

Cleber Araújo Cabral

LUGARES DE BRUMA

coordenadas do imaginário narrativo de Murilo Rubião

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Cleber Araújo Cabral

LUGARES DE BRUMA

coordenadas do imaginário narrativo de Murilo Rubião

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Leonardo Bruno Almeida D'Assumpção - CRB 2046

C117 Cabral, Cleber Araújo, 1980 -

Lugares de bruma [manuscrito]: coordenadas do imaginário narrativo de Murilo Rubião / Cleber Araújo Cabral. – Belo Horizonte, 2011.
149 f. : il.

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Referências: f. 119-131.

1. Murilo Rubião, 1916-1991 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Teoria da literatura – Teses. 3. Contos brasileiros – Teses. 4. Imaginário – Teses. 5. Espaço e tempo na literatura – Teses. I. Santos, Luis Alberto Ferreira Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-34

CDD: B869.33

**INSERIR A
FOLHA DE APROVAÇÃO
AQUI**

Dedico este trabalho a meus pais, Miguel e Veilma, autores de minha narrativa.

A Adriana, primeiro observadora e cúmplice, agora personagem (e protagonista) das histórias que estamos a escrever – dentre elas a destas páginas.

A meu irmão Pablo, como incentivo para a construção de outros lugares e momentos melhores.

AGRADECIMENTOS

A Murilo Rubião, por incitar ao voo do imaginário e pelo convite a pensar (de outra maneira) o mundo, o olhar e a linguagem com seus contos.

Ao Prof. Luis Alberto Brandão Santos, agradeço pelos comentários, as ideias, as indicações, as leituras, a paciência, a sensibilidade e, sobretudo, por me ensinar expressar melhor o pensamento.

Aos professores Márcio Vasconcelos Serelle e Sérgio Alcides do Amaral, pela leitura atenta e pelos apontamentos feitos na defesa desta dissertação.

Aos amigos Alexandra Lopes, Bruno Alberto, David e Fernanda Lacerda, Diogo Borges, Hubert Lacerda, Leonardo Queiroz, Maria Zilda, Mariana Dutra, Marlon Santos Trindade, Márcio Henrique, Patrícia McQuade, Rafael Mattos, Ricardo Alkmim, Rogério e Renato Gontijo, “Rogê” e Valentina Garcia, Soraia Feliciano: pelo conviver, pela partilha sempre interessante e interessada e por compreender a distância ao fim desse processo.

Aos amigos e colegas do curso de Pós-Graduação, por me auxiliarem a refletir acerca de vários aspectos da pesquisa – alguns como leitores, outros como interlocutores, mas todos sempre atentos e perspicazes. Assim, deixo aqui o registro desse contato com Imara Bemfica, Lucas Drumond, Thiago Souza Bittencourt, Miguel Ávila, Larissa Agostini, Rafael Lovisi, Sérgio Henrique Lima, Maria Elvira Malaquias e Janine Rocha.

Gostaria de agradecer a quatro pessoas, em especial: a Aline Sobreira de Oliveira, amiga e colega nas interlocuções sobre a obra de Murilo Rubião, dentre outros temas. Sem seu auxílio, este trabalho, bem como seu desenvolvimento, teria transcorrido com mais dificuldades e menos senso de humor. A Nina Cláudia Mendonça, agradeço pelo auxílio no levantamento de dissertações e teses sobre Rubião. A Marco Antonio Mota, por aceitar o convite para dar visualidade às ficções de lugares do imaginário rubiano e

por “trair as palavras”. Por fim, a Gerson Rubim, amigo e terapeuta que, com seu tato e serenidade, fez com que o corpo e a mente não cedessem por completo à exaustão.

Aos tios Ana, Henrique, Leide, Maria, Oto, Rômulo, Tarcísio e Vera, pelo exemplo que incentiva.

Aos amigos e companheiros do ICAM, Amilcar, Diomedes, Leo, Leticia(s), Lucilene: agradeço por (mesmo dizendo que não entendem muito bem o que digo aqui) apoiarem, compreenderem e incentivarem este trabalho.

À Silvana e ao(s) Ricardo(s), o carinho e o constante apoio.

Por fim, mas não por último, à Adriana: por acolher, auxiliar, cuidar, estar, ler, partilhar. A ela, meus afetos e sorrisos — sempre.

À CAPES, agradeço pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

A literatura é sempre uma transformação da realidade.

RUBIÃO. *O pirotécnico Zacarias*.

Imaginar as condições da literatura supõe, também, inferir a realidade que essa literatura postula.

Ricardo Piglia, *Una propuesta para el nuevo milenio*.

(...) sobre a verdadeira geografia do lugar não sabemos mais do que quando começamos.

Arthur Conan Doyle, *O mundo perdido*.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 12 |
| 1 O imaginário rubiano: leituras e deslocamentos..... | 19 |
| 1.1 Do lugar de Rubião na estante | 19 |
| 1.2 Das relações entre o realismo e o fantástico: aporias do olhar | 27 |
| 1.3 Realizar o imaginário: o texto literário como fingimento e duplicação | 35 |
| 2 Espaços, tempos e sujeitos ficcionais: coordenadas e sentidos | 46 |
| 2.1 Elementos do texto narrativo | 46 |
| 2.1.1 Considerações sobre o gênero Conto..... | 51 |
| 2.1.2 Algumas leituras (e poucas pistas) do universo rubiano | 55 |
| 2.1.3 Espaço, tempo e sujeito literários: modos de abordagem..... | 65 |
| 2.2 Cronotopo: representações espaço-temporais do mundo e da cultura no discurso | 67 |
| 2.3 Outra topologia do imaginário social: reflexões sobre a heterotopia | 77 |
| 3 Em meio à bruma: coordenadas do imaginário narrativo rubiano..... | 90 |
| 3.1 Que cidades e lugares são estes? Elementos para uma topologia..... | 90 |
| 3.2 Heterocronias de um tempo fora dos eixos | 99 |
| 3.3 Sobre olhos e olhares: algumas imagens | 109 |
| Apontamentos finais: alguns caminhos para outras leituras..... | 115 |
| Referências bibliográficas | 121 |
| Anexo: Repertório de lugares imaginários rubianos | 134 |

RESUMO

Este trabalho consiste em uma leitura exploratória dos contos de Murilo Rubião, a partir do levantamento das imagens de espaço, tempo e sujeito ficcionais que conformam seu imaginário narrativo. Procura-se observar como a percepção da realidade, proposta pelo olhar literário de Murilo, ocorre por meio da desestabilização das referências espaço-temporais, que oscilam entre o arcaico e o moderno, configurando, assim, uma realidade ficcional regida por uma lógica da incerteza. Para tanto, são utilizados como operadores de leitura o conceito de cronotopo, formulado por Mikhail Bakhtin, e a noção de heterotopia/heterotopologia, proposta por Michel Foucault. Como balizas teóricas, estabelecem-se diálogos entre: os apontamentos de Italo Calvino a respeito da relação entre realidade e ficção; reflexões de vários autores sobre os modos de abordagem das categorias de espaço, tempo e sujeito no âmbito do texto literário; as especulações de Wolfgang Iser acerca das relações entre as instâncias do fictício e do imaginário na produção da realidade presente no texto ficcional.

Palavras-chave: Murilo Rubião, cronotopo, espaço, heterotopia, imaginário, tempo, sujeito ficcional.

ABSTRACT

This work consists in an exploratory reading of Murilo Rubião's short stories, whereof a surveying of the space, time and person fictional images that conform his narrative imaginary. We look for how a perception of reality, suggested by Murilo's literary view, occurs by the way of the destabilization of spatial-temporal references, that oscillates between the archaic and the modern, configuring, thereby, a fictional reality ruled by an logic of uncertainty. For both, are used as reading operators the concept of chronotope, formulated by Mikhail Bakhtin, and the notion of heterotopy/heterotopology, purposed by Michel Foucault. Like theoretical landmarks, we dialogue with Italo Calvino's appointments about reality and fiction, reflections of many authors about the ways of approaching space, time and person categories in the literary text scope and the Wolfgang Iser's speculations about the relations between the fictive and the imaginary instances in the production of the reality present in fiction text.

Keywords: Murilo Rubião, chronotope, space, heterotopy, imaginary, time, fictional person.

Apresentação

Gosto de escrever quando sinto necessidade de dizer alguma coisa, ou tenho alguma coisa para dizer.¹

A realidade é tecida de ficções.²

A um trabalho de pesquisa sobre um texto literário, uma questão se coloca de imediato: o que o pesquisador compreende por literatura? No presente caso, a ficção literária é entendida como um modo de olhar composto por um repertório de formas e imagens potenciais, como sugere Italo Calvino,³ de formulações hipotéticas que são atualizadas pelo leitor durante a leitura. A essa afirmação, some-se outra, a de que o texto literário, tomado como um laboratório,⁴ pode nos auxiliar a ensaiar outras possibilidades de percepção do mundo. Desse modo, a literatura adquire a feição de uma ferramenta especulativa capaz de tensionar os limites de nossa cognição e de nossas necessidades de compreensão da realidade.

Considerando o texto ficcional como usina de possíveis, estabelecemos a premissa que ele traz em si uma potência de teorização, um tipo de teoria imaginária. Esse “tipo equívoco de teoria possui um especial interesse, pois traduz o fato de que as obras literárias são, pelos mais diferentes recursos, (...) capazes de configurar algum saber”.⁵ Desse modo, a obra ficcional se apresenta como um saber crítico que não só aponta para as bases ficcionais da teoria do conhecimento que se constitui na modernidade, como também auxilia no processo de desfamiliarização de nossas suposições convencionais, viabilizando, assim, possibilidades de desconstruir as

¹ Carta de Murilo Rubião a Mário de Andrade, datada de 23 de julho de 1943, In: ANDRADE. Mário e o pirotécnico aprendiz, 1995. P. 39.

