 2002, p. 2139). De maneira semelhante, a poesia acontece no momento em que as coisas ocultas, reprimidas, recalcadas, se revelam ao poeta. O Apocalipse não é só sobre o fim dos tempos, é também metanarrativa. João narra a composição do próprio texto que escreve:

enquanto os antigos profetas ouviam as revelações divinas e as transmitiam oralmente, o autor de um apocalipse recebia suas revelações em forma de visões, que consignava em livro [...] tais visões não têm valor por si mesmas, mas pelo *simbolismo* que encerram, pois em apocalipse tudo ou quase tudo tem valor simbólico: os números, as coisas, as partes do corpo e até as personagens que entram em cena. Ao escrever a visão, o vidente traduz em símbolos as ideias que Deus lhe sugere, procedendo então por acumulação de coisas, cores, números simbólicos, sem se preocupar com a incoerência dos efeitos obtidos (BÍBLIA, 2002, p. 2139).

Também de forma semelhante ao Apocalipse, Rubião explora a potência poética da incoerência ao escrever a procissão que traz Marina. A sua inspiração é muda e a ausência é expressa pelo excessivo. A história narrada pelo Apocalipse é esperançosa: “os fiéis nada têm

a temer; ainda que tenham de sofrer momentaneamente pelo nome de Cristo, obterão a vitória definitiva contra Satanás e todas as suas maquinações” (BÍBLIA, 2002, p. 2140). O surrealismo também é esperançoso, visto na aposta de Breton pela possibilidade de reencantamento da vida pela linguagem poética. Rubião vê no Apocalipse um manual de surrealismo, mas, na sua poética, como defendi ao longo da tese, o homem está condenado:

Nos contos de Murilo não há salvação possível. O texto bíblico figura como recurso mágico para vencer a paralisia. Se o poeta fosse um deus, criaria ele mesmo o próprio universo. Não sendo senão um homem, só lhe resta procurar na Bíblia a fonte da própria poesia e criação, uma fonte de inspiração, infelizmente seca em muitas ocasiões. O sal da terra já não fecunda o criador que fica preso no vazio existencial da esterilidade [...] A Bíblia fica portanto como fonte de inspiração poética, mas sem transcendência alguma (BRUNN, 1995, p. 97).

A partir dessa constatação, como pensar a articulação entre o Apocalipse e “MaI”? As lições tiradas do texto bíblico são literárias. Em “MaI” ocorre a convergência entre o apocalipse e a experiência poética. Essa mesma aproximação é feita pelo poeta e cantador Zé Ramalho. No desejo de remontar Marina como expressão do fascínio pela imagem fantasmática que assombra aquele que escreve; do poeta como encruzilhada do prosaico com o poético; da impossibilidade de apreensão do objeto de desejo; e do eterno retorno do recalcado, penso a encruzilhada entre “MaI” e o Apocalipse através da leitura de *Canção agalopada* (1981), também de Zé Ramalho, composta por trechos de “Apocalypse agalopado” (RAMALHO, 1975).

A letra de *Canção agalopada* é composta “em outra modalidade dos repentistas, o martelo-agalopado de 10 sílabas em 10 linhas [...] A temática, de sua grande intimidade em vista das leituras da Bíblia, focaliza, mais do que os conceitos, a riqueza das imagens” (MELLO, 1997b, p. 5). A primeira estrofe anuncia:

Foi um tempo que o tempo não esquece
 Que os trovões eram roucos de se ouvir
 Todo um céu começou a se abrir
 Numa fenda de fogo que aparece
 O poeta inicia sua prece
 Ponteando em cordas e lamentos
 Escrevendo seus novos mandamentos
 Na fronteira de um mundo alucinado
 Cavalgando em martelo agalopado
 E viajando com loucos pensamentos

“Foi um tempo que o tempo não esquece/ Que os trovões eram roucos de se ouvir”: José Ambrósio, João e o cantador profetizam algo que já ocorreu, narram no pretérito; apresentam

algo que testemunharam. João conta que “no dia do Senhor, fui movido pelo Espírito, e ouvi atrás de mim uma forte voz, como de trombeta” (Apoc. 1:10). A voz ordena que ele escreva um livro, que narre o que irá se revelar diante dos seus olhos. No texto bíblico “os trovões são a voz de Deus” (BÍBLIA, 2002, p. 2152). João ouve “uma voz que vinha do céu, semelhante a um fragor de águas e ao ribombo de um forte trovão” (Apoc. 14:2). Em Ramalho, Deus está rouco; em Rubião ele é mudo.

“Todo um céu começou a se abrir/ Numa fenda de fogo que aparece”: há relatos do céu se abrindo em fogo em vários trechos do Apocalipse:

Vi então o céu aberto: eis que apareceu um cavalo branco, cujo montador se chamava ‘Fiel’ e ‘Verdadeiro’ [...] Seus olhos são chamados de fogo; sobre sua cabeça há muitos diademas, e traz escrito um nome que ninguém conhece, exceto ele; veste um *manto embebido de sangue*, e o nome com o que é chamado é Verbo de Deus (Apoc. 19:11-13).

Quando os Anjos tocam as trombetas, “Caiu sobre a terra granizo e fogo [...] Algo como uma grande montanha incandescente foi lançado no mar [...] Caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha” (Apoc. 8:6-10). O céu parece tomado por fogo durante a aurora com seu arrebol. Pode ser que o cantador esteja nesse momento, em que os limites entre dia e noite se tocam.

“O poeta inicia sua prece/ Ponteando em cordas e lamentos/ Escrevendo seus novos mandamentos”: no tempo fora do tempo, na passagem entre a claridade e a escuridão, a escrita tem início. João teve “uma visão: havia uma porta aberta no céu, e a primeira voz, que ouvira falar-me como trombeta, disse: Sobe até aqui, para que te mostre *as coisas que devem acontecer depois destas*” (Apoc. 4:1). Essa mesma voz ordena: “Escreve o que vês num livro” (Apoc. 1:11). O que João escreve no Apocalipse são os novos mandamentos, que deverão ser enviados às sete Igrejas.

“Na fronteira de um mundo alucinado/ Cavalgando em martelo agalopado/ E viajando com loucos pensamentos”: o surgimento da canção não é posterior à visão, elas são coetâneas. O cantador compõe, ou seja, cavalga em martelo agalopado, conforme tem a visão. O caminho percorrido por aquele que escreve, durante a composição da sua obra, é turbulento. João conta que

houve um grande terremoto; o sol tornou-se preto como um saco de crina, e a lua inteira como sangue; *as estrelas do céu se precipitaram* sobre a terra, *como a figueira* que deixa cair seus frutos ainda verdes ao ser agitada por um vento forte; *o céu afastou-se, como um livro que é enrolado*; as montanhas todas e as ilhas foram removidas do seu lugar (Apoc. 6:12-15).

O clima do começo de “MaI” também é aterrador. José Ambrósio sente que algo terrível está para acontecer:

Antes que 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 [...] Muito antes de ouvir o surdo rumor das pancadas, a expectativa me enervava. Não mais podia 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. 110-112).

O cantador galopa na fronteira de um mundo. João também vai a uma linha fronteira para escrever: “coloquei-me [...] na praia do mar” (Apoc. 12:18). Na fronteira entre a terra e o oceano, vê “*uma Besta que subia do mar*. Tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres havia dez diademas” (Apoc. 13:1). Na canção há a recorrência do número dez: o galope do cantador segue uma métrica rígida, é feito com dez sílabas em dez linhas; em “MaI”, no começo da procissão surgem padres, que “dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar dez” (p. 116).

Os padres, que anunciam a chegada de Marina, surgem “soprando silenciosas trombetas” (p. 116) e são seguidos por um coral de homens que “escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam” (p. 117). No texto bíblico, “como na tradição profética, um silêncio solene precede e anuncia a ‘vinda’ de Iahweh. A execução dos decretos contidos no livro aberto começa a desenvolver-se [...] segundo nova liturgia celeste marcada pelos sete toques de trombeta” (BÍBLIA, 2002, p. 2150, nota e). No Apocalipse as trombetas estão com sete Anjos, e o último deles “trajava-se com uma nuvem e sobre a cabeça estava o arco-íris; seu rosto era como o sol, as pernas pareciam colunas de fogo, e na mão segurava um livrinho aberto” (Apoc. 10:1).

A passagem de Marina é seguida pelo silêncio, semelhante ao que ocorre “quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, [que] houve no céu um silêncio durante cerca de meia hora” (Apoc. 8:1). Quando a procissão acaba, José Ambrósio estava “só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir” (p. 117). Marina é descrita de maneira fragmentária, semelhante ao sétimo Anjo:

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 (p. 117).

O Anjo, que está na beira do mar,

Pousou o pé direito sobre o mar, o esquerdo sobre a terra, e emitiu um forte grito, *como um leão quando ruge*. Ao gritar, os sete trovões ribombaram suas vozes. Quando os sete trovões ribombaram, eu estava para escrever, mas ouvi do céu uma voz que me dizia: ‘Guarda em segredo o que os sete trovões falaram, e não os escrevas.’ Nisto, o Anjo que eu vira de pés sobre o mar e a terra *levantou a mão direita para o céu e jurou por aquele que vive pelos séculos dos séculos – que criou o céu e tudo o que nele existe, a terra e tudo o que nela existe, o mar e tudo o que nele existe – ‘Não haverá mais tempo! Pelo contrário, nos dias em que se ouvir o sétimo Anjo, quando tocar a trombeta, então o mistério de Deus estará consumado, conforme anunciou aos seus servos, os profetas* (Apoc. 10:2-7).

A aparição de Marina também impede a escrita: “o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (p. 117).

A segunda estrofe de *Canção agalopada* é repleta de números sete:

Sete botas pisaram no telhado
 Sete léguas comeram-se assim
 Sete quedas de lava e de marfim
 Sete copos de sangue derramado
 Sete facas de fio amolado
 Sete olhos atentos encerrei
 Sete vezes eu me ajoelhei
 Na presença de um ser iluminado
 Como um cego fiquei tão ofuscado
 Ante o brilho dos olhos que olhei

“Sete botas pisaram no telhado/ Sete léguas comeram-se assim/ Sete quedas de lava e de marfim/ Sete copos de sangue derramado/ Sete facas de fio amolado/ Sete olhos atentos encerrei”: João vê o Cordeiro, que “tinha sete chifres e sete olhos, que são os sete Espíritos de Deus enviados por toda terra” (Apoc. 5:6). Os chifres simbolizam poder e os olhos, conhecimento (BÍBLIA, 2002, p. 2147). Cabalístico, o “sete é o número simbólico da totalidade” (BÍBLIA, 2002, p. 2159), pois Deus criou o mundo em seis dias e, no sétimo, descansou e contemplou sua criação. Esse número aparece repetidas vezes no Apocalipse, como no seguinte trecho: “quanto ao mistério das sete estrelas que viste em minha mão direita e aos sete candelabros de ouro: as sete estrelas são os Anjos das sete Igrejas, e os sete candelabros, as sete Igrejas” (Apoc. 1:20). De sete taças os sete anjos despejam sete pragas, o líquido que sai delas transforma a água do mar, dos rios e das fontes em sangue, o que ressoa, na canção, no verso “sete copos de sangue derramado”. E “sete olhos atentos encerrei” lembram os sete olhos do Cordeiro.