² PIGLIA. *O laboratório do escritor*, 1994, p. 68.

³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 106. Cabe ressaltar que Calvino se refere à imaginação (ou fantasia criadora), concebida como uma máquina de fabulação.

⁴ Em alusão ao elogio do texto ficcional, feito pelo filósofo alemão Ernst Bloch, de que “A literatura é uma festa, um laboratório do possível”. Ver PIGLIA. *O laboratório do escritor*, 1994, p. 68.

⁵ BRANDÃO. *Grafias da identidade*, 2005. p. 17.

representações utilizadas para fundamentar nosso saber e as interpretações construídas por (e sobre) nós mesmos.

Dessa forma, gostaríamos que as próximas páginas fossem consideradas como uma articulação de leituras que se constrói como desdobramento dos sentidos que a obra literária questiona – e incita. Impulsionada ora pela força sugestiva da obra de Murilo Rubião ora pelas questões suscitadas pelos vários modos de conceber esse horizonte difuso, ao qual chamamos literatura, esta dissertação pode ser tomada como uma aposta no vínculo entre a experiência da leitura com o imaginário, relação sugerida pela interação que se estabelece entre a ficção e a crítica.

Outra questão importante diz respeito às possibilidades de leitura que se apresentam (e as que aqui se intenta sugerir). “É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir?”⁶ Com esta pergunta, permeada pela recorrência e pela circularidade, Davi Arrigucci Jr. encerra um dos textos considerados basilares na fortuna crítica do referido escritor. Tal questão, vista de outro modo, poderia ser assim formulada: como viabilizar abordagens que auxiliem a renovar as condições de leitura da obra de Murilo Rubião?

Após a explanação acima, tornemos ao objeto da presente dissertação, cujo *corpus* é constituído pelos 33 contos de Murilo Rubião que compõem o volume *Contos reunidos*.⁷ Ao tomar o conjunto das narrativas como objeto de pesquisa, tem-se como intento observar quais contos apresentam maior produtividade crítica a partir dos conceitos de cronotopo e de heterotopia. Dito isto, esclarecemos que não serão empreendidas análises de todos os contos. O que aqui se propõe é uma leitura, de caráter exploratório, que visa ao levantamento de representações que atuem como índices que fundamentam a determinação (ou indeterminação)⁸ das referências de espaço e tempo configuradoras da visão muriliana da realidade.

⁶ ARRIGUCCI JR. *Enigma e comentário*, p. 165.

⁷ Para tal levantamento, foi utilizada a edição *Contos reunidos* (RUBIÃO, 1998), com texto estabelecido por Vera Lúcia Andrade.

⁸ Por indeterminação compreendemos o processo de descontextualização (ou deslocamento) dos campos de referências da realidade extratextual empreendido intencionalmente pelo autor. No capítulo 1

Assim, traça-se um caminho que vai da representação da realidade pela palavra à imagem e, desta, para o olhar do sujeito/observador dessas narrativas – no caso as personagens e narradores de Murilo Rubião que nos conduzem, por meio de suas percepções de espaço e tempo, através da linguagem que conforma essa (ir)realidade ficcional. Em suma, o que se intenta com esta proposta é buscar traços que auxiliem a compreender quais são (e como funcionam) os elementos que conformam o olhar narrativo presente no imaginário ficcional muriliano.

Deste modo, esta dissertação busca problematizar certa concepção recorrente em leituras críticas dos contos do escritor, propostas que, a nosso ver, se pautam em uma perspectiva calcada na oposição real X ficção. Assim, intentamos sugerir, com este estudo, a possibilidade de elaboração de outras imagens do universo narrativo de Murilo Rubião. Em linhas gerais, as questões que se colocam como norteadoras desta pesquisa são: que imagens de espaço, tempo e sujeitos ficcionais a obra de Rubião apresenta e problematiza? Como esses elementos atuam na configuração do mundo ficcional exposto nas narrativas de Rubião? Que valores (arcaico, moderno, rural, urbano, perenidade, transformação) se encontram veiculados e questionados nessas imagens de mundo e de homem?

Com esse recorte delimitado, o levantamento de referências tópicas que atuam como indicadores de concretude espaço-temporais – como o mar, o cais/porto, o barco, a estrada, o trem, o espaço da cidade e seus lugares, como as ruas, a taberna, o circo, a repartição pública, a redação de jornal, salão de festas, escola, parques, fábricas, hospitais, restaurantes, prédios abandonados, locais de habitação como a casa, a fazenda, os quartos de hotel, e outros espaços, sejam eles representações de espaços interiores ou exteriores⁹ – mostra-se pertinente como exercício especulativo acerca das

discorremos acerca do imaginário como indeterminação e da importância desta na configuração do texto ficcional, tendo como base as propostas de Wolfgang Iser.

⁹ Michel Foucault em conferência intitulada “Outros espaços” (FOUCAULT, 2001, p. 413-414) faz um comentário no qual situa seu interesse sobre o problema e a questão dos usos do espaço, enfatizando a diferença de sua leitura em relação aos trabalhos de Bachelard: “A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos num espaço homogêneo e vazio, mas, ao contrário, *num espaço todo carregado de qualidades* (...). Entretanto, essas análises, ainda que fundamentais para a reflexão contemporânea, dizem respeito sobretudo ao espaço do dentro. E é do

funções desempenhadas por tais referências visuais de espaço e de tempo culturalmente motivadas na elaboração do universo literário muriliano

A ausência de precedentes de narrativas com características “desrealizantes”, como os contos de Murilo Rubião, coloca sua obra em um local atópico¹⁰ na história da literatura brasileira, como se pode confirmar em obras e textos dedicados ao mapeamento do conto brasileiro.¹¹ Esse aspecto pode funcionar como um dinamizador crítico se pensarmos que a transgressão dos parâmetros referenciais que delimitam a lógica realista de compreensão do mundo é o corolário da desestabilização das imagens de espaço e de tempo em seus contos – uma vez que essas categorias (juntamente com a de sujeito ficcional) definem o estatuto mimético da narrativa – o qual estabelece o que pode ser compreendido ou não como experiência reconhecível para o leitor.

Essas indagações são pertinentes por auxiliarem no questionamento de uma poética que estabelece a compreensão da narrativa literária por meio da oposição real/ficção – que, a partir de uma apreensão mimética, amparada em noções como imitação, objetividade e semelhança, determina e limita a compreensão das categorias espaço, tempo e sujeito ficcionais como mera reconhecimento. Por meio dessa perspectiva, institui-se uma gramática da representação literária que tem como sustentáculo uma concepção substancialista da realidade, na qual os sistemas explicativos ocultam seu caráter de construto epistemológico por meio da legitimação advinda de um saber que não ousa colocar suas bases como sendo ficções.

espaço do fora que eu agora gostaria de falar. O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos (...) esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo.”

¹⁰ Maria Esther Maciel, em artigo intitulado “Poéticas do inclassificável” (MACIEL, 2007), parte de uma reflexão sobre os significados da palavra *topos* (lugar e discurso) e de sua expansão, o *atopos*, para discutir o conceito de inclassificável – compreendido como “o que não se confina a um lugar, o que resiste à definição, à descrição” (MACIEL, 2007, p.155). A partir dessa reflexão, proponho que consideremos os contos de Murilo Rubião como narrativas atópicas – característica que, a meu ver, pode ser atribuída à obra muriliana, a fim de demarcar sua “ausência de foro” no campo literário.

¹¹ Em BOSI (2008), BRASIL (1975), CAMPOS (1977), LIMA (1983), LUCAS (1983) e XAVIER (1987), observa-se a tentativa de estabelecer uma tradição literária à qual a linguagem de Murilo Rubião se filiará. Esta “linhagem” de precursores comporta autores como Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Afonso Arinos, Monteiro Lobato, Cornélio Penna, Aníbal Machado e, recentemente, alude-se à proximidade de sua obra com o “surrealismo” de alguns romances de Rosário Fusco.

Dito isso, perguntamos se a ficção de Rubião, a partir do jogo que estabelece entre a temporalidade presente nas epígrafes (mítica e atemporal) e a temporalidade dos contos (cronológica e “histórica”), faz ver a heterocronia do tempo (sua natureza múltipla)¹² agindo na configuração do espaço ficcional, ou se, a partir dessas heterocronias, são incitadas leituras heterotópicas das representações do espaço. Desse modo, consideramos que a ficção de Rubião não só tensiona os parâmetros de legibilidade, como também questiona os modelos narrativos vigentes em sua época. Sugerimos, também, que a ficção muriliana propõe que pensemos os regimes de espacialidade e de temporalidade (que se impõem *como se* fossem cotidianos) atuantes na configuração do imaginário moderno – a partir do qual emergiria uma irrealidade ficcional, compreendida como um espaço de bruma criado pela linguagem, no qual a percepção objetiva é ceticamente colocada em dúvida, fazendo-nos questionar a validade de um modelo ficcional amparado em uma lógica fixa de entendimento dos sentidos da experiência humana.

Assim, propomos aqui a investigação da narrativa muriliana a fim de compreender como, ao problematizar categorias estruturais responsáveis pelo estatuto mimético-realista, Murilo Rubião também torna possível outro modo de criação de espaços narrativos – que também atuam como locais de resistência, viabilizando o questionamento de modos instituídos de ler, pensar, sentir e, por que não, de ficcionalizarmos a nós mesmos. Como afirma Fernando Freitas Fuão, “(...) atribuímos existência aos espaços e às coisas, mas na realidade, sem nós, elas não existiriam. Pensar um espaço como existente, significa pensar em si próprio”.¹³ Tal assertiva assevera a necessidade de uma compreensão em que se considere o processo de constituição mútua entre as representações que fazemos de nós mesmos e das realidades experienciais que criamos, sejam estas ficcionais ou não. Como sugere Gabriele Schwab, isso acarreta uma redefinição das fronteiras que delimitamos entre os mundos (e conceitos) de ficção e de real, pois

¹² NUNES. Tempo, 1992. p. 349.

¹³ FUÃO. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 3 de 3), 2004c. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq050/arq050_02.asp .

Se concordamos que o conceito de ficção é constitutivo do real, então, as fronteiras entre ambos não se revelam tão claramente definidas. Logo, podemos parafrasear o que Clifford Geertz certa feita disse: a cultura não é possível sem homens, mas os homens também não são possíveis sem ela. De igual modo, a ficção não é possível sem o real, mas o real também não é possível sem ela.

Desta maneira, buscamos a possibilidade de reflexão sobre teoria *na* literatura de Rubião, em uma tentativa de pensar a literatura como uma especulação sobre o imaginário social que se dá através da concretização deste em texto. Tal investigação tem como intento compreender a literatura como meio pelo qual o pensamento pode refletir acerca dos limites de suas condições cognitivas e, por meio da “não-lógica” da experiência estética, propiciar outras maneiras de entendimento de nossas vivências. Assim considera-se que o literário viabiliza uma leitura da irrealidade (o imaginário ou heterotópico) do real mediante sua manifestação em obras ficcionais, fazendo emergir os enigmas do mundo sem resolvê-los e sem destruí-los – ou, ainda, sem almejar controlá-los.

Feita a contextualização das questões e linhas gerais que propulsionam esta pesquisa, passemos à estrutura da dissertação, que se desenvolverá de acordo com a seguinte organização dos capítulos.

O primeiro capítulo consiste em uma breve caracterização de certa parcela da fortuna crítica de Murilo Rubião que analisa a obra do escritor tendo o realismo fantástico como prisma analítico. Posteriormente, procedemos a uma crítica da noção de realismo fantástico a partir da discussão do vínculo entre realidade/literatura, tendo por base algumas considerações de Gustavo Bernardo Krause e de Italo Calvino. A partir disso, buscamos apresentar outra perspectiva, tendo como base as propostas de Wolfgang Iser sobre as relações entre o contexto extratextual, o imaginário e a mediação destes efetuada pelo fictício.

No segundo capítulo, apresentamos os pressupostos norteadores da dissertação, principiando pela caracterização dos elementos de espaço, tempo e sujeito, tendo em vista exercerem seu papel de organização da experiência cognitiva veiculada nos textos ficcionais. Em seguida, realizamos um levantamento das conceituações destes elementos na configuração do gênero conto e de como a crítica observou o funcionamento destes elementos na obra de Murilo Rubião. Procedemos, ainda, à caracterização crítica das noções de cronotopo e de heterotopia, utilizadas como premissas teórico-especulativas em nossa interlocução com a obra de Rubião. Desse *locus*, vislumbram-se lugares parcialmente encobertos pela bruma da linguagem rubiana – local em que não se consegue perceber com clareza o que se passa, em meio a qual se encenam figurações de um mundo que, aparentemente, apresenta-se *como se* fosse outro.

No terceiro capítulo, tentamos divisar, por meio do levantamento das imagens de mundo presentes nas narrativas rubianas, alguns exemplos de como são vistos, pelas personagens de Murilo Rubião, os espaços e tempos em meio a esses lugares de bruma. São sugeridas, ainda, tipologias para a leitura destas imagens, bem como de seus regimes de funcionamento.

Nos apontamentos finais, tornamos à discussão acerca das imagens do conto de Murilo Rubião. Após o levantamento das figurações e regimes de espaço, tempo e olhares dos sujeitos ficcionais, sugerimos algumas questões que se apresentaram no decorrer da pesquisa como convite a desdobramentos críticos posteriores.

Após as referências, apresentamos, como anexo à dissertação, um exercício de leitura de alguns dos lugares e espaços presentes na ficção rubiana, bem como de traição das imagens neles apresentadas tendo, como paradigma, o *Dicionário de lugares imaginários* elaborado por Alberto Manguel e Gianni Guadalupi.

Dadas as coordenadas, podemos prosseguir. Daqui podemos ver os lugares por onde a bruma se avizinha. Caminemos até lá, pois.

1. O imaginário rubiano: leituras e deslocamentos

Neste capítulo são abordadas as tipologias empregadas pela crítica para a classificação dos contos de Murilo Rubião: os realismos fantástico, mágico e maravilhoso. Procuramos apresentar como a oposição entre real e ficção, que as fundamenta, indica, além de uma essencialização do real representado no texto literário, o mascaramento do estatuto ficcional do conhecimento enquanto representação da realidade. Como desdobramento desta discussão, sugere-se uma abordagem inspirada nas proposições iserianas acerca das interações que se estabelecem entre o texto literário e seu contexto extratextual por mediação do ato ficcional com o imaginário. Considerando o ato ficcional a partir dos procedimentos de duplicação e de fingimento, buscamos observar algumas das linhas de força que perpassam os contos murilianos.

1.1 Do lugar de Rubião na estante

não é porque há signos primeiros e enigmáticos que estamos agora dedicados à tarefa de interpretar, mas, sim, porque há interpretações, porque não cessa de haver, debaixo de tudo o que se fala, a grande trama das interpretações violentas.¹⁴

Em Murilo Rubião, chama atenção a força sugestiva das imagens utilizadas para construir os cenários e as circunstâncias das narrativas. Por meio dessas imagens, somos apresentados às arbitrariedades a que se sujeitam (e que presenciam) personagens e narradores de seu universo ficcional. Por meio das situações encenadas, as narrativas provocam em nós a experiência de presenciar cenas, não raro, perturbadoras.

A desorientação ocasionada pela (ir)realidade própria a seus contos parece advir da maneira como o escritor manipula os elementos configuradores da percepção da realidade narrativa: espaço, tempo e sujeito. No caso do espaço, a desestabilização

¹⁴ FOUCAULT. Nietzsche, Freud, Marx, 2008. p. 48.

ocorre mediante a representação de centros urbanos imaginários, destituídos de indicações geográficas referentes à realidade não-literária (como Mangora,¹⁵ Juparassu,¹⁶ a cidade sem nome,¹⁷ Pirópolis e a Capital)¹⁸ ou pertencentes a regiões localizáveis por meio de referências vagas a locais da realidade extratextual (Estrada do Acaba Mundo,¹⁹ Manacá,²⁰ Nova Lima²¹ ou um vilarejo de Minas).²²

Há contos em que o tratamento do elemento temporal chama a atenção, seja por sua configuração descontínua e elíptica ou, ainda, em razão da oscilação de temporalidades – como as digressões temporais que acarretam efeitos na cidade e nas personagens do conto “Mariazinha”, as cidades que se deslocam no tempo, extinguindo ou criando lugares na medida em que o protagonista transita por elas em “Epidólia”,²³ o descompasso entre a percepção temporal do protagonista e o tempo dos fatos da narrativa em “A noiva da casa azul”. A tal fato, somemos o cruzamento de temporalidades decorrente da presença de epígrafes bíblicas em quase todos os contos, o que implica na mútua contextualização do tempo mítico pelo histórico na construção do tempo da estória – ou, ainda, do choque entre uma concepção arcaica e outra moderna, entre a preconizada pela palavra primeira e outra, derivada de reflexões sobre os processos e transformações do mundo provocados pelo homem, pontos de vista que evocam as imagens temporais constituídas pelo círculo e pela linha reta, respectivamente.

Quanto aos sujeitos ficcionais (personagens e narradores), estes apresentam contornos fugidios, sendo alguns destituídos de nome, e outros dotados de capacidades polimórficas. A isso, somem-se as observações (confusas, imprecisas ou vagas), apresentadas por estes, tanto dos espaços como do tempo que ocorre à sua volta, percepções que (apenas) parecem ser o motivo da desorientação ou do desencontro entre personagens.

¹⁵ A diáspora. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 265.

¹⁶ A noiva da casa azul. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 51.

¹⁷ A cidade. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 57-63.

¹⁸ Epidólia. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 173.

¹⁹ O pirotécnico Zacarias. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 27.

²⁰ Mariazinha. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 42.

²¹ Marina, a intangível. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 79.

²² Ofélia, meu cachimbo e o mar. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 114.

²³ “Pirópolis recuara no tempo e no espaço (...)”. In: RUBIÃO. *Contos reunidos*, p. 178.