Completando os sete versos iniciados com “sete”: “Sete vezes eu me ajoelhei/ Na presença de um ser iluminado/ Como um cego fiquei tão ofuscado/ Ante o brilho dos olhos que olhei”: são sete os dias da semana, e ajoelhar-se sete vezes aponta para a circularidade de suas ações: o que o cantador relata é repetido todos os dias.

O cantador cai de joelhos frente a uma visão, da mesma forma que José Ambrósio quando o Poeta anuncia que traz os versos para Marina: “caí de joelhos” (p. 114). João, frente à aparição do Messias, reage de maneira semelhante: “ao vê-lo, caí como morto a seus pés” (Apoc. 1:17).

O cantador se vê frente a um ser iluminado, algo próximo ao que acontece a João, que “evita descrever Deus sob forma humana e nem sequer o denomina: limita-se a sugeri-lo através de visão de luz” (BÍBLIA, 2002, p. 2146, nota h). Há um trecho em que ele apresenta mais detalhes sobre essa figura:

Voltei-me para voz que me falava; ao voltar-me, vi sete candelabros de ouro e, no meio dos candelabros, *alguém semelhante a um Filho de Homem*, vestido com uma túnica longa e cingido à altura do peito com um *cinto de ouro*. *Os cabelos de sua cabeça eram brancos como lã branca*, como neve; e seus olhos pareciam uma chama de fogo. *Os pés tinham o aspecto do bronze* quando está incandescente no forno, e sua voz era como o estrondo de águas torrenciais. Na mão direita ele tinha sete estrelas, e de sua boca saía uma espada afiada, com dois gumes. Sua face era como o sol, quando brilha com todo seu esplendor (Apoc. 1:12-16).

Os pés do Messias são de bronze, material no qual eram forjadas as estátuas dos ídolos pelos gregos na Antiguidade. Marina tem as coxas brancas como o mármore, assim como aquelas estátuas romanas que são cópias das gregas. O que é feito em mármore é refazenda do que foi feito originalmente em bronze. O conto de Rubião é reescrita do texto bíblico; não é fundido no fogo, é esculpido na pedra, na batalha exaustiva com a matéria-prima, no fazer que constitui a obra pela retirada daquilo que excede a imagem.

O trabalho do contista com a palavra é como o do escultor, que tira do bloco de mármore o que sobra, o que não é necessário, tal como Rubião (1976b, p. 16) relatou: “tenho a cabeça cheia de coisas que vi e vivi. Posso falar horas e horas seguidas. Para escrever, preciso do formão e da picareta...”. Pela reescrita que reduz o tamanho do texto, Rubião tira do conto o que não o leva a Marina.

A face do Messias brilha como o sol. Marina é “como a aurora quando se levanta [...] escolhida como o sol” (p. 110). Talvez as sardas no rosto dos padres tenham sido geradas pela exposição à luz solar de Marina. O Messias traz sete estrelas na mão direita, Marina traz um

girassol na mão direita. José Ambrósio é como o girassol, atraído de forma irresistível para Marina, que emana seu fascínio; seu rosto a segue assim como a flor se volta para o sol.

É “no meio de uma visão noturna [que] aparece Marina, uma mistura de santa e feiticeira, uma aparição entre a vida e a morte, rodeada de uma estranha corte” (BRUNN, 1995, p. 98). Ela se assemelha a outras duas figuras do Apocalipse: a mulher do Messias (santa, simboliza a cidade de Jerusalém) e a mulher da Besta (prostituta, simboliza a cidade da Babilônia). A primeira surge quando “um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher vestida como o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (Apoc. 12:1). A segunda é mostrada por um dos sete Anjos, que diz a João:

‘Vem! Vou mostrar-te o julgamento da grande Prostituta que *está sentada à beira de águas copiosas* [...] Ele me transportou então, em espírito, ao deserto, onde vi uma mulher sentada sobre uma Besta escarlate cheia de títulos blasfemos, com sete cabeças e dez chifres. A mulher estava vestida com púrpura e escarlate, adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas; e tinha na mão um cálice de ouro cheio de abominações; são impurezas da sua prostituição. Sobre a fronte estava escrito um nome, um mistério: ‘Babilônia, a Grande, a mãe das prostitutas e das abominações da terra’. Vi então que a mulher estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue das testemunhas de Jesus. E vendo-a, fiquei profundamente admirado. O Anjo, porém, me disse: ‘Por que estás admirado? Explicarte-ei o mistério da mulher e da Besta com sete cabeças e dez chifres que a carrega’ (Apoc. 17:1-7).

Diferente do Poeta, que no conto não esclarece os mistérios de Marina, o destino da Prostituta é contado em versos:

Com tal ímpeto será lançada
Babilônia, a grande cidade,
e nunca mais será encontrada;
e o canto de harpistas e músicos,
de flautistas e tocadores de trombeta,
em ti não mais se ouvirá;
e nenhum artífice de qualquer arte
jamais em ti se encontrará;
e o canto do moinho
em ti não mais se ouvirá;
e a luz da lâmpada
nunca mais em ti brilhará;
e a voz do esposo e da esposa
em ti não mais se ouvirá
(Apoc. 18:21-23).

Marina compartilha da mesma condição: é intangível, não pode ser encontrada. Na sua procissão, apesar de os padres tocarem trombetas e os homens do coral escancararem suas bocas, os sons que produzem não são ouvidos. Só é ouvida a balbúrdia caótica dos pistonistas,

que “tocavam seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens” (p. 116). Assim como, para a Prostituta, “nenhum artífice de qualquer arte jamais em ti se encontrará”, José Ambrósio nunca poderá escrever versos para Marina com palavras. Sua presença é ausência, ela só existe enquanto desaparece.

A última estrofe do canto de Zé Ramalho surge como um desabafo:

Pode ser que ninguém me compreenda
 Quando diga que sou visionário
 Pode a Bíblia ser um dicionário
 Pode tudo ser uma refazenda
 Mas a mente talvez não me atenda
 Se eu quiser novamente retornar
 Para um mundo de leis me obrigar
 A lutar pelo erro do engano
 Eu prefiro um galope soberano
 À loucura do mundo me entregar.

“Pode ser que ninguém me compreenda/ Quando diga que sou visionário”: o cantador está sozinho, isolado de seus semelhantes, que talvez não compreendam o que ele tem para contar. João também não tem companhia: “Eu, João, [...] encontrava-me só na ilha de Patmos” (Apoc. 1:9). E nem José Ambrósio, o único plantonista noturno do jornal, incompreendido pelo redator-chefe, que descarta tudo o que ele escreve. O cantador tem visões. João tem visões: “Eu, João, fui o ouvinte e a testemunha ocular destas coisas” (Apoc. 22:8). José Ambrósio produz a partir da visão alucinada do seu duplo, que faz estranhos gestos: “Vá me olhando e escrevendo – ordenou [o Poeta]” (p. 115).

Algumas visões de João e José Ambrósio são semelhantes. João relata que, “em minha visão ouvi ainda o clamor de uma multidão de anjos que circundavam o trono” (Apoc. 5:11); José Ambrósio tenta ver o andor que leva Marina, “mas os anjos de metal me prejudicaram a visão” (p. 117). João vê que “outro Anjo saiu do templo, gritando em alta voz ao que estava sentado sobre a nuvem: *‘Lança a tua foice e ceifa. Chegou a hora da ceifa, pois a seara da terra está madura’*” (Apoc. 14:15); o Poeta diz a José Ambrósio:

— 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 (p. 116).

“Pode a Bíblia ser um dicionário/ Pode tudo ser uma refazenda”: essa é uma hipótese semelhante à crença de Rubião, de que todas as histórias estão na Bíblia. Para José Ambrósio a

Bíblia também é a fonte para a escrita: “de novo abri a Bíblia [...] Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado” (p. 112). Ele diz que só escreve versos bíblicos; o Poeta afirma que a existência de Marina está na Bíblia.

O cantador considera que tudo pode ser um refazer, o que é correlato à circularidade característica da poética rubiana. Circularidade também aparece no Apocalipse: “Eu sou o Alfa e o Ômega, diz o Senhor Deus, ‘Aquele-que-é, Aquele-que-era e Aquele-que-vem’” (Apoc. 1:8) – alfa é a primeira letra do alfabeto grego e ômega, a última. O Messias, ao se mostrar para João, é assustador e antitético, opostos reunidos: “Não temas! Eu sou o *Primeiro e o Último*, o Vivente; estive morto, mas eis que estou vivo pelos séculos dos séculos, e tenho as chaves da Morte” (Apoc. 1:17-18). Mas no Apocalipse há a promessa de saída da circularidade: “O que está sentado no trono declarou então: ‘Eis que eu faço novas todas as coisas.’ E continuou: ‘Escreve, porque estas palavras são fiéis e verdadeiras’” (Apoc. 21:6). Ele declara o fim da refazenda, fim do velho, pois tudo é novo. O contrário ocorre no conto e na canção: o fim nunca chega.

“Mas a mente talvez não me atenda/ Se eu quiser novamente retornar/ Para um mundo de leis me obrigar/ A lutar pelo erro do engano/ Eu prefiro um galope soberano/ À loucura do mundo me entregar”: aproximar-se da fronteira é sempre um risco. O cantador corre o perigo de não sair do mundo alucinado. Em detrimento da segurança estéril do engano – da loucura prosaica e alienante do mundo –, escolhe a revelação, o desengano, o fazer poético, que não é salvação, é outra forma de condenação: a da loucura soberana da poesia.

O número de Marina é o quatro: considerando o título, seu nome é escrito treze vezes no conto (1+3=4), e o conto soma 1.930 palavras (1+9+3+0=13; 1+3=4). O número quatro também é recorrente no Apocalipse. João vê “quatro Anjos, postados nos *quatro cantos da terra*, segurando os quatro ventos da terra, para que o vento não soprasse sobre a terra, sobre o mar ou sobre alguma árvore” (Apoc. 7:1), e ao redor do trono de Deus havia quatro viventes:

Estes viventes são os quatro anjos que presidem ao governo do mundo físico: quatro é o número cósmico (os pontos cardeais, os ventos). Seus numerosos olhos simbolizam a ciência universal e providência de Deus. Eles adoram Deus e lhe tributam glória por sua obra criadora. Suas formas (leão, touro, homem, águia) representam o que há de mais nobre, de mais forte, de mais sábio, de mais ágil na criação (BÍBLIA, 2002, p. 2146-2147, nota n).