Desde a publicação da obra *O ex-mágico*, em 1947, as narrativas de Murilo Rubião têm sido objeto de interpretação tanto da chamada crítica jornalística quanto da crítica acadêmica.²⁴ O ponto de convergência de ambas se dá pela classificação dos contos do autor, ora associados ao gênero denominado realismo fantástico – tendo como parâmetro as narrativas fantásticas do tipo visionário e espetacular²⁵ do século XIX, de Adelbert von Chamisso, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann –, ora ao realismo maravilhoso²⁶ – postulando sua obra como precursora das ficções latino-americanas de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Outra aproximação crítica da obra muriliana é aquela que estabelece associações entre suas narrativas com as de Henry James e Franz Kafka, consideradas como “ficções do insólito”,²⁷ nas quais o efeito de “inquietante estranheza” (ou *unheimlich*, termo tomado de empréstimo da teoria freudiana) provocado pelo fantástico seria resultante de uma contradição entre o caráter perturbador das situações e acontecimentos da narrativa e sua manifestação em situações prosaicas do cotidiano. Desse modo, observa-se nestas abordagens o vínculo de sua ficção com o imaginário, relação problemática, pois esta “abertura com êxito para o imaginário”²⁸ implica, conforme menciona Luiz Costa Lima, na desvinculação da realidade ficcional com o mundo real. Entretanto, a solução para que este mundo fantástico e irreal assumam significação se encontra, conforme sugere o

²⁴ Dentre os estudos acerca da fortuna crítica sobre a obra de Murilo Rubião, cabe citar o trabalho de Ana Cristina Pimenta da Costa Val, *Recepção crítica da obra de Murilo Rubião*. (COSTA VAL, 2001). Em sua dissertação, a pesquisadora faz um mapeamento de dois momentos distintos da recepção da obra do escritor: o momento inicial, caracterizado pela autora como “momento do aprendiz”, em que a crítica literária brasileira, efetuada principalmente em periódicos, esforçava-se para compreender as “estranhezas” e a singularidade da obra muriliana; e o “momento do crítico”, quando a obra de Rubião se torna objeto de estudos mais sistematizados nos recém-criados Programas de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira.

²⁵ Sobre as correntes do conto fantástico, ver a introdução do volume *Contos fantásticos do século XIX*, organizado por Italo Calvino (CALVINO, 2004).

²⁶ Sobre a literatura fantástica e o realismo mágico ou maravilhoso, ver: MONTEIRO. *O conto fantástico*, 1959; CHIAMPI. *O realismo maravilhoso*, 1980; CARPENTIER. *A literatura do maravilhoso*, 1987; SÁ. *Da literatura fantástica* (teorias e contos), 2003; TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, 2007.

²⁷ A respeito do sólito e do insólito nas narrativas ficcionais, ver os trabalhos de Flávio Garcia disponíveis em <http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/index.htm> e <http://insolito-ficcional.blogspot.com/>.

²⁸ LIMA. O conto na modernidade brasileira, 1983. p. 207.

crítico, na atribuição de um valor alegórico, na criação de “uma curva que o reconecte com o mundo”.²⁹

No levantamento da fortuna crítica de Murilo Rubião efetuado nesta dissertação – levantamento que abarca três livros, diversos artigos e algumas dissertações e teses –, constata-se a adesão, como norteadoras de leitura, às correntes narrativas acima mencionadas. Sumariamente, estas abordagens podem ser descritas da seguinte maneira: estudos que se voltam para o estabelecimento da estrutura formal e temática dos contos a partir das correlações entre as epígrafes bíblicas e as narrativas, tomando estas como re-elaboração moderna das chamadas “formas simples”, como a parábola;³⁰ que se voltam para a compreensão do fantástico como discurso operador de crítica social vinculado aos embates entre o arcaico e o processo tardio de modernização do Brasil;³¹ as que observam como se opera a transgressão, efetuada por Rubião, dos elementos constitutivos do conto fantástico, tal como mapeados por Tzvetan Todorov;³² as que buscam rastrear as significações míticas e simbólicas das narrativas, a fim de apreender o substrato arquetípico que fundamenta o imaginário do autor.³³

Ainda tomando como ponto de partida as correntes narrativas do realismo fantástico e suas correlatas, há outros estudos que desenvolvem aproximações: de veio psicanalítico, correlacionando o fantástico com a categoria de fantasma (ou fantasmagoria);³⁴ ou, ainda, as que recorrem a uma compreensão do conto muriliano pela relação com as epígrafes, mas por meio de sua vinculação temática com categorias da tragédia grega, tal como postuladas pela poética aristotélica;³⁵ aquelas que desenvolvem uma sondagem da concepção de mundo que subjaz aos contos, tomando por base as premissas e relações entre o existencialismo sartreano e camusiano³⁶ ou

²⁹ LIMA. O conto na modernidade brasileira, 1983. p. 207.

³⁰ SCHWARTZ. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, 1981. Ainda sobre os contos de Rubião como releitura da parábola, ver também ALCIDES. *A parábola inconformada*, 2006.

³¹ BASTOS. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, 2001.

³² FURUZATO. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*, 2002. SÁ. *Da literatura fantástica (teorias e contos)*, 2003.

³³ CÁNOVAS. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. 2004.

³⁴ ANDRADE; MIRANDA. *Visões do Invisível*, 1987. BRANDÃO. *Convidado de Murilo Rubião: a vida es sueño?*, 2007.

³⁵ GOULART. *O conto fantástico de Murilo Rubião*, 1995.

³⁶ PAES. *O seqüestro do divino [sobre os contos de Murilo Rubião]*, 1990.

entre ceticismo e agnosticismo;³⁷ as que sugerem operadores de leitura, como a ironia fantástica;³⁸ por fim, há as que se detêm no exame dos contos reescritos e publicados por Murilo Rubião, procurando perceber, por meio do mapeamento das operações de reescrita, dispositivos que auxiliem na leitura de seu processo de criação.³⁹

Constata-se que os estudos desta parcela da fortuna crítica do autor optam pelo termo realismo fantástico, adotado como chave analítica privilegiada para descrever a “literaturidade” de sua obra. Tal escolha parece decorrer de uma necessidade, por parte da crítica literária, de adaptar-se ao deslocamento do horizonte de leitura provocado pelo texto muriliano, partindo seja das proposições de Freud sobre a “inquietante estranheza” (*unheimlich*), seja da teoria estruturalista do gênero fantástico clássico desenvolvida por Todorov ou das considerações de Sartre acerca do “fantástico humano”,⁴⁰ de modo a construir um quadro teórico de referências para descrever a “fantasticidade”, termo usado para definir a especificidade literária dos contos de Rubião. Entretanto, o que consideramos problemático nas leituras decorrentes de tal abordagem é certo anacronismo tácito e os efeitos ocasionados por seu uso reiterado. Vejamos o porquê.

Essa chave interpretativa, devido a seu repetido uso pela crítica, tem como efeito principal a imposição de uma lógica de leitura tributária da oposição tácita entre realidade e ficção. O problema apresentado por tal antinomia consiste na inibição dos questionamentos suscitados pela ficção ao horizonte de expectativa de sua época, visto que o fundamento dessa concepção de realismo se estabelece mediante a objetivação e transcrição de referências concretas da realidade extratextual para a realidade do texto ficcional – de modo que aquela se torne presente, visível e reconhecível nesta enquanto representação. Considerando que esse procedimento se ampara na correlação entre objetividade e verossimilhança, observamos que estas garantem as condições de

³⁷ FURUZATO. *Histórias do Grão Mogol*: edição e estudo crítico dos textos esparsos de Murilo Rubião, 2009.

³⁸ SERELLE. *A ironia fantástica*, 1997 e 2002.

³⁹ SCHWARTZ. *A poética do uroboro*, 1981. GREGOLIN. *Mistério e esterilidade em Murilo Rubião*. 1983. NUNES. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*, 1996.

⁴⁰ Para mais detalhes sobre a teoria sartriana do fantástico, ver: SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab* ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, [s.d.]. p. 108-126.

inteligibilidade para que a ficção documental-realista, enquanto modelo representacional,⁴¹ possa engajar o texto na realidade por ele apresentada, aprofundando, assim, o arranjo necessário para que a ficção possa atuar como forma válida de conhecimento do mundo.

Outra face da questão concerne ao emprego do termo fantástico, invariavelmente tomado como sinônimo de projeções da imaginação e do imaginário – ou, ainda, da fantasia.⁴² Em nossa opinião, há vários problemas decorrente de tal leitura, como a não diferenciação da historicidade das noções de fantasia ou de imaginação (isso para não mencionarmos o imaginário). Como exemplos, consideremos o conceito de fantasia para o iluminismo francês e o significado do mesmo termo para o idealismo alemão, contextos de emergência dos contos fantásticos – diferenças que, de acordo com Italo Calvino,⁴³ culminam com o advento do conto filosófico setecentista e do conto fantástico oitocentista. Tais significados são completamente distintos dos significados atribuídos tanto à fantasia quanto à imaginação pela psicanálise (a freudiana e a lacaniana apresentam considerações distintas) e pela antropologia, por exemplo.

⁴¹ Os fundamentos de tal paradigma remontam à teoria do conhecimento da Idade Clássica, período anterior à Modernidade, no qual as palavras seriam um meio de representação das coisas (ou ações) por estas designadas. Assim, a representação da experiência pela linguagem atuava como mediação que aprofundava o conhecimento objetivo da realidade através da descrição de casos particulares. Em contraponto, na Modernidade, evidencia-se o fato de que as palavras não dizem as coisas, nem as significam, não evocam sua presença através da representação sónica de sua ausência – mas, pelo contrário, assinalam a distância entre o signo e aquilo que ele busca representar. Se as epistemes (o conjunto de modos de pensar e de conhecer que define as condições de todos os saberes e representações) se constituem em arquivos audiovisuais, como propõe Foucault, ou seja, por uma combinação das formas que podemos ver e dizer, é preciso ressaltar, portanto, que palavras e coisas, principalmente no âmbito do texto literário, não coincidem – ironia expressa no título de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.

⁴² O termo moderno fantástico, tomado como faculdade imaginativa, é derivado do grego *phantastikós*, algo ilusório que se apresenta ou se mostra para a mente, do qual decorre o termo *phantásein*, que significa “tornar ou fazer visível”. O termo fantasia, advindo da *phantasia* grega, expressa a possibilidade de tornar uma ideia ou noção visível, de formar imagens mentais por meio de sua representação, estando relacionado à palavra grega *phantasma*, “aparição”, “visão”, derivada do verbo *pháinein*, “aparecer”, “mostrar”, “tornar visível”, “iluminar”. O termo fantasia, como sinônimo de faculdade imaginativa, só aparecerá no período moderno, como associação entre os termos fantástico e imaginação. A imaginação, do latim *imaginis*, *imaginatio* ou *imaginatiōnis*, é a capacidade (ou faculdade) de formar ou criar representações (compreendidas como reproduções) através da comparação e da semelhança. Enquanto o imaginário, do latim *imaginarius* são aqueles objetos ou imagens mentais produzidas pela imaginação, sendo, portanto, produtos irrealis ou falsos. Para maiores informações acerca do significado etimológico dos termos mencionados, ver CUNHA; MELLO SOBRINHO. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*, 2003. p. 349, 425, 500 e 523, respectivamente, por ordem de menção.

⁴³ CALVINO. *Contos fantásticos do século XIX*, 2004. p. 10.

Desde a *Poética* de Aristóteles,⁴⁴ tanto a fantasia quanto a imaginação e o imaginário são conceptualizados, em termos de discurso, como faculdades humanas que propiciam pensar por imagens, bem como tornar visíveis representações de ações ou eventos inexistentes na realidade – o que estabelece a experiência imaginativa como atividade de (re)cognição do que não é factível, ou seja, do que é tido como ilusório. Assim, observamos que se opera uma determinação ontológica destas disposições, bem como o estabelecimento de sua função no processo do conhecer e na criação artística.

Entretanto, ao definirmos a imaginação/fantasia como cognição, faz-se necessário observar que a delimitação do fantástico como categoria derivada de tal compreensão postula que as “imagens irreais”, produzidas por meio dessa faculdade, apenas podem adquirir forma mediante a eliminação (ou negação) de atributos ou predicados pertencentes à realidade objetiva do mundo – o que confere a estas imagens o aspecto de representações ideais, subjetivas, ora sonhos ora pesadelos da racionalidade moderna. Tal constatação nos leva a considerar que só se pode falar sobre uma literatura que estabelece um livre jogo com o imaginário (ou seja, um texto literário que extrapole os modelos miméticos e as convenções realistas), como sendo um texto “fantástico”. Como diz Bráulio Tavares no prefácio à antologia de contos *Páginas de sombra*, isso sugere que

o mundo da literatura é uma ilha minúscula de realismo cercada, por todos os lados, de obras que pouco ou nada têm em comum a não ser o fato de que não utilizam a utópica convenção mimética de ambientar suas narrativas no “mundo-como-ele-realmente-é”.⁴⁵

Portanto, ao se insistir no realismo fantástico como rótulo de classificação, atribuído, ao que tudo indica, por falta de “termo mais adequado”, tal postura crítico-hermenêutica viabilizou as condições para que se configurasse um veto à ficcionalidade da obra rubiana – ou seja, a imposição de parâmetros que visassem antes a “ajustar as obras que privilegiam o imaginário aos valores em vigência em certo período histórico

⁴⁴ Aos interessados na questão da fantasia como faculdade que se faz co-presente à percepção, sugere-se a leitura da primeira parte de *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, de Luiz Costa Lima, na qual o teórico procede à leitura da doutrina da imaginação, postulada por Aristóteles no *De Anima*, de Aristóteles, a doutrina da imaginação do *De anima*, de Aristóteles.

⁴⁵ TAVARES. *Páginas de sombra*, 2003. p. 07.

dessa sociedade”⁴⁶ do que a propiciar o desdobramento dos sentidos sugeridos pelo texto. Assim, opera-se uma normatização das possibilidades de manifestação da ficção, permitindo-se que um texto seja ficcional com uma condição: que ele não se revele como tal – ou, em outros termos, que não transgrida as convenções estabelecidas pelas instituições reguladoras do estatuto da ficção (a crítica especializada, os escritores e o mercado editorial).

A concretização desse controle do imaginário⁴⁷ pode ser vista na “adaptação” da teoria do fantástico (ou da “fantasticidade”) de Tzvetan Todorov e Irène Bessière aos contos de Murilo. Outra face desse controle pode ser percebida em duas ações: a inserção de Rubião no cânone literário brasileiro como precursor do realismo fantástico latino-americano; sua filiação (ou dívida, como dizem alguns críticos) a Machado de Assis, seja pela linguagem concisa e pela ironia empregadas por Murilo na criação de seus contos, seja pelo fato de Rubião ter declarado ter sido Machado sua grande influência na literatura brasileira.

Desse modo, pelo fato de adotar o realismo fantástico como baliza, observa-se, na parcela da recepção crítica de Murilo Rubião analisada, a preponderância de uma lógica interpretativa calcada na oposição entre realidade e ficção, na qual se manifesta o veto mencionado – que minora os efeitos da poética desestabilizadora do autor. Em razão disso, consideramos que há um engessamento ou cristalização da recepção crítica

⁴⁶ LIMA. *Trilogia do controle*, 2007. p. 17-18.

⁴⁷ A noção de controle do imaginário é baseada na leitura nos trabalhos de Luiz Costa Lima. Em sua *Trilogia do controle* (LIMA, 2007), o teórico busca apreender os mecanismos institucionais empregados para solapar o potencial perturbador da imaginação que se manifesta em textos literários. Para tanto, suas pesquisas têm por base a normalização da concepção de *mimesis* (por meio de sua limitação às noções de imitação, repetição objetiva da realidade e verossimilhança) e sua relação com o controle do imaginário que se dá no Ocidente. Esse veto à ficcionalidade, que caracteriza o modo pelo qual se dá o controle do imaginário, que se define como um controle da subjetividade, ocorre por mecanismos criados pelo interesse conjunto de instituições (como a Igreja, o Estado, a Universidade e as Academias de Letras), tendo por base preceitos morais, políticos e epistemológicos. Seu objetivo consiste em uma dupla articulação, que visa a: reduzir as capacidades do texto ficcional de perspectivação da realidade e de questionamento dos valores instituídos; e, ao mesmo tempo, reforçar as verdades ou proposições assentes. Assim, estabelece-se uma condição para que a potência da literatura (de desestabilizar uma dada compreensão da realidade ao oferecer versões diferenciadas do instituído) se converta em uma força coercitiva (em um exercício de poder) sobre a literatura, convertendo-a, assim, em dispositivo de controle da subjetividade.

Para melhor compreensão, sugerimos a leitura dos seguintes textos: LIMA. *Trilogia do controle*, 2007; BASTOS (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010; SCHWAB. “Criando irrealidades”: a *mimesis* como produção da diferença, 1999. p. 115-137.

de Rubião em torno da noção de realismo fantástico (e de sua “confusão” com o mágico e o maravilhoso). De achado crítico, tal dispositivo de leitura passou à função de rótulo que (a nosso ver) tenta determinar seu lugar na estante da Literatura Brasileira, atuando como dogma interpretativo e corolário da oposição real/ficcional. Mesmo tendo se mostrado como produtivo em um contexto específico de recepção, o conceito se apresenta excessivamente codificado na atualidade – fato que reforça a necessidade de sua problematização.

1.2 Das relações entre o realismo e o fantástico: aporias do olhar

Se considerarmos a parcela que cabe à imaginação nos sistemas filosóficos referentes ao universo, encontraremos no seu germe um adjetivo. Poderíamos dar este conselho: para encontrar a essência de uma filosofia do mundo, procure o seu adjetivo.⁴⁸

A partir do quadro acima exposto, destacamos três argumentos que podem nos auxiliar a elaborar outras orientações de leitura dos contos de Murilo Rubião. O primeiro, de Gustavo Bernardo Krause, diz respeito às contradições do que se convencionou chamar de realismo (supostamente) mágico latino-americano. O segundo e o terceiro foram extraídos de dois textos de Italo Calvino, sendo um a introdução à antologia *Contos fantásticos do século XIX* e o outro escrito por ocasião do lançamento do livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov.

Krause aponta que os termos “realismo fantástico” e “realismo mágico” remetem ao texto ficcional que seria produto da fusão da realidade narrativa com elementos fabulosos. De acordo com esse ensaísta, a tendência de fundir o real extratextual e o fantástico, colocando um desafio para as noções correntes de

⁴⁸ BACHELARD. *A poética do espaço*, 2005. p. 152.

“realidade” e “verdade”, existe nas obras de ficcionistas de todos os tempos.⁴⁹ Portanto, o problema residiria não nos textos ficcionais, mas nos rótulos com que foram designados, visto que

o conceito de “realismo” gera um círculo vicioso: a literatura já fala sobre a realidade, logo, ela é realista – mas quando não se fala sobre a realidade? *As determinações associadas de “mágico” e “fantástico” apenas ampliam o problema, gerando expressões contraditórias nos próprios termos.*⁵⁰

O problema estaria, portanto, entre os dois polos que o termo designa, ou seja, a oposição entre real e ficção. Se o realismo⁵¹, como gênero ficcional, implica ver a realidade apresentada na ficção objetivamente, de modo semelhante àquela que se apresenta no cotidiano, o ato de qualificar um texto literário como realista implica, então, na desqualificação do elemento que caracteriza o texto ficcional – a saber, sua qualidade de mundo fingido. Dessa maneira, se a encenação ficcional não se exhibe como tal, como um mundo que tematiza a realidade deixando claro seu caráter dissimulado, logo essa não pode ser considerada como sendo ficção.