Além disso, há quatro cavaleiros do apocalipse, libertados na abertura dos quatro primeiros selos. Cada selo possui uma cor e traz uma desgraça: “quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto Vivente que dizia: ‘Vem!’ Vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu montador chamava-se ‘a Morte’ e o Hades o acompanhava” (Apoc. 6:7-8). São quatro as formas

de ação do quarto cavaleiro: “foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da terra, *para que exterminasse pela espada, pela fome, pela peste e pelas feras da terra*” (Apoc. 6:8). E são quatro as informações sobre Marina na epígrafe “de Mal” (caminha como a aurora, é formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército).

Há, em Rubião, uma aparição semelhante ao cavalo esverdeado do Apocalipse. O contista prometia, nas entrevistas concedidas nos seus últimos anos de vida, publicar a novela *O Senhor Úber e o Cavalo Verde*¹¹⁸, “para a qual [vinha] enchendo uma gaveta de anotações desde 1965” (WERNECK, 1986). Em uma entrevista concedida a João Nilson de Alencar, em 1990¹¹⁹, Rubião falou sobre ela.

O Sr. úber¹²⁰, um sujeito do interior que é envolvido num desfalque (mas é inocente) por um colega, muda-se para a cidade grande para ganhar (e juntar) dinheiro, e trabalha de vigia numa construção; seu sonho é comprar uma bicicleta. Quando tem dinheiro suficiente, decide realizar o sonho e sai para comprá-la, mas “se engana. Invés de ir numa casa que vendia bicicleta, ele foi no sétimo andar de um prédio, numa empresa que era de cosméticos” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 172). A empresa está indo à falência, ninguém ali o atende, sequer prestam atenção nele, e ele vai entrando, até chegar na sala do diretor-geral, que o recebe bem (já quase ninguém ia na empresa e ele gostava de conversar). Quando o Sr. úber percebe que está no lugar errado, fala sobre o engano para o diretor, que lhe diz ser “um suicídio comprar uma bicicleta. Um cavalo é muito mais importante, é uma coisa muito mais natural. Andar pelos prados a cavalo...” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 172). Incomodado, o Sr. úber vai embora, prometendo a si mesmo nunca mais voltar lá. (Antes de ele sair o diretor lhe pede que volte sempre, para conversar.) Não demora muito, encontra na rua o diretor-geral, que o convida a retornar ao escritório. Ele passa a ir à empresa falida todos os dias e ganha um cargo de diretor, mas o cargo é um embuste, “ele era o diretor geral coisa nenhuma, não estava empregado coisa nenhuma, não tinha dinheiro para [lhe] pagar” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 173). Ao saber que não terá salário, chega a chorar, pois gastara em roupas novas o dinheiro que havia juntado para comprar a bicicleta. Mas continua a ir “trabalhar”. Um dia, quando está no escritório conversando com o diretor-geral, “de repente, [neste] começa a aparecer, assim, umas patas, uns pêlos verdes e aquele pé em cima da mesa arrebenta num

¹¹⁸ Tomo o título que encontrei em um manuscrito de Rubião no AEM-UFMG. Mas o próprio Rubião mudava o nome de tempos em tempos. Para Alencar (2002), por exemplo, referiu-se ao título como *O cavalo verde*.

¹¹⁹ Alencar (1992, p. 165-175) entrevistou Rubião em 12 de agosto de 1990.

¹²⁰ A grafia varia, em diferentes relatos, entre úber, Uber, Úber, Huber, Urber. Na transcrição do relato de Rubião, Alencar (1992, p. 172-174), que estou usando aqui, escreve o nome da personagem dessa forma, com exceção de uma vez, no final, quando aparece “sr. úber”.

imenso cavalo verde. E, espantados, vieram os outros funcionários do escritório. E lá falavam que ele era o culpado: ‘– Como que aquele cavalo verde estava ali?’” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 173).

Ninguém percebe que o cavalo é o diretor-geral. Inconformados com o “fato” de o Sr. úber ter levado um cavalo para o escritório, os funcionários chamam a polícia, ele é preso e o cavalo é apreendido. Mas as investigações sobre o sumiço do diretor-geral e sobre o aparecimento do cavalo não avançam, e como nada se resolve e tudo vai se complicando, os policiais decidem se livrar do Sr. úber e do cavalo: enviam os dois para a cidade do Sr. úber, no interior. Chegando lá, sua família não recebe bem o cavalo e ele o dá para um primo – só que o cavalo não aceita ser montado e o primo o devolve, e o Sr. úber se vê “obrigado a sair mundo a fora com o cavalo” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 174). Em suas andanças, passam por várias situações, e o Sr. úber acaba pegando uma pneumonia, sendo socorrido numa fazenda. Ali, um menino lhe diz que o cavalo verde é o cavalo do Rei: “você está com o cavalo do Rei. Cavalo do Rei. O rádio deu que desapareceu o cavalo do Rei. Naturalmente você vai entregar o cavalo a ele” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 174). O Sr. úber, então, resolve manter essa história, pensa que ela lhe trará prestígio por onde passar, “E dali para diante ele sempre fala, em todo lugar que passa, que o cavalo é do Rei, que tinha sido roubado e ele ia entregar” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 174) – e de tanto falar, acaba se convencendo de que a história é real, afinal “Um cavalo como aquele, daquele tamanho, bonito, não seria o industrial, tem que ser o cavalo do Rei” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 174). Eles prosseguem viajando, até que chegam, “numa tarde, ao mar, à beira-mar [...] quando ele [Sr. úber] pega e vai entrando [junto com o cavalo] mar adentro” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 174). Nisso, uns meninos que ali estão brincando, quando

vêm um cavalo conduzido por um pajem, que é ele, andando por cima das águas [...] perguntam: ‘– Mas o que é aquilo, quem é aquilo?’ ‘– É o cavalo do Rei... Ah, é...’ e continuam a brincar [...] Até aquela situação frente ao mar, ele era um cavalo como outro qualquer. E aquela naturalidade com que os meninos aceitaram o cavalo do Rei por cima das águas do mar. Não se espantaram. Não tá nadando... tá andando. E o sr. úber, vestido de pajem, também andando... (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 174)¹²¹.

¹²¹ Em entrevistas anteriores Rubião já havia falado dessa história. Em entrevista a Mirian Chrystus, em 1987, e a Alexandre Marino, em 1989, por exemplo, ele resumiu o começo e o final da novela:

Começo 1:

Tudo começa quando um pobre diabo, vigia numa construção, resolve comprar uma bicicleta. Entrando na loja errada, um pequeno empresário à beira da falência fala horas seguidas das virtudes de um cavalo. O vigia termina virando

Fim:

O final é o cavalo e um menino andando sobre as águas do mar, em busca de um rei (RUBIÃO, 1987).

Segundo Rubião, essa novela “tem alguma coisa de Dom Quixote, esta coisa dele sair pelo mundo com um cavalo. É pouco, mas tem uma ligação longínqua” (RUBIÃO, 1988b). Eu vejo o Sr. úber (pajem) como Sancho Pança, e o cavalo verde (condensação do par cavaleiro/cavalo) como Dom Quixote¹²².

Em “A verdade sobre Sancho Pança”, texto de um único parágrafo, Kafka (2002, p. 103) nos conta a verdade sobre o fiel escudeiro:

Sancho Pança, que por sinal nunca se vangloriou disso, no curso dos anos conseguiu, oferecendo-lhe inúmeros romances de cavalaria e de salteadores nas horas do anoitecer e da noite, afastar de si o seu demônio — a quem mais tarde deu o nome de D. Quixote — de tal maneira que este, fora de controle, realizou os atos mais loucos, os quais no entanto, por falta de um objeto predeterminado — que deveria ser precisamente Sancho Pança —, não prejudicaram ninguém. Sancho Pança, um homem livre, acompanhou imperturbável, talvez por um certo senso de responsabilidade, D. Quixote nas suas sortidas, retirando delas um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias.

A verdade professada por Kafka é a de que Dom Quixote é um personagem criado por Sancho Pança. No crepúsculo e durante a noite, Sancho escreve como forma de resistência, como luta para afastar de si o cavaleiro. Mas eles são inseparáveis: aonde um vai, enlouquecido, o outro o segue, imperturbável. José Ambrósio, como Sancho Pança, escreve para se livrar do Poeta. Este, como Dom Quixote, é incontrolável e realiza atos loucos, sempre acompanhado de perto por seu acólito.

Antes da chegada do Poeta, José Ambrósio anseia por ser produtivo, ter novas ideias, mas se encontra como o seu jardim: pequenino e com vegetação seca, cujas flores “nunca eram

ele próprio um cavalo verde. E começam as aventuras desse cavalo verde, que dismantela a rotina e a lógica por onde passa (RUBIÃO, 1987).

Começo 2:

‘É uma história bem mágica.’ O presidente de uma companhia, ‘por força das circunstâncias’, é obrigado a sair com um cavalo pelo mundo afora (RUBIÃO, 1989).

Nesses relatos, o começo e o fim parecem desconexos. Seu testemunho sobre o processo de criação da novela ressoa a angústia envolvida na sua relação com a escrita de uma forma geral. Chrystus (1987) destaca que “A idéia da novela surgiu há trinta anos. No começo, como em quase todos os trabalhos de Murilo Rubião, havia pouca coisa [...] ‘O problema é o meio’, brinca ele”. Na versão apresentada dois anos após à apresentada a Marino, há uma mudança no começo: não é mais o vigia que é transformado em cavalo, mas o presidente de uma companhia. A entrevista concedida a Alencar em 1990 é a que Rubião revela a versão mais completa da novela, pois nela lemos o desenvolvimento do meio da história, ausente nas entrevistas anteriores.

¹²² A operação de transformar homem em cavalo possui um reflexo invertido no conto “O novo advogado”, de Kafka (1999, p. 11-12), que conta a história do dr. Bucéfalo, cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia, que se tornou advogado (apesar de o cavalo não ser transformado em homem, adquire atributos humanos). Ele escolhe estudar as leis e, “livre, sem a pressão da virilha do cavaleiro sobre os flancos, à luz da lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha de Alexandre, ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros” (KAFKA, 1999, p. 12).

apanhadas e se desfolhavam ao sabor do tempo” (p. 116) – a mesma condição das suas ideias, que nunca são aproveitadas. Procurando ajuda para escapar da esterilidade da escrita, ele busca o perfume das rosas: “O primeiro passo para realizar o ato poético é abrir as janelas, olhar o jardim [...] O esforço poético aparece como uma tentativa de moldar a realidade, de transformar o mundo exterior em função dos próprios desejos graças a um ato de magia. A tentativa falha” (BRUNN, 1995, p. 94).