Ainda discorrendo acerca do realismo como valor referencial e fundamento de uma perspectiva que opõe a realidade extratextual à ficcional, Gustavo Bernardo Krause sugere que

atribuir a condição de realista à literatura (...) ajuda o seu processo de canonização porque *o realismo acaba sendo o ponto de vista dominante*. Mas exatamente por esse motivo a recepção do escritor pelas novas gerações é prejudicada, impedindo que elas percebam o potencial subversivo da obra.

⁴⁹ Acrescentemos a esse comentário a declaração de Jorge Luis Borges a respeito das literaturas realista e fantástica. Ao ser interpelado acerca do valor da literatura fantástica, Borges disse “que *toda literatura é essencialmente fantástica, que a idéia da literatura realista é falsa, já que o leitor sabe que aquilo que lhe estão contando é uma ficção*. Além disso, a literatura começa pelo fantástico, ou, como disse Paul Valéry, o gênero mais antigo da literatura é a cosmogonia, que viria a ser o mesmo.” BORGES. *Sobre os sonhos e outros diálogos*, 2009. p. 225.

⁵⁰ KRAUSE. Contradições do realismo supostamente mágico. *Dubito ergo sum*: sítio de literatura e espanto. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a150.htm>

⁵¹ Para uma discussão pormenorizada acerca das várias concepções (filosóficas e literárias) do termo realismo, sugerimos a leitura da obra *O problema do realismo de Machado de Assis* (KRAUSE, 2011). Neste trabalho, Gustavo Bernardo procede ao cotejo dos significados encontrados em dicionários de filosofia e em textos de crítica e teoria literária de Georg Lukács, Roland Barthes, Ian Watt e Tânia Pellegrini, de modo a questionar os fundamentos que afirmam ser o realismo o ponto mais alto de desenvolvimento da arte literária.

*Talvez, também porque vejamos o realismo como um valor a ser perseguido em si.*⁵²

Partindo dessa afirmação, podemos dizer que, se o realismo se apresenta enquanto perspectiva dominante na compreensão da leitura de textos ficcionais, podemos considerar que conceber a obra de Rubião pelo prisma realista constitui uma estratégia de normalização do literário que operaria de duas maneiras: na assimilação e na classificação da obra, procedimento que se dá pela atribuição ao texto de um estatuto realista, ainda que de “segundo grau” (em razão da “ultra-lógica fantástica” expressa nos contos); e pelo escamoteamento da ficcionalidade que a caracteriza, o que implica na redução de seu potencial de questionar (e renovar) o horizonte de expectativa recepcional. Assim, a partir dessa dupla operação, impõe-se um ponto de vista realista à experiência de leitura, excluindo, da recepção, o imaginário,⁵³ fato que ocasiona que o texto literário seja reduzido a uma representação realista historicamente atualizada – ainda que uma “intervenção deliberada da fantasia” na caracterização da realidade “motive” a tematização do mundo ficcional apresentado pelo autor.

Tendo por base estas considerações, podemos afirmar que essa apreciação da ficção literária coloca um problema para a compreensão da ficcionalidade da obra, pois se, por um lado, o texto é considerado como realista, não parece ser “falso o suficiente” para ser tomado como sendo ficcional – e se, por outro lado, apresenta aspectos que fogem aos parâmetros de verossimilhança estabelecidos por tal juízo, o mundo apresentado é fantástico (ou mágico ou maravilhoso) e, portanto, não pode ser visto como sendo realista. Desse modo, o rótulo “realismo”, quando seguido de um dos qualificativos mencionados, parece designar mais do que um gênero, visto que aponta

⁵² KRAUSE. Machado de La Mancha contra o Gigante do Realismo. *Dubito ergo sum*: sítio de literatura e espanto. Disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a150.htm>. Grifos de meus. Neste ensaio Gustavo Bernardo, a partir da sugestão do escritor Carlos Fuentes na obra *Machado de La Mancha*, fala sobre a linhagem la manchiana, à qual pertenceria a obra de Machado de Assis. Um ponto que interessa à presente dissertação diz respeito à polêmica divisão da obra de Machado em dois períodos: a fase romântica e a fase realista, sendo que a esta pertenceriam suas melhores obras. Tal separação implica na afirmação do realismo como valor superior.

⁵³ Pois, como nos lembra Wolfgang Iser: “A recepção, portanto, está mais próxima da experiência do imaginário do que a interpretação, que pode apenas semantizar o imaginário. Por isso é também possível que a recepção, enquanto experiência do próprio imaginário, se converta em objeto da interpretação.” ISER, Wolfgang. *Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época*, 2002. p. 950.

para um problema que concerne à representatividade do texto literário (e, por extensão, da representação da experiência e do conhecimento).

Como desdobramento de tal constatação, colocam-se duas perguntas: a) que há de comum entre as noções de fingimento e literatura?; e b) a representação realista teria por função afiançar um “conhecimento verdadeiro” do mundo (ou seu reconhecimento) apresentado no texto? Visto que a primeira questão será desenvolvida na próxima seção a partir dos argumentos contidos neste capítulo, passemos às considerações de Calvino para, em seguida, voltarmos para a segunda indagação feita acima.

Na introdução à antologia *Contos fantásticos do século XIX*, Calvino propõe que o tema desta modalidade de narrativa, que possui forte pendor especulativo, consiste em apresentar, por meio da ficção literária, o problema da percepção da realidade que se dá a ver, seja “o mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção, [seja] a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda”.⁵⁴ Assim, a literatura fantástica é marcada por uma reflexão acerca das condições de visibilidade, ou seja, uma discussão sobre as possibilidades de apreensão e representação da realidade na literatura – que, conseqüentemente, abarca a relação entre imagem e real, ou, em outros termos, o problema da referencialidade das representações produzidas por intermédio da ficção.

Calvino apresenta ainda outro elemento que pode nos auxiliar a compreender a peculiaridade desta proposta narrativa: o fato de este ser um “gênero crítico, de vocação filosófica” que adquire esta feição em razão de suas relações com o fantástico narrativo, que emerge no conto filosófico francês (expressão da razão iluminista) e com o conto fantástico alemão (manifestação estética do idealismo alemão). Desse modo, tendo como intenção declarada “representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos”,⁵⁵ o conto fantástico seria o desdobramento literário de uma tensão epistemológica entre o predomínio da objetividade (da racionalidade) ou da imaginação (da intuição) no processo de organização e tradução

⁵⁴ CALVINO. *Contos fantásticos do século XIX*, 2004. p. 09.

⁵⁵ CALVINO. *Contos fantásticos do século XIX*, 2004. p. 11.

(mais ou menos “fiel”) da experiência do conhecimento sobre a realidade em imagens. A partir destes comentários, podemos considerar que a narrativa fantástica se formula como gênero que formaliza esteticamente a tensão entre objetividade e subjetividade na percepção das convenções (epistemológicas ou literárias) que dão forma às representações discursivas que criamos do real. Assim, entre o elogio da racionalidade e da intuição, plasma-se um gênero narrativo reflexivo e nebuloso, onde ambas as faculdades se indiscernibilizam na forma de uma linguagem que se apresenta como crítica das possibilidades de percepção da realidade. Assim, do embate desses discursos (objetivo e subjetivo, falso e verdadeiro), ficcionaliza-se a realidade, que surge como discurso incerto.

Como mecanismo narrativo essencial da ficção filosófico/fantástica, Calvino estabelece a sugestão visual, “a parte visual da fantasia” – recurso crucial para que o escritor imagine “visualmente tanto o que seu personagem vê quanto aquilo que acredita ver”.⁵⁶ O conto, de acordo com o ensaísta, constrói-se “numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’”,⁵⁷ tal como um cinema mental, que “conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos”.⁵⁸ Ou seja, pela expressão verbal, se chega à imagem visual (espécie de figura-motivo) que condensa e conecta os eventos e os possíveis sentidos da narrativa. Tornando à sugestão visual, esta seria resultante de uma disposição das imagens que é intencional, de modo que a narrativa se forme como um “campo de analogias, simetrias e contraposições”⁵⁹ de onde emergem as ambiguidades – entendidas como possibilidades de sentido. No caso das narrativas fantásticas, Calvino considera que seu efeito de “crítica do entendimento” é proposto a partir das imagens utilizadas para construir uma cena em que se tematiza a insuficiência das formas de compreensão convencionadas para a apreensão da realidade exibida – colocando a personagem (e o leitor) em estado de dúvida quanto à veracidade ou ilusão do que vê (e lê), enfatizando a tensão entre as possibilidades de leitura mais adequadas para o desvelamento dos sentidos aos quais a situação narrada alude.

⁵⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1999. p. 99.

⁵⁷ CALVINO. *Contos fantásticos do século XIX*, 2004. p. 13.

⁵⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1999. p. 99.

⁵⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1999. p. 104.