Assim como José Ambrósio, Rubião insiste em buscar, no fazer poético, uma força transfiguradora, mesmo sabendo que seu intento está fadado ao fracasso. Na entrevista que concedeu a Alencar em 1990, explicou a forma com via o mundo: “Geralmente eu vejo o mundo mais como um grande agressor, mas... como um agressor que toda hora está me tirando deste outro mundo, que é o mundo do [conto] ‘Teleco’” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 175), que é o das constantes metamorfoses, da materialização do impossível. Mas, então, “Aí, faço voltar (ao mundo do ‘Teleco’). Finjo que aceito a interferência. Mas de uma maneira muito sutil, porque senão ele (o mundo) vai aumentar a agressão... Ele não aceita de maneira nenhuma a transgressão” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 175). Rubião não deixa de lutar, apesar da crença de que a batalha já está perdida: “O eu poético é equiparado ao jardineiro que rega as flores, espera a chegada do amor e só recolhe decepções. As flores – como em ‘Marina, a Intangível’ – são sacrificadas no altar da poesia que, no entanto, acaba por desfazer-se em nada – rosas murchas, esperanças frustradas” (BRUNN, 1995, p. 96). José Ambrósio é abandonado por Marina. Ela transita entre os mundos e se revela ao escritor só de passagem, deixando sempre de mãos vazias num mundo agressor:

Marina, além de musa, é uma representante do reino dos mortos que percorre o mundo com um rebanho de pecadores – padres sardentos e mulheres grávidas – um resíduo da antiga feitiçaria ibérica.

Na visão de Murilo falta – porém – um elemento: a transformação das forças de morte em pulsões de fecundidade. A feiticeira deixa o nosso mundo – o jardim cheio de papéis – abandonando o escritor mutilado à sua sorte (BRUNN, 1995, p. 102).

O Sr. úber e o cavalo verde estão no horizonte, são o ponto de fuga da poética rubiana, para onde convergem seus demais personagens. Nem José Ambrósio, nem o amado jardim do jornal eram úberes. Sobre o nome do personagem da novela, “úber é como se fosse o masculino de úbere” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 72). Úbere, como adjetivo, qualifica o que possui “alta capacidade produtiva, fértil, fecundo; que produz novas ideias ou efeitos, seminal; que comporta uma vegetação abundante”; deriva do latim *uber*, que significa “fértil, fecundo, abundante” (ÚBERE, 2021). O Sr. úber carrega no nome tudo aquilo que José Ambrósio sente

faltar em si e que é abundante em Marina, que é intangível para ele. Oposta à esterilidade do escritor, Marina é abundância que paira no horizonte, que só se faz presente de passagem, que não é perene.

Ao caminhar ao lado do cavalo, o Sr. úber cria a sua própria caravana de passagem, torna-se aquele que vaga entre os mundos. Em vez de se colocar à espera de Marina na margem, escolhe se lançar no vale profundo do mar. Toma a morte pelas mãos e, juntos, caminham lado a lado. Ele segue ao lado do cavalo, que não aceita ser montado. O cavalo, verde como o da morte, galopa soberanamente, sem cavaleiro a pesar em suas costas: “Homem ou cavalo, pouco importa, desde que o dorso seja aliviado do seu fardo” (BENJAMIN, 1987, p. 164).

Pela escrita, que é fascínio e campo de batalha, Rubião escolheu o galope soberano da escrita poética e escreveu até o fim: “Quando eu falava que o cavalo verde não existe, não existia até ser escrito. Depois de escrito ele passa a existir. Para mim já existe” (RUBIÃO apud ALENCAR, 1992, p. 172). De coelho em coelho, Poeta em Poeta, Cavalo em Cavalo, Rubião criou um universo. Criar é tarefa perversa, empenha a vida daquele que escreve, que não encontra a salvação pelo que produz; criar faz do poeta um demiurgo cego, ignorante a respeito do próprio poder transfigurador. Suas páginas são solo fértil, das suas palavras brotam flores abundantes em quem as lê.

Considerações Finais

A arte permite a passagem da impotência para o impossível (BADIOU, 2004). Nesse sentido, a procissão de Marina é análoga ao traslado do Santíssimo Sacramento no Triunfo Eucarístico: é tirada do templo da impotência (do silêncio, no qual se encontra José Ambrósio) para ser depositada no templo do impossível (da poesia, também silenciosa). Marina surge, e logo some, nessa procissão encerrada pelos gráficos. Eles iniciam um cortejo, junto com linotipos, obreiros e impressores, enchendo de letras e papéis o espaço, antes chamado de terreiro, agora de quintal¹²³. Com a partida de Marina encerra-se o campo do sagrado, José Ambrósio está novamente no ordinário e prosaico. Esse cortejo, essa balbúrdia, é como um cortejo circense.

Quando um circo se instala em uma nova cidade, os trabalhadores braçais montam a lona e o picadeiro, enquanto os artistas percorrem a rua principal para anunciar sua chegada. Chamam o público para as apresentações futuras: em breve terão início os espetáculos (desenvolvidos, aprimorados e ensaiados com antecedência), que se repetirão diariamente. Isto se assemelha ao fluxo de uma obra literária, que é escrita, revisada, editada e publicada... e então inicia-se a repetição: será impressa, reimpressa, distribuída. Com a obra em mãos, alguns leitores, assim como os espectadores dos shows de mágica, dão de ombros, indiferentes à materialização do impossível. Outros, tentam, a todo custo, desvendar os truques para refazer o gesto do poeta/mágico, repetir o espetáculo, ser aplaudidos e, quem sabe, aprimorar o poema/mágica, superando o antecessor. E há os que se deslumbram, acreditam no impossível e aplaudem, extasiados. Pertence a este último grupo o leitor/espectador que professa as maravilhas do espetáculo, falando e falando sem parar, na ânsia de descrever, para qualquer um que cruze seu caminho, o encantamento testemunhado. O pesquisador é esse tipo de leitor.

É a impotência do poeta que inicia a escrita do poema; este é feito a partir dos vestígios apreendidos na margem do desaparecimento e inaugura um desaparecimento segundo que, por sua vez, produz novos restos – restos que são os vestígios sobre os quais o pesquisador se debruça. Na posição de pesquisadora da poética de Rubião, caminho pelas margens da obra, ciente da minha impotência para falar dela soberanamente. Há sempre algo que escapa. Da beira

¹²³ E lá estava José Ambrósio, “afobado, arquejante”, olhando 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” (p. 117).

do impossível da obra-mar, ao contrário do Anjo do Apocalipse, não pouse nela só um dos meus pés: lanço-me sobre ela, e faço isso sabendo que mergulhar é sucumbir.

Ao fim (?) do meu percurso, confirmo a minha hipótese: a poética rubiana é *unheimlich*. A análise de “MaI” atesta o caráter poético da linguagem de Rubião ao ressaltar aquilo que emerge da sua relação singular com a escrita. Em seus contos há o deslocamento do infamiliar e a instauração de uma lógica antitética, não dialética – elementos característicos do *Unheimliche*. Por isso, a aproximação entre sua obra e o conceito freudiano não se reduz à aplicação de procedimentos temáticos e estilísticos.

A poética de Rubião é *unheimlich* porque é repleta de restos, de buracos, ambiguidades e enigmas. Seus contos resistem a interpretações totalizantes: sempre há algo que excede aquilo que é possível falar sobre eles. Seus mistérios não são passíveis de resolução por meio de alegorias prontas; neles se reencenam as faltas, os medos e desejos inominados do leitor. Isso é tremendamente angustiante. José Ambrósio contamina o leitor com a sua doença, e sou testemunha disso: movida pela neurose compulsiva à repetição, eu sempre volto ao texto. Seduzida pelo conto, escrevi uma monografia sobre Marina (2013) e senti um fosso que se abria sob meus pés. Então, escrevi uma dissertação (2015) e percebi que o buraco se aprofundava. Agora, no final da escrita da tese, descubro que meus pés ainda não tocam o chão. Não encontrei o nome definitivo para Marina, pois sei que

Toda aprendizagem principia como ensino dos verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber. Ou com a confissão da ignorância: o silêncio. E até o silêncio diz alguma coisa, pois está prenhe de signos. Não podemos escapar da linguagem [...] as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o mundo delas e elas, o nosso. (PAZ, 2012, p. 38-39)

Assumindo meu silêncio diante de “MaI”, que é o altar de Marina, dou a Rubião a palavra final. No seu arquivo há um pequeno texto datilografado e com correções à mão, intitulado “O documento (Parábola)”¹²⁴, que resume a fortuna de quem, assim como eu, se deixa encantar pelo abismo *unheimlich* da sua escrita:

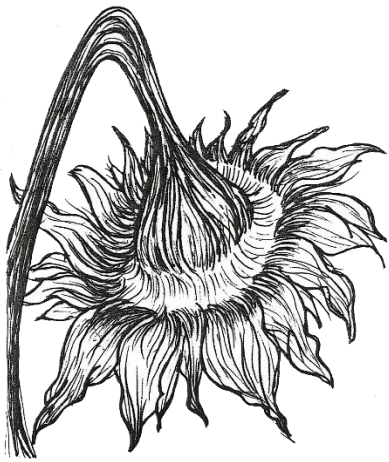
¹²⁴ Documento sem data, consultado no AEM-UFMG.



O DOCUMENTO

(Parábola)

Levou a vida tôda decifrando um documento. Palavra por palavra. Cinquenta anos em cima do documento. Um dia, alguém ^{leu} ~~leu~~ Sabe que levaste a vida tôda em cima dêsse papel, que estás velhos e morrerás dentro em pouco. O anção olha o rosto no espêlho, acaricia os cabelos brancos. Pega no documento, sacode-o, e volta a decifrá-lo.



Referências

A PELEJA do diabo com o dono do céu. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67498/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu>.

Acesso em: 29 jun. 2021.

ABREU, Clara Habib de Salles. *A representação da Anunciação do Renascimento ao Barroco: aspectos formais e iconográficos*. In: ENCONTROS DE HISTÓRIA DA ARTE, 9., 2013, Campinas. Atas... Campinas: IFCH/Unicamp, 2013. p. 46-52. Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Clara%20Habib%20de%20Salles%20Abreu.pdf>.

Acesso em: 10 nov. 2020.

ACÓLITO. In: *Oxford Languages and Google* (Online). Disponível em: <http://languages.oup.com>. Acesso em: 10 nov. 2020.

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

_____. *Signatura rerum: sobre o método*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALENCAR, João Nilson Pereira de. *A exaustão da palavra: um prototexto para ‘Marina, a intangível’ de Murilo Rubião*. 1992. 175 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992

_____. A voz rouca em arquivo silencioso. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8. – Mediações, 2002, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 15 p. (mimeo)

_____. Arquivo – máquina de (des)montar. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v. 4, n. 2, p. 211-236, 2015.

_____. Galáxias murilianas. *Abusões - Dossiê: Rememorando Murilo Rubião. 105 anos de nascimento / 30 anos de morte – Depoimentos*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 14, n. 14, p. p. 272-290, 2021. Disponível em: <https://www.e->

publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/56745/36572. Acesso em: 27 maio 2021.

AMARANTE, Leonor. Cartas universais. *Bravo!*, São Paulo, ano 7, n. 78, p. 95, 2004.

Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=69. Acesso em: 21 jun. 2021.

ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In: COSAC, Charles. *Farnese* (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 179-189.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*: divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952.

ANDRADE, Mário de. *Mário e o pirotécnico aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/IEB-USP/Giordano, 1995.

ANDRADE, Vera Lúcia. A biblioteca fantástica de Murilo Rubião. In: MIRANDA, Walter Melo (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995. p. 45-52.

_____. Relato de uma experiência junto ao acervo de Murilo Rubião. *Abusões – Dossiê: Rememorando Murilo Rubião. 105 anos de nascimento / 30 anos de morte – Depoimentos*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 14, n. 14, p. 306-311, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/56736>. Acesso em: 27 maio 2021.

ANIMAR. In: *Oxford languages. A Latin Dictionary*. Founded on Andrews' Edition of Freund's Latin Dictionary, revised, enlarged and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, and Charles Short. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sorumbatico>. Acesso em: 13 maio 2021.

ARREOLA, Juan José. Cuento de horror. In: *Palindroma*. 7. reimpr. Ciudad de México: Joaquín Mortiz Editorial, 1992. p. 71.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo [Prefácio]. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974. p. 6-12.

_____. O seqüestro da surpresa. In: *Murilo Rubião*. Seção Crítica. (Publicado originalmente na *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de abril de 1998. Jornal de Resenhas) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=10>. Acesso em: 20 nov. 2013.

ASSUNÇÃO, Paulo. Artes visuais, cinema, teatro, vídeo e televisão [vários depoimentos]. In:

Murilo Rubião. Seção Murilianas. Disponível em:

<http://www.murilorubiao.com.br/depoimentos.aspx>. Acesso em: 9 nov. 2020.

ÁVILA, Affonso. Um escritor na arena política. 1955. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Publicado originalmente no jornal *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16 de setembro).

Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=21>. Acesso em: 13 nov. 2020.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: BRANDÃO, Vera Maria Vinheiro (org.). *A psicanálise e os discursos*. *Revista da Escola da Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, p. 237-242, 2004. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/240844017/230117730-Badiou-Port-Uma-Estetica-Da-Cura-Analitica>. Acesso em: 20 de jun. 2021.

BARBOSA, Manuela Ribeiro. *K. no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado*. 2014. 159 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle; trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão; rev. Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

_____. *Sobre o conceito de história*. Trad. Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

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.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. A ponte de madeira (a repetição, o neutro). In: *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 153-166.

BLOOM, Harold. Poesia, revisionismo e repressão. In: *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Steves*. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994. p. 13-37.

_____. Freud and the Poetic Sublime. A Catastrophe Theory of Creativity. In: MEISEL, Perry (ed.). *Freud: A Collection of Critical Essays*. Chevy Chase: International Psychotherapy Institute, 2015. p. 383-419.

BORANELLI, Valdemir. *O fantástico nos contos de Murilo Rubião: um olhar sobre o trinômio texto-leitor-leitura*. 2013. 116 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

BRANCO, Wilson Castelo. Um contista em face do sobrenatural. 1944. In: *Murilo Rubião*. Seção Crítica. (Publicado originalmente no jornal *Folha de Minas*, Belo Horizonte) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=16>. Acesso em: 30 nov. 2020.

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

BRUNN, Albert von. Murilo Rubião: uma poética do emudecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: UFMG, 1995. p. 91-103.

CABRAL, Cleber Araújo. *Aos leitores, as cartas: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende*. 2016. 360 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016a.

_____. *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica Editora/Ed. UFMG, 2016b.

CALADO, Paula Rodrigues. Sobre o delírio na psicose: a relação com o Grande Outro na paranoia e na esquizofrenia. *Stylus Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 99-107, jun. 2016. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/stylus/n32/n32a10.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2021.

CÂMARA, Rafael Sette. Os sinos dobram porque têm algo a dizer. In: *360meridianos*, atual. 11/05/2018. Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/linguagem-dos-sinos-minas-gerais>. Acesso em: 14 nov. 2020.

CAMPOS, Marcelo. *Nausea*. 2018. Disponível em: http://www.joserufino.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=73. Acesso em: 21 jun. 2021.

CAMPOS, Paulo Mendes. Um conto em 26 anos. *Manchete*, São Paulo, n. 994, 8 maio 1971. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/7177/um-conto-em-26-anos>. Acesso em: 11 ago. 2019.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. 2004. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais/Edições Vértice, 1987.

CARVALHO, Isalena Santos; CHATELARD, Daniela Scheinkman. O delírio e sua função em um caso de psicose. *Contextos Clínicos*, São Leopoldo, v. 10, n. 2, p. 209-220, jul./dez., 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cclin/v10n2/v10n2a07.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2021.

CASTRO, Gustavo; DRAVET, Florence. A escuta poética: mística, poesia e música na Comunicação. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, n. 10, p. 97-112, jun., 2007. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11881/1/ARTIGO_EscutaPoetica.pdf. Acesso em: 16 jun. 2021.

CATÁLOGO de teses e dissertações da Capes. In: *Capes*. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 21 de set. 2020.

CAZOTTE, Jacques. *O diabo apaixonado*, seguido de Aventuras do peregrino. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, Primeiro livro. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2017.

CEZAR, Adelaide Caramuru. O inquietante em “Droenha” de João Guimarães Rosa. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 507-515, jul.-dez. 2012. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25878/14233>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*; seguido de O Homem da Areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O infamiliar / Das Unheimliche*] e Romero Freitas [O Homem da Areia]. ed. bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 153-172.

CHIAMPI, Irlemar. Introdução: a história tecida pela imagem. In: LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 17-41.

_____. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista MAM*, São Paulo, n. 2, dez. 1999.

CHRYSTUS, Mirian. O mágico desencantado dribla o câncer e ri. [Entrevista realizada com] Murilo Rubião. 1987. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Matéria publicada originalmente no jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 de setembro de 1987. Caderno 2). Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=3>. Acesso em: 12 maio 2021.

CLELAND, Thomas Maitland. *A practical description of The Munsell Color System with suggestions for its use*. Baltimore: Munsell Color Co., 1937. Disponível em: <https://munsell.com/wp-content/uploads/2011/03/munsell-color-system-cleland.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.

COELHO, Nelly Novaes. Os dragões e.... 1966. In: *Murilo Rubião*. Seção Crítica. (Publicado originalmente no jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, 6 de agosto, Suplemento Literário) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=11>. Acesso em: 20 dez. 2020.

COMITTI, Leopoldo. Sobre uma visita: Alphonsus de Guimaraens e o modernismo. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 311-320, jan./jun., 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/about/contact>. Acesso em: 5 jun. 2021.

CONTOS publicados em jornais e revistas brasileiras. 2012. In: *Murilo Rubião*. Seção Obras. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/obrajornais.aspx>. Acesso em: 14 nov. 2020.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. *Na “Estrada do Acaba Mundo”*: fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. 2004. 241 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; org. Haroldo Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSAC, Charles. *Farnese* (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 7-10.

CRUZ, Luana. Conheça influência africana na linguagem dos sinos em São João del-Rei. In: *Portal Geledés*, atual. em 23/10/2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conheca-influencia-africana-na-linguagem-dos-sinos-em-sao-joao-del-rei/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

CURT Lange estudará novas partituras de música barroca achadas em Minas. 1972. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Publicado originalmente no Jornal do Brasil, terça-feira, 12 de setembro) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=13>. Acesso em: 20 maio 2021.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of leaves*. Nova York: Pantheon Books, 2000.

DANTAS, Marta. A pesquisa sobre arte como criação. In: MOREIRA, Maria Carla Guarinello Araújo (org.). *Arte em pesquisa*. Londrina: Eduel, 2005. p. 155-161.

_____. O barroco na mira das vanguardas latino-americanas. In: SILVA, Acir Dias da; ALVES, Lourdes Kaminski; OLIVEIRA, Éris Antônio; LIMA, Maria de Fátima Gonçalves (org.). *Coleção confluências da literatura e outras áreas*. Vol. II: Interpretação e múltiplos olhares. Cascavel/Goiânia: Unioeste/Ed. PUC-GO, 2012. p. 241-255.

DIANTONIO, Robert E. Biblical Correspondences and Eschatological Questioning in the Metafiction of Murilo Rubião. *World Literature Today*, v. 62, n. 1, p. 62-66, Winter, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40144011>. Acesso em: 14 abr. 2020.

DUDEN WÖRTERBUCH. Disponível em <https://www.duden.de/rechtschreibung>. Acesso em: 2 dez. 2020.

ECO, Humberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAOP dará a Ouro Preto um grande espetáculo por mês. 1968. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Publicado originalmente em *O Globo*, 22 de junho) Disponível em: www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=15. Acesso em: 20 maio 2021.

FERRER, Diogo. Sobre a estética do feio em Karl Rosenkranz e Christian Hermann Weisse. *Aoristo - International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics*, Toledo, n. 1, v. 1, p. 218-232, 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/aoristo/article/view/16529>. Acesso em: 15 set. 2020.

FIGUEIRA, Helena. Meta. In: *Flip*, 17 de agosto de 2006. Dúvida linguística. Disponível em: <https://www.flip.pt/Duvidas-Linguisticas/Duvida-Linguistica/DID/1846>. Acesso em: 13 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O que é um autor?. In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FRANZIM, Mariana Silva. Ilustrando o insólito: processo criativo na ilustração de um conto fantástico. 2013. 80 f. Monografia (Especialização em Ilustração) - Universidade Norte do Paraná, Londrina, 2013.

_____. *O caráter insólito da escrita rubiana: diálogos a partir de “Marina, a intangível”*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

_____. Murilo Rubião e Farnese de Andrade: estranhamentos e singularidades. *Abusões - Dossiê: Rememorando Murilo Rubião. 105 anos de nascimento / 30 anos de morte*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 14, n. 14, p. 173-199, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.50844>. Acesso em: 27 maio 2021.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Edição standard brasileira das obras de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-270.