A partir destas considerações, vejamos como os argumentos do próprio Calvino a respeito do termo fantástico e da proposta todoroviana podem nos auxiliar a propor outra leitura do gênero. Em uma enquete feita por ocasião do lançamento do livro *Introdução à literatura fantástica*, o escritor italiano diz que

(...) fantasia e fantástico não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância (...), a *aceitação de uma lógica que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daqueles da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes)*.⁶⁰

Ainda neste mesmo texto, Calvino sugere que a classificação de textos literários “dentro ou fora” de uma tipologia do fantástico não deve se pautar na explicação “de um fato extraordinário [que seria o centro da narração, mas na apreensão da] *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, (...) [na disposição que esse estabelece da] rede de imagens que se depositam em torno dele”.⁶¹ Como efeito desse arranjo é que decorre o deslocamento das convenções (do cotidiano ou da tradição literária) responsáveis por instaurar a percepção da realidade em que os acontecimentos são encenados. Ou seja, é por meio do modo como as imagens se arranjam na construção da cena que decorre a emergência de um jogo ideal⁶² entre a percepção do fato e as possibilidade de entendimento deste, artil que teria, como efeito, a descontextualização das referências tomadas seja de outros textos literários, seja da realidade extratextual tematizada no texto ficcional – instaurando, assim, o jogo ideal da ambiguidade e da indeterminação como lógica do sentido.

Ao relacionarmos os argumentos de Calvino e de Krause, temos que o realismo fantástico (ou mágico, ou maravilhoso) é uma classificação que combina dois termos

⁶⁰ CALVINO. *Assunto encerrado*, 2006. p. 256. Grifos meus.

⁶¹ CALVINO. *Assunto encerrado*, 2006. p. 257.

⁶² Fazemos menção aqui à noção de jogo ideal proposta por Gilles Deleuze em *Lógica do sentido* (DELEUZE. 2007, p. 61-63). Conforme propõe Deleuze, o jogo ideal, regido por princípios aparentemente inexplicáveis, mas graças ao qual o jogo se torna puro, se contrapõe ao jogo normal, caracterizado por regras categóricas pré-existentes, que determinam hipóteses de perda ou de ganho. No jogo ideal não há regras pré-existentes, cada lance inventa suas regras, é o jogo dos problemas e da pergunta, pensado como não-senso, em contraponto ao jogo do categórico e do hipotético, do senso comum. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo.

antagônicos. Enquanto o segundo termo (o fantástico) afirma a intervenção de uma ordem irreal, postulando uma tomada de distância na aceitação de uma lógica distinta da proclamada por convenções (literárias ou epistemológicas), o primeiro termo (realismo) aponta para o reforço de que a ordem estabelecida pelo fantástico só pode se efetuar em decorrência da transgressão de uma lógica que lhe seria anterior – responsável por determinar a verossimilhança e, por extensão, o grau de desvio do texto ficcional a partir do arranjo das imagens do mundo presentes na narrativa.

Desta forma, observa-se uma relação assimétrica, na qual o ficcional (tomado como imagem irreal, fantástica ou imaginária) é subordinado a uma perspectiva (a gramática da representação realista) que o antecede e determina suas condições de manifestação e aceitação. Assim, o realismo é visto como termo essencial, originário, do qual o fantástico é um efeito derivado. Portanto, não cremos ser equivocado dizer que a oposição binária real/ficção mascara uma “metafísica do real”, que seria o fundamento de uma visão substancialista do mundo sob o qual se acenta a divisão (epistemológica) entre as representações literárias verossímeis e inverossímeis.

Tal problema remete à discussão que se desenvolveu na teoria do conhecimento da modernidade, desde Francis Bacon, passando por John Locke, David Hume, Jeremy Bentham a Hans Vaihinger, na qual tanto o empirismo filosófico como o neo-kantismo voltaram seu interesse à questão: qual a função da ficção na teoria do conhecimento?⁶³ De maneira sucinta, podemos dizer que a orientação destas tendências, de Bacon a Vaihinger, consistiu em desnudar a ficcionalidade do texto ficcional – ou seja, demonstrar que a característica do texto literário constitui no fato de este se apresentar como ato de fingir que se dá a conhecer pelo desnudamento de sua qualidade de encenação, de fingimento. Desse modo, o problema deste discurso sobre a realidade, que teria no fingimento sua possibilidade de manifestação, consiste no seguinte: como o produto de uma experiência que se declara uma percepção fingida pode exercer função cognitiva acerca do que existe na realidade?

⁶³ Sobre esse assunto, ver: ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 970-972.

Hans Vaihinger, na obra *A filosofia do como se*, procurou demonstrar que quase tudo o que se escreveu em filosofia e em ciência poderia ser rotulado de “ficções científicas” – formas provisórias de representação do conhecimento empírico que se apresentam como representações hipotéticas da realidade, sendo, portanto, hipóteses falsas –, citando como exemplos a Matemática, a Física e as demais ciências.⁶⁴ O intento e a preocupação de Vaihinger (bem como de seus predecessores) consistiam em distinguir as chamadas ficções científicas (ou explanatórias, que constituiriam os quadros de referência interpretativa da realidade) das ficções literárias (ou exploratórias). Se as primeiras desempenham um papel importante nas atividades do conhecimento, da ação, do comportamento e no estabelecimento de instituições e de visões de mundo, a preocupação com a segunda (a ficção literária) decorre da seguinte pergunta: “como pode existir algo que, embora existente, não possui caráter de realidade?”⁶⁵ Ou seja, como algo que não existe na realidade pode desempenhar uma função de crítica do conhecimento?

Justamente em razão de o texto literário evidenciar seu caráter de não-realidade – por estabelecer sua condição de ser algo fingido que suspende o funcionamento das leis supostamente naturais que regulam a cognição –, ocorre a diferenciação da função das ficções que culmina no estabelecimento do veto à ficcionalidade determinado pela oposição epistemológica entre real e ficção. Assim, se a “potência do falso” presente no texto literário funciona como um meio auxiliar de conhecimento que não se pauta pelas premissas que balizam a função cognitiva das “ficções científicas” (que seriam destituídas de ficções), mas que teria como intento levá-las ao limite do conhecimento sobre a natureza que estas podem propiciar, então seria imperativo delimitar não apenas a função cognitiva do literário – mas principalmente seu estatuto enquanto expressão das formas do entendimento. Assim tornamos à separação do verossímil (norteadado pela racionalidade e pela demonstração) e do inverossímil (regulado pela “rainha das faculdades” que dá a ver o irreal da realidade, a imaginação fantasiosa).

⁶⁴ A respeito da obra de Vaihinger mencionada e de sua importância na formulação do pensamento iseriano, ver KRAUSE. *Como se: a filosofia de Hans Vaihinger e a teoria de Wolfgang Iser*, 2003.

⁶⁵ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, 2002. p. 958.

A partir destas considerações, buscamos um meio de apresentar os fundamentos da dicotomia real/ficcional estabelecida pela premissa que embasa as aporias e interpretações do realismo (supostamente) fantástico empregado como operador de leitura dos contos de Rubião. A seguir, procuramos respaldo nas considerações de Wolfgang Iser sobre o texto literário, sua relação com a realidade contextual e com o imaginário para, com este movimento, propormos uma leitura da ficção rubiana a partir do que a crítica considera sua característica principal: o vínculo com o imaginário.

1.3 Realizar o imaginário: o texto literário como fingimento e duplicação

Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?⁶⁶

o caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional.⁶⁷

A fim de conceber uma alternativa aos métodos de abordagem do texto ficcional que se pautam pelo saber tácito⁶⁸ “que opõe realidade e ficção”,⁶⁹ Wolfgang Iser sugere uma teoria do elemento que caracteriza a ficção literária: o fingimento (ou a ficcionalidade).

⁶⁶ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, 2002. p. 957.

⁶⁷ BRANDÃO. *Grafiás da identidade*, 2005. p. 09.

⁶⁸ Ao empregar este termo, Iser busca indagar se a oposição estabelecida por tal premissa pode auxiliar como critério orientador da leitura de textos ficcionais. Nas palavras do teórico, “(...) com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. (...) A relação opositiva entre ficção e realidade, enquanto ‘saber tácito’, já pressupõe a certeza do que sejam ficção e realidade. A determinação nitidamente ontológica atuante nesse tipo de ‘saber tácito’ caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos predicados que serão atribuídos à realidade”. ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 957-958.

⁶⁹ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 13.

Partindo do pressuposto de que em textos ficcionais “as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições”,⁷⁰ Iser considera que uma teoria do texto literário deveria ser fundamentada na descrição das relações que se estabelecem entre os constituintes da ficção – ao invés de ocupar-se em determinar a posição de seus componentes a partir de um sistema referencial prévio, tal como se encontra preconizado pela perspectiva que opõe o real à ficção. O gesto que subjaz a essa proposta teórica não consiste na mera elaboração de mais um método de interpretação de textos ficcionais, mas sim em “mapear as disposições mais básicas no interior das quais o ato interpretativo se torna concebível”.⁷¹

Quando Iser diz, no início de *O fictício e o imaginário*, que “a literatura necessita interpretação”,⁷² ele propõe que se entenda a ficção como uma disposição humana básica – e, do mesmo modo, nossa necessidade de interpretar o que criamos. Por conseguinte, à nossa demanda de criação corresponde uma necessidade de atribuir sentidos (e também funções) aos produtos que elaboramos. Assim, o que Iser concebe como antropologia literária busca “compreender como e por que criamos obras de ficção e [por meio da interpretação] atribuímos sentidos particulares a elas”.⁷³ Esta seria, portanto, a nossa propensão – criar ficções para interpretar as realidades construídas (ou seriam imaginadas?) por nós mesmos.

Concebida em termos antropológicos, a literatura “se torna um espelho da plasticidade humana”,⁷⁴ apresentando-se como um produto que, ao mesmo tempo, define e viabiliza ao homem “se pensar, cogitar no que é factível, se auto-representar”.⁷⁵ Ao tomar o texto literário como objetivação desta disposição humana de elaborar formas, nas quais se dá a “articulação organizada do fictício e do imaginário”,⁷⁶ Iser considera que a ficção pode nos auxiliar a “descobrir elementos sobre nós mesmos”.⁷⁷

⁷⁰ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 957.