_____. O inquietante. In: *Obras completas*. Vol. 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*. Paginação irregular.

_____. O infamiliar / Das Unheimliche. In: *O infamiliar / Das Unheimliche*. seguido de O Homem da Areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O infamiliar / Das Unheimliche*] e Romero Freitas [O Homem da Areia]. ed. bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a. p. 27-126.

_____. Sobre o sentido antitético das palavras primitivas. In: *O infamiliar / Das Unheimliche*; seguido de O Homem da Areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O infamiliar / Das Unheimliche*] e Romero Freitas [O Homem da Areia]. ed. bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b. p. 129-140.

FUCHS. In: *Duden* - Bibliographisches Institut GmbH (Online). Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fuchs#Bedeutung-1>. Acesso em: 5 jun. 2021.

FUCHSEN. In: *Duden* - Bibliographisches Institut GmbH (Online). Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/fuchsen>. Acesso em: 5 jun. 2021.

FURUZATO, Fábio Dobashi. *Histórias do Grão Mogol*: edição e estudo crítico dos textos esparsos de Murilo Rubião. 2009. 290 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As gavetas do escritor. *O Estado de São Paulo*, 27 de agosto de 2011. Disponível em: cultura.estadao.com.br/noticias/geral,as-gavetas-do-escritor-imp-764310. Acesso em: 23 maio 2019.

GAMA, Vanderney Lopes da. *A narrativa insólita em Murilo Rubião*: um fantástico inquietante e moderno. 2016. 170 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das primeiras estórias. *Olho D'Água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 141-156, 2012.

GASPAR. In: *Dicionário de nomes próprios* (Online). Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/gaspar/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

GIRON, Luis Antonio. Antes de Rosa ser Rosa. *Época*, n. 693, p. 141-145, 29 ago. 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. 3.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1998.

GONÇALVES, Bianca Karam Silva Athayde. *A literatura fantástica nos contos de Edgar*

Allan Poe e Machado de Assis. 2018. 161 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GOULART, Audemaro Taranto. O processo criativo de Murilo Rubião: a busca do sentido perdido. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 34/2, p. 32-43, jul./dez., 2018.

GUIMARAENS, Alphonsus de. A cabeça de corvo. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 126.

GUIMARÃES, Carmen Schneider. Quatro contos e um enigma. *A Gazeta*, Vitória, 11 de fevereiro de 2012. Pensar, p. 8. Disponível em: <https://issuu.com/leoquarto/docs/pensarcompleto1102/7>. Acesso em: 6 ago. 2019.

GUIMARÃES ROSA, João. Droenha. In: *Tutameia* (terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. *E-book*. Paginação irregular.

_____. Chronos kai Anagke (Tempo e Destino). In: *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 52-69.

HOFFMANN, E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus). *O Homem da Areia*. Apr. Fernando Sabino; trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Uma carta. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. *Viso - Cadernos de Estética Aplicada*, v. 4, n. 8, p. 23-34, jan./jun., 2010.

IANNACE, Ricardo. *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*; seguido de O Homem da Areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O infamiliar / Das Unheimliche*] e Romero Freitas [O Homem da Areia]. ed. bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 7-26.

IMANAR. In: *Léxico* - Dicionário de Português (Online). Disponível em: <https://www.lexico.pt/imanar/>. Acesso em: 7 jun. 2021.

INVOCAÇÃO. In: *Michaelis* - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (Online). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=laQZ8>. Acesso em: 12 jan. 2021.

KAFKA, Franz. O novo advogado. In: *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 11-12.

_____. *Narrativas do espólio: (1914-1924)*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KREMER, Marie-Anne Henriette Jeanne. *As dimensões óptica/ótica do fantástico: interações de literatura e cinema*. 2003. 302 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *O seminário: livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2015.

LEWIS, Matthew Gregory. *O monge*. Trad. Maria Aparecida Mello Fontes. Domingos Martins: Pedrazul Editora, 2017.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA FILHO, Ivo de Andrade. *Produção discursiva nas psicoses*. 2009. 169 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

LINS, Álvaro. Os novos. 1948. In: *Murilo Rubião*. Seção Crítica. (Publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de abril, Jornal de Crítica) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=12>. Acesso em: 20 out. 2020.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucharístico*. 1733. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapmdocs/viewcat.php?cid=335>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O cônego, ou Metafísica do estilo. In: *Obra Completa*. Vol. 2: Várias histórias. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=24&order=year&searchword=&Itemid=668. Acesso em: 11 jun. 2021.

_____. Ressurreição. In: *Todos os romances e contos consagrados*. Vol 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 9-120.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, ‘autobiografia irracional’ e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186-193, abr./jun., 2012. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/11315/7720. Acesso em: 11 ago. 2019.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: ‘vita brevis, ars longa’. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 253-281, 2019.

MEDINA, Cremilda. Murilo Rubião no conto fantástico antes que a lebre se levantasse. *O Estado de S. Paulo*, 16 de fevereiro de 1985, Suplemento Literário - O escritor hoje 18, n. 959, p. 8. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

MELLO, Zuza Homem de. [Comentário sobre a música *Beira-Mar*] In: RAMALHO, Zé. *20 anos - antologia acústica*. São Paulo: BMG, 1997a. 2 CD. p. 4. (encarte do CD).

_____. [Comentário sobre a música *Canção agalopada*] In: RAMALHO, Zé. *20 anos - antologia acústica*. São Paulo: BMG, 1997a. 2 CD. p. 5. (encarte do CD).

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MOTTA, Fernando C. Prestes. *O que é burocracia*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MOURÃO, Rui. O olhar dos amigos. 2012. In: *Murilo Rubião*. Seção Murilianas. (Depoimento sobre Murilo Rubião) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/murilianas.aspx>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MURY, Viviane de Guanabara. *Machado de Assis e Murilo Rubião: as múltiplas possibilidades do duplo*. 2011. 144 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

NATÉRCIA, Flávia. *Fazer chiste não é fazer piada*. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 7-9, apr./jun., 2005. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200004. Acesso em: 21 jun. 2021.

NAVAS, Adolfo Montejo. *A memória, essa planta do tempo*. 2005. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=67 Acesso em: 21 jun. 2021.

NAVES, Rodrigo. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

NUNES, Sandra Regina Chaves. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*. 1996. 166 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. *Confluências críticas: Murilo Rubião e Jorge Miguel Marinho*. 2003. 340 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Biografia. 2012a. In: *Murilo Rubião*. Seção Vida. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>. Acesso em: 7 maio 2021.

_____. Visões da crítica. 2012b. In: *Murilo Rubião*. Seção Crítica. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=18>. Acesso em: 9 nov. 2020.

O MÁGICO desencantado. 1974. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, sábado, 26 de outubro, Caderno B) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=19>. Acesso: 12 dez. 2020.

ORBISON, Roy. *In Dreams*. Nashville: Monument Record, 1963.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *José Rufino: o delírio do ordinário*. 2001. Disponível em: http://www.joserufino.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=65. Acesso em: 21 jun. 2021.

OSWALDO, Ângelo. O olhar dos amigos. 2012. In: *Murilo Rubião*. Seção Murilianas. (Depoimento sobre Murilo Rubião) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/murilianas.aspx>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PAIVA, Thais. Linguagem dos sinos. *Carta Capital*, Educação, 16 set. 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/linguagem-dos-sinos/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

PAPINI, Giovanni. O demônio me disse. In: *Palavras e sangue*. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Ed. Livraria do Globo, 1934. p. 230-239.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PENA, Américo. A Chácara da Conceição. *Folha Nova*, n. 438, 25 de fevereiro de 1923. Disponível em: <http://folhanova.com.br/a-chacara-da-conceicao/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

PERCINO, Eziel Belaparte. *Murilo Rubião: a bárbara porcelana*. 2012. 101 f. Dissertação (Metrado em Teoria Literária Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

_____. *Murilo Rubião: senso e não senso*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

PESSANHA, Cláudia Helena Ribeiro. *Invenção e realidade em Murilo Rubião, José J. Veiga e Victor Giudice*. 2002. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

PINEZI, Gabriel Victor Rocha. *A experiência literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação*. 2015. 307 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2001. p. 911-920.

_____. The raven. [1845] 2020a. In: *Poetry Foundation*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. O corvo. [1845] 2020b. Trad. Machado de Assis. In: *Machado de Assis (UFSC)*. Disponível em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/poesias/POESIA,%20Ocidentais,%201901.htm#OCORVO>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. O corvo. [1924] 2020c. Trad. Fernando Pessoa. In: *Wikisource Org*. Disponível em: [https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_\(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa\)](https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa)). Acesso em: 6 out. 2020.

PONCE, J. A. de Granville. O fantástico Murilo Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981. p. 3-5.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

_____. A retórica do conto. Trad. Willian Henrique Cândido Moura e Virginia Castro Boggio. *Qorpus*, Florianópolis, v. 9 n. 2, p. 94-99, nov./dez., 2019. Disponível em: https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/11/QORPUS_v9_n2-NOV-2019.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

RAMALHO, Zé. *Apocalypse*. 1975. Disponível em: https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=22. Acesso em: 6 jun. 2021.

_____. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: CBS, 1979.

_____. *Canção agalopada*. Rio de Janeiro: CBS, 1981.

_____. *Beira-mar – capítulo II*. Rio de Janeiro: CBS, 1982.

_____. *Beira-mar – capítulo final*. São Paulo: BMG, 1998.

RIBEIRO, Deise Maria Guerreiro. *Tudo sobre Carmo de Minas - Estado de Minas Gerais*. 2021. Disponível em: https://www.cidadesdomeubrasil.com.br/mg/carmo_de_minas. Acesso em: 20 jan. 2021.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson. O infamiliar, mais além do sublime. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*; seguido de O Homem da Areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O infamiliar / Das Unheimliche*] e Romero Freitas [O Homem da Areia]. ed. bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 173-198.

RUBIÃO, Eugênio. A Semana Santa no arraial. *Perspectiva*, Belo Horizonte, ano 2, n. 5, fev. 1948. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

RUBIÃO, Murilo. Lirismo de fim de semana. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 22 de abril de 1945. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. *O ex-mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

_____. Autorretrato. 1949. In: *Murilo Rubião*. Seção Vida. (Publicado originalmente em *Leitura*, Rio de Janeiro, set.) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/vidaauto.aspx>. Acesso em: 13 nov. 2020.

_____. *Estrela vermelha*. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1953.

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

_____. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974a.

_____. *O convidado*. São Paulo: Quiron, 1974b.

_____. As andanças de um escritor perfeccionista. [Entrevista concedida a] Leonor Basséres e Maria Cristina de Almeida. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 5 a 11 de abril de 1976a. p. 18-19. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Murilo Rubião: um ‘pirotécnico’ – ainda – em busca de novas luzes. [Entrevista concedida à revista] *O Lince*, Juiz de Fora, p. 13-17, ago./set., 1976b. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo: Ática, 1978a.

_____. Vivo aprendendo e recomeçando. [Entrevista concedida a] José Afrânio Moreira Duarte. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, maio de 1978b. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Do ex-mágico ao girassol vermelho. [Entrevista concedida a] Carolina Marinho. [1978c]. *Nuevas*. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. A opção pelo fantástico. [Entrevista concedida a] Elizabeth Lowe. 1979. In: *Murilo Rubião*. Seção Murilianas. (Publicado originalmente na *Revista de Literatura Escrita*, São Paulo, ano 4, n. 29, 1979. 7 p.) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em: 22 nov. 2020.

_____. Rubião, pirotécnico da palavra. [Entrevista concedida a] Giselle Dupin e Francisco de Moraes Mendes. *Alternativa – Jornal Laboratório do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 11, dez. 1981. 3 fl. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Conversa de botequim. [entre 1983 e 1991]. *Arte Quintal*. Belo Horizonte, 1 f. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Murilo Rubião: o realismo fantástico e as epígrafes bíblicas. [Entrevista concedida a] M. Luiza (Maria Luiza Ramos). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 926, p. 3, 30 de junho de 1984. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Entrevista: Murilo Rubião. [Entrevista concedida a] Amâncio Borges de Medeiros. *Revista Tudo*, n. 233, out. 1986a. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Murilo Rubião: personalidade cultural do ano. [Entrevista concedida a] Lenora Rohlf. Belo Horizonte, 17 de dezembro de 1986b. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. O mágico desencantado dribla o câncer e ri. [Entrevista concedida a] Mirian Chrystus. 1987. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Publicada originalmente em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 de setembro. Caderno 2, p. 8-9) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=3>. Acesso em: 12 maio 2021. [I]

_____. A magia de um contista chamado Rubião. [Entrevista concedida] a Júlio Assis e Harildo Ferreira. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, Caderno Cultura, p. 32, 30 de outubro de 1988a. (Consultado no Arquivo Murilo Rubião/Acervo de Escritores Mineiros da UFMG)

_____. Sedutora profecia do contemporâneo. [Entrevista concedida a] Walter Sebastião. 1988b. In: *Murilo Rubião*. Seção Murilianas. (Publicado originalmente na *Tribuna de Minas*, Belo Horizonte, 3 de junho, 1 fl.) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx>. Acesso em: 7 maio 2021.

_____. As façanhas de um escritor mágico. [Entrevista concedida a] Alexandre Marino. 1989. In: *Murilo Rubião*. Seção Murilianas. (Publicada originalmente no *Correio Brasiliense*, Brasília, 27 de agosto de 1989. Caderno 2, p. 3.) Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>. Acesso em: 7 maio 2021.

_____. *O homem do boné cinzento & outras histórias*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. Letras em revistas: Mário de Andrade, Minas e os mineiros. *Revista Estilo Literário*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 153 -155, out. 1993. Disponível em: <http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1089/1189>. Acesso em: 12 out. 2020.

_____. *Murilo Rubião: contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFINO, José. Desenhos ao Léthe. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Vila Velha (ES): Fundação Vale do Rio Doce, 2007. p. 136-155.

Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2: Sentidos na/da arte contemporânea. Disponível em: <http://docplayer.com.br/27973732-Desenhos-ao-lethe-jose-rufino-artista-plastico-e-professor-da-ufpb.html>. Acesso em: 12 abril 2021.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise*. 2003. 242 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. Desenhos da criação. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2010, p. 33-44.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARDA. In: *Michaelis* - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (Online). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/neY5q/sarda-2/>. Acesso em: 6 jun. 2021a.

SARDA. In: *Michaelis* - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (Online). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sarda/>. Acesso em: 6 jun. 2021b.

SARDENTO. In: *Michaelis* - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (Online). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sardento/>. Acesso em: 6 jun. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações, I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-152.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. 1976. 212 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

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

SECCHIN, Antônio Carlos. Um corvo e seu duplo: a propósito de um poema de Alphonsus de Guimaraens. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 35, p. 169-176, jul./dez., 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. [Nota 16]. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Trad. Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020. p. 140-141.

SILVA, Luciana Morais da. *Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto*. 2016. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Universidade de Coimbra, Rio de Janeiro, 2016.

SINGULARIDADE. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (Online). Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/singularidade>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SOARES, Marcelo Pacheco. *Rubião por Rubião: a poética muriliana em um conto metalinguístico*. *Literartes*, n. 6, p. 87-107, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/116508/122613>. Acesso em: 23 mai. 2019.

SOM dos sinos. Disponível em: http://www.somdossinos.com.br/sinos_app/. Acesso em: 2 maio 2021.

SORUMBÁTICO. In: *Oxford languages. A Latin Dictionary*. Founded on Andrews' Edition of Freund's Latin Dictionary, revised, enlarged and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, and Charles Short. Oxford: Clarendon Press, 1879. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sorumbatico>. Acesso em: 13 maio 2021.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.

TAKAHASHI, Jiro. Murilo Rubião: pirotécnico mágico das palavras. *Abusões - Dossiê: Rememorando Murilo Rubião. 105 anos de nascimento / 30 anos de morte – Depoimentos*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 14, n. 14, p. 306-311, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/56737/36594>. Acesso em: 27 maio 2021.

TAVARES, Bráulio. Prefácio. In: TAVARES, Bráulio (org.). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. p. 9-17.

TERREIRO. In: *Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (Online). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/terreiro/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

ÚBERE. In: *Oxford Languages and Google* (Online). Disponível em: <http://languages.oup.com>. Acesso em: 6 jun. 2021.

UM CÃO andaluz. Direção e produção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dali. Le Havre, Seine-Maritime (França), 1929. 1 CD, P&B (16 min).

VELUDO azul. Direção e roteiro: David Lynch. Produção: Fred Caruso, Dino de Laurentiis e Richard Roth. Wilmington (USA), 1986. 1 CD (120 min).

VIEIRA, Yuri Honorato; CARDOSO FILHO, Marcos Edson. Influência africana na linguagem dos sinos de São del-Rei. In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 70., 2018, Maceió. *Anais...* (Online). Maceió: UFAL, 2018. 4 p. Disponível em:

<http://www.sbpcnet.org.br/livro/70ra/trabalhos/listatodos.htm>. Acesso em: 13 ago. 2020.

WERNECK, Humberto. No vigor dos 70. 1986. In: *Murilo Rubião*. Seção Imprensa. (Publicada originalmente na revista *IstoÉ*, São Paulo, 26 nov. 1986) Disponível em:

<http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=5>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Referências das Imagens

A ANUNCIAÇÃO. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/anuncio/UwEFKxstdkvMQw>. Acesso em: 29 jun. 2021.

A ANUNCIAÇÃO. 1455-1465. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/hAECpwm6za_fhw. Acesso em: 29 jun. 2021.

A ANUNCIAÇÃO (atribuído a Luis Juárez). 1640. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/2QHw6CNx9yQkJg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

A ANUNCIAÇÃO. c.1770-1790. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-anuncio/0wGwk67sv7eBJw>. Acesso em: 29 jun. 2021.

AGÊNCIA AL (Assembleia Legislativa). *Procissão do Senhor dos Passos movimenta a capital neste final de semana*. 20/03/2015. Disponível em:

http://agenciaal.ale.sc.gov.br/index.php/noticia_single/procissao-do-senhor-dos-passos-movimenta-a-capital-neste-final-de-semana. Acesso em: 29 jun. 2021.

ANDRADE, Farnese de. *A nova raça*. 1966-1979-1985. In: COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 93.

_____. *Composição em vermelho*. 1972-1974. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25198/composicao-em-vermelho>. Acesso em: 16 abr. 2020.

_____. *Minas 4*. 1978. In: COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 101.

_____. *Carga genética*. 1981-1985. In: COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 97.

_____. *Natureza morta*. 1982. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25199/natureza-morta>. Acesso em: 16 abr. 2020.

_____. *Anunciação*. 1983-1985-1987-1995. In: COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 51.

_____. *Anunciação*. 1984. In: COSAC, Charles. *Farnese* (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 50.

_____. *Ofélia*. 1985. In: COSAC, Charles. *Farnese* (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 32.

_____. *O anjo anunciador*. 1995. In: COSAC, Charles. *Farnese* (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 109.

BALTHUS. *A câmara*. 1952-1954. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/balthus/the-room>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BENING, Simon. *A Anunciação*. 1525-1530. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/qAHaDSFx1PVGXA>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BLAKE, William. *O anjo da Revelação*. 1803-1805. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/william-blake/the-angel-of-revelation-1805>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *O sol em seu portão oriental*. 1816. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/kunstwerke/500px/William%20Blake%20-%20The%20Sun%20at%20His%20Eastern%20Gate%20-%20%28MeisterDrucke-26340%29.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Satã ferindo Jó*. c.1826. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/william-blake-satan-smiting-job-with-sore-boils-r1105612>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BOSCH, Hieronymus. *Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem*. c.1500. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Hieronymus_Bosch_-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG. Acesso em: 29 jun. 2021.

BOUTS, Dieric. *A Anunciação*. c.1450-1455. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/_AGTMoF6lu2O6w. Acesso em: 29 jun. 2021.

BRUEGEL, Pieter. *Os sete pecados*. 1558. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Brueghel_-_Sieben_Laster_-_Disidia.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

BRUGGHEN, Hendrick ter. *A Anunciação*. 1629. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/3QHtICGoMNyy_A. Acesso em: 29 jun. 2021.

CHAMPAIGNE, Philippe de. *São Gervásio e Protásio aparecendo para Santo Ambrósio*. 1658. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Philippe_de_Champagne_-_Sts_Gervase_abd_Protase_Appearing_to_St_Ambrose_-_WGA4727.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

CHRISTUS, Petrus. *A Anunciação*. c.1450. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/lgGVY-tAiC2K3Q>. Acesso em: 29 jun. 2021.

CLAVE de um canto antifonal. 2006. Disponível em:

https://es.wikipedia.org/wiki/Canto_antifonal#/media/Archivo:Magnificat.png. Acesso em: 29 jun. 2021.

DÜRER, Albrecht. *A Anunciação*. c.1510. Disponível em:

<https://artsandculture.oogle.com/asset/the-annunciation-from-the-small-passion/uQEAEFhxUMS2ZQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *A Anunciação*. 1511. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation-from-the-life-of-the-virgin-latin-edition-1511/sgHI6rt4D6boqg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Melancolia I*. 1541. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Melencolia_I_%28Durero%29.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

EL GRECO. *A Anunciação*. c.1576. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/mQFzYVFkZUe5jg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Anunciação*, c.1600. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/anuncio/pQHMqbyyhL4uog>. Acesso em: 29 jun. 2021.

FLÉMALLE, Master of (Robert Campin?). *A Anunciação*. 1415-1425. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/qQFSi4Q3kb6IsQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

FRA ANGELICO. *A Anunciação*. 1445. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/BAEF2QD7CR_uIg. Acesso em: 29 jun. 2021.

FRIEDRICH, Caspar David. *Caminhante sobre o mar de névoa*. 1817. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/caspar-david-friedrich/caminhante-sobre-o-mar-de-nevoa-1818>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GAROFALO. *Anunciação*. 1528. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/annunciation/6gHvymCDP8n9FQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GENTILESCHI, Artemisia. *Danae*. c.1612. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/danae-1612>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Vênus e Cupido*. 1625-1630. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/sleeping-venus-1630>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GÉRICAULT, Théodore. *Cabeças guilhotinadas* (estudo para *A balsa da Medusa*). c.1818-1820. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/heads-of-torture-victims-study-for-the-raft-of-the-medusa>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Peças anatômicas*. 1819. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/theodore-gericault/anatomical-pieces-1819-1>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GIACOMETTI, Alberto. *James Lord*. 1964. Disponível em: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/180169/james-lord>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GIORDANO, Luca. *A Anunciação*. 1672. Disponível em: <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2019/11/giordano-anunciacao-d.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GOYA, Francisco de. *Santo Ambrósio*. c.1796-1799. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8d/Saint_Ambrose_by_Francisco_de_Goya%2C_c._1796-99%2C_Cleveland_Museum_of_Art.JPG/351px-Saint_Ambrose_by_Francisco_de_Goya%2C_c._1796-99%2C_Cleveland_Museum_of_Art.JPG. Acesso em: 15 maio 2021

JUÁREZ, Luis. *A Anunciação*. c.1730. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/7wFC-1mABOB1FQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

LIPPI, Filippino. *Anunciação*. 1483-1484. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/annunciation/gwF17uLPXtGCkw>. Acesso em: 29 jun. 2021.

MARTINI; Simone; MEMMI, Lippo. *Anunciação*. 1333. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/annunciation/IgHn22QncTFgPA>. Acesso em: 29 jun. 2021.

MEMLING, Hans. *A Anunciação*. 1480-1489. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/mAH0lj4CEmyW_w. Acesso em: 29 jun. 2021.

MESSINA, Antonello da. *A Anunciação*. 1473-1474. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/tgF62tt82_a5xg. Acesso em: 29 jun. 2021.

MESTRE da Virgem entre as Virgens. *A Anunciação*. c.1470-1500. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/6QGwgIqwwAnpZQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

MURASHKO, Oleksandr. *Anunciação*. 1907-1908. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/annunciation/fwG9-wkXciSvBA>. Acesso em: 29 jun. 2021.

MURILLO, Bartolomé Esteban. *Anunciação à Virgem*. 1660-1680. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/annunciation-to-the-virgin/yAGQGA8x67YUXg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Imaculada Conceição (La Colosal)*. c.1652. Disponível em:

<http://www.museosdeandalucia.es/documents/1973918/89308607/la+colosal/ea9686be-f7ac-4e57-aaa1-5c821246ed0e?version=1.0&t=1602695389487>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Madona com o menino na glória*. c.1673. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_-_Virgin_and_Child_in_Glory_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

O MARTÍRIO de Gervásio e Protásio. séc. XIV. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gervaseandprotase.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

O MONGE. [ilustração]. 1811a. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lewis_-_Le_Moine_Maradan_tome1_1811.jpeg.

Acesso em: 3 mar. 2021.

_____. [Ilustração]. 1811b. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lewis_-_Le_Moine_Maradan_tome3_1811.jpeg.

Acesso em: 3 mar. 2021.

_____. [Ilustração]. 1840. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Moine_-_Frontispice_tome_2.jpg. Acesso em:

3 mar. 2021.

OCP NEWS. *Procissão do Senhor dos Passos vira Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil*.

sexta-feira, 05:50 - 21/09/2018, seção Entretenimento. Disponível em: [https://ocp.](https://ocp.news/entretenimento/procissao-do-senhor-dos-passos-vira-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil)

[news/entretenimento/procissao-do-senhor-dos-passos-vira-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil](https://ocp.news/entretenimento/procissao-do-senhor-dos-passos-vira-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil). Acesso em:

PAOLO, Giovanni di. *Santo Ambrósio*. 1465-1470. Disponível em:

<https://www.christianiconography.info/december2001/ambrose.html>. Acesso em: 15 maio 2021.

PARMIGIANINO (Girolamo Francesco Maria Mazzola). *A Anunciação*. séc. XVI.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/uAEZpv1gs0Yi2A>.

Acesso em: 29 jun. 2021.

PORTAL DA ILHA. *Procissão do Senhor dos Passos acontece nos dias 17 e 18 de março em Florianópolis*. 19/02/2018, seção Cultura. Disponível em:

<https://www.portaldailha.com.br/noticias/lernoticia.php?id=42446>. Acesso em: 29 jun. 2021.

POYER, Jean. *A Anunciação*. 1500. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/annunciation/pgE1CdR7WExdvw>. Acesso em: 29 jun. 2021.

PULZONE, Scipione. *A Anunciação*. 1587. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/lwH4-Ou94BnXog>. Acesso em: 29 jun. 2021.

RELÍQUIAS de Ambrósio, Gervásio e Protásio (Cripta da Basílica de Santo Ambrósio, Milão). Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Sant%27Ambrogio_Cript_in_Basilica_of_Sant%27Ambrogio%2C_Milan.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

RIZI, Francisco. *A Imaculada Conceição*. séc. XVII. Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Rizi-inmaculada.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

RODIN, Auguste. Os portões do inferno. 1880-1917. Disponível em:

<https://www.philamuseum.org/collection/object/103360>. Acesso em: 10 mar. 2020.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *A Anunciação*. c.1849. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/wwEKAVVMVxMf3A>. Acesso em: 29 jun. 2021.

RUBENS, Peter Paul. *São Sebastião*. (1618). Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/qQG9DpcyjCC_mA?hl=pt. Acesso em: 29 jun. 2021.

RUDE, François. A partida dos voluntários de 1792. 1833-1836. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Marseillaise_06-2012.jpg. Acesso em: 10 mar. 2020.

RUFINO, José. *Máquinas de escrever*. 1991. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=3. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Espaço colonizado*. 1993. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=3. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Laceratio*. 1999. In: AGE, Mônica. O colecionador de areia. Revista Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 87-100, jul., 2016. p. 96.

_____. *Memorabilia Laceratio I*. 1999. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/mobile.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=3&cod_link=3#&gid=1&pid=32. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Memorabilia Murmuratio*. 2001. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=4

. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Murmuratio*. 2001. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/mobile.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=53.

Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Memento mori*. c.2001-2010. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/mobile.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=4&cod_link=4.

Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Plasmatio*. 2002. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=4

. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Nausea*. 2008. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/mobile.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=48.

Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Ad extremum*. 2012. Disponível em:

<http://www.joserufino.com/imagens/quadros/277.JPG>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Pulsatio*. 2014. Disponível em:

<http://www.joserufino.com/imagens/quadros/292.JPG>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Abruptum*. 2019. Disponível em:

http://www.joserufino.com/portu/mobile_i.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=5

&cod_link=5. Acesso em: 29 jun. 2021.

SANTO Ambrósio. [sem data (a)]. Disponível em:

<https://www.christianiconography.info/Wikimedia%20Commons/ambroseAndelsbuch.html>.

Acesso em: 15 maio 2021.

SANTO Ambrósio. [sem data (b)]. Disponível em: [https://catholicmagazine.news/saint-](https://catholicmagazine.news/saint-ambrose-great-on-earth-great-in-heaven/)

[ambrose-great-on-earth-great-in-heaven/](https://catholicmagazine.news/saint-ambrose-great-on-earth-great-in-heaven/). Acesso em: 15 maio 2021.

SANTO Ambrósio. [sem data (c)]. Disponível em:

<https://i.pinimg.com/originals/3d/c9/ce/3dc9ce5b447986c6412d944c1ae3af61.jpg>. Acesso

em: 15 maio 2021.

SANTO Ambrósio. [sem data (d)]. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/wp->

content/uploads/sites/5/2018/09/web3-ambrose-bee-apiculture-saint-ambrosius-bishop-milan-etno-muzej-si.jpg?quality=100&strip=all&w=620&h=310&crop=1. Acesso em: 15 maio 2021.

SANTO Ambrósio. [sem data (e)]. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:AmbroseGiuLungara.jpg>. Acesso em: 15 maio 2021.

STOM, Matthias. *Anunciação*. séc. XVII [início]. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/annunciation/KQEcz3DLiSzkUg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *A Anunciação*. 1630-1632. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Matthias_Stom_-_The_annunciation.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

TINTORETTO, Jacopo. *A Virgem da Anunciação*. 1560-1585. Disponível em:
https://artsandculture.google.com/asset/virgin-from-the-annunciation-to-the-virgin/kAEf_A3ZjAuZhw. Acesso em: 29 jun. 2021.

VASCO, Francisco Henriques Grão. *A Anunciação*. 1501-1506. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/anuncio/fAFJoNV1NjytUQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

VAZ, Gaspar. *Virgem da Anunciação*. c.1530. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/virgem-da-anuncio/gQHdhQTUO9XAIg>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Virgem da Anunciação*. 1530. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/virgem-da-anuncio/RQEDahmvfn6UMQ>. Acesso em: 29 jun. 2021.

VELUDO azul. Direção e roteiro: David Lynch. Produção: Fred Caruso, Dino de Laurentiis e Richard Roth. Wilmington (USA), 1986. 1 CD (120 min).

VERMEER, Johannes. *Jovem com uma jarra de água*. c.1662-1665. Disponível em:
<https://www.wikiart.org/pt/johannes-vermeer/jovem-com-uma-jarra-de-agua-1665>. Acesso em: 29 jun. 2021.

_____. *Lição de música*. 1662-1665. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/johannes-vermeer/the-music-lesson>. Acesso em: 29 jun. 2021.

WIERIX, Hieronymus. *Acedia*. séc. XVI. Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hieronymus_Wierix_-_Acedia_-_WGA25736.jpg. Acesso em: 29 jun. 2021.

ZURBARÁN, Francisco de. *A Anunciação*. c.1650. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/7wES8_N2Sgs9rA. Acesso em: 29 jun. 2021.