⁷¹ ROCHA. *Teoria da ficção*, 1999. p. 11.

⁷² ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 07.

⁷³ Cf. ROCHA. *Teoria da ficção*, 1999. p. 13.

⁷⁴ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 08.

⁷⁵ LIMA. *Vida e mimesis*, 1995. p. 236.

⁷⁶ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 11.

⁷⁷ Wolfgang Iser, In: ROCHA. *Teoria da ficção*, p. 91.

Proposta como uma ferramenta heurística, a antropologia literária, sugerida por Iser, busca compreender o emprego humano da ilusão e do fingimento – elementos primordiais da ficcionalidade. Para Iser, estas seriam disposições humanas básicas que atuam em outros campos da existência humana, desempenhando “um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo”.⁷⁸ No entanto, Iser considera a literatura como instrumento paradigmático em que estas disposições apresentam-se articuladas, e fundamenta sua teoria do texto literário na interação entre real, fictício e imaginário.

Antes de avançarmos, faz-se necessário delimitar uma compreensão funcional dos termos da tríade de acordo com os pressupostos iserianos. Segundo as proposições de Iser, o real:

*é compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui os campos de referência (...) [sejam] sistemas de sentido, sistemas sociais, imagens do mundo, (...) outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade.*⁷⁹

Já o fictício é compreendido pelo teórico como um ato revestido de intencionalidade autoral que “se qualifica como uma forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade”.⁸⁰ Desse modo, o fictício seria um ato intencionado de determinação, uma ação de modelagem que ativa o imaginário e lhe atribui um meio de concretização pelo qual ocorre a atribuição de predicados de realidade.

Por fim, o termo imaginário é utilizado não como faculdade imaginativa, imaginação ou fantasia humana – o que implicaria uma designação ontológica do imaginário. O teórico opta pelo vocábulo imaginário por considerá-lo neutro em vista da tradição própria aos discursos sobre a imaginação. O termo é utilizado por Iser na acepção de um funcionamento difuso que atua na configuração do mundo representado

⁷⁸ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 25.

⁷⁹ ISER. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002. p. 985.

⁸⁰ ISER. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002. p. 983.

pela ficção. Como não possui potencial de auto-ativação, o imaginário é mobilizado pelo ato ficcional, manifestando-se por meio de efeitos de realidade em textos literários.⁸¹

Como síntese da relação entre os três termos, podemos considerar que: o real corresponde aos campos de referência do mundo extratextual; o fictício se estabelece como realidade que se repete no texto, por efeito do imaginário, traduzindo elementos deste;⁸² e que o imaginário teria o caráter de “energia constitutiva do texto ficcional”.⁸³

Desse modo, a ficcionalidade (ou o fingido) do texto literário advém da interação de atos de fingir, que, a partir da mútua contextualização entre o fictício e o imaginário, se originam uns dos outros. Estes atos, que constituem a característica de fingimento do texto ficcional, são o conjunto de operações responsáveis pela mediação “no texto literário, do imaginário com o real”,⁸⁴ processo em que os campos de referência pertencentes à realidade extratextual são reformulados pela intenção de um autor, resultando, assim, na configuração do texto ficcional. De maneira sintética, Iser diz que:

Os atos de fingir que aparecem no texto ficcional apresentam um traço geral dominante: serem atos de transgressão [de limites] (...) dos sistemas contextuais do texto [ato de seleção] (...) dos espaços semânticos intratextualmente constituídos [ato de combinação] (...) do mundo representado no texto [desnudamento da ficcionalidade, ou *como se*].⁸⁵

Ao conceber o texto literário como “forma determinada de tematização do mundo”⁸⁶ que se organiza mediante atos intencionados de fingir, Iser tem como intento entender os modos como, a partir da ficção, interpretamos (atribuímos sentidos) e problematizamos a realidade – ou as configurações imaginárias que elaboramos desta.

⁸¹ Para uma conceituação mais detalhada acerca da noção iseriana de imaginário, ver: ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 985; ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 209-302.

⁸² ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 981.

⁸³ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 981. Energia assume, aqui, o significado grego de *energeia*, de potência em ação.

⁸⁴ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 960.

⁸⁵ Cf. ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 982. Nesta dissertação nos atemos apenas ao “princípio do *como se*”. Para melhor compreensão dos estágios de reformulação das referências extratextuais, ver: ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 982-983.

⁸⁶ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 960.

A partir dessas considerações, observamos que o real e o imaginário não são termos opostos, mas sim horizontes contextuais interdependentes, complementares e intercambiáveis, em processo de mútua constituição. Durante a configuração do texto literário, ambos são traduzidos pelo gesto ficcional, do que decorre a irrealização dos elementos da realidade (por meio da indeterminação dos contextos referenciais tomados de empréstimo do real na elaboração do mundo ficcional) e a realização do imaginário – momento em que este recebe atributos da realidade representada. Por este procedimento, reformula-se o real (pela irrealização da realidade) e se imagina a realidade (mediante a realização do imaginário). Assim, ao transgredir os limites entre os dois campos, a ficção estabelece: (1) as condições para a reformulação do mundo formulado (o real); (2) possibilita a compreensão do mundo formulado (o ficcional que se configura como tradução de elementos do imaginário); (3) permite que o acontecimento de ficcionalização, no qual a realidade do mundo é colocada em perspectiva pela ativação do imaginário, seja experimentado pelo leitor.⁸⁷

Dessa maneira, indagar acerca das relações entre real, fictício e imaginário nos auxilia a perceber como, por meio de um conjunto de transgressões de campos referenciais, irrealizamos a realidade fora do texto e, simultaneamente, atribuímos ao imaginário um estatuto de realidade – garantindo as condições para que este atue como experiência cognoscível, possibilitando a elaboração de outros regimes de entendimento dos campos/modelos explicativos que criamos para fundamentar nossas auto-interpretações.

A partir das considerações acima, postulamos que a ficção coloca em evidência o caráter de ficcionalidade das interpretações instituídas das imagens do mundo. Sendo o texto literário um deslocamento das determinações atribuídas à realidade do mundo extratextual, uma ultrapassagem de limites contextuais e das convenções tácitas, a versão do mundo nele apresentada possibilita “que por ele sejam vistos os dados do

⁸⁷ Cf. KRAUSE. Como se: a filosofia de Hans Vaihinger e a teoria de Wolfgang Iser, 2003. p. 77.

mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence”⁸⁸ – mas que poderá pertencer ao leitor após a experiência da leitura.

Retomamos a pergunta feita no item anterior deste capítulo, acerca das relações entre literatura (e fingimento) e realismo (e verdade). Para tanto, tomamos como base a explanação iseriana acerca do ato de fingir denominado *desnudamento* – ou *como se*, estrutura que anularia a oposição tácita entre o factível e o inverossímil, permitindo que a literatura viabilize interpretações da realidade – para suspeitar de si mesma e, também, da configuração de mundo que a viabiliza.

Em razão de se fundar no desnudamento do arranjo que o constitui, o texto ficcional posiciona o leitor entre o mundo que foi referência para a ficção (o real) e o mundo representado no texto – que não é, nem representa o mundo, mas que, por efeito da disposição dos quadros de referência que seleciona do mundo e cuja lógica subverte, coloca em perspectiva. Como adverte Iser:

O mundo emergente no texto ficcional não se confunde com o mundo real. O *como se* serve para estabelecer equivalência entre algo existente e as consequências de um caso irreal ou impossível. O *como se* significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse.⁸⁹

Dessa maneira, ao estabelecer a estrutura de comparação hipotética do *como se* como condição e traço diferenciador em relação às outras ficções (as ficções científicas mencionadas anteriormente, como a Física, que determina o entendimento do que são o espaço e o tempo, por exemplo), a literatura se apresenta, conforme sugere Iser, como

aquele meio que não só pretende algo, como *também mostra que tudo que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação*. Talvez essa seja a verdade da literatura.⁹⁰

Ou seja, os fragmentos da realidade extratextual presentes no texto ficcional são apresentados como uma realidade posta sob o signo de um fingimento intencionado – que teria como meta tensionar os limites epistemológicos que determinam a

⁸⁸ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 28.

⁸⁹ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 25. Grifos de minha autoria

⁹⁰ ISER. *O fictício e o imaginário*, 1996. p. 09.

interpretação do mundo. Por conseguinte, “este mundo é posto entre parênteses para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido *como se* o fosse”.⁹¹ Tal fato se deve, justamente, à função do literário consistir em acionar, por meio da suspensão de parâmetros epistemológicos, a disposição humana de criar outros sentidos para interpretar (e, por meio desta experiência, imaginar) sua realidade. Conforme diz Iser, “os limites da cognição acionam a necessidade da ficção”.⁹²

Dessa maneira, o que compreendemos por realidade “extratextual” (ou interpretação organizada de mundo) seria um conjunto de ficções explanatórias⁹³ que dissimulam seu caráter ficcional (mantendo assim os critérios supostamente naturais que possibilitam que estas atuem como princípio de esclarecimento de realidades). Já as ficções exploratórias (ou literárias) seriam reconhecíveis justamente pelo fato de não dissimularem sua qualidade de realidades fingidas – mas, pelo contrário, por expô-la, visto que é

pelo reconhecimento do fingir [que] todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos.⁹⁴

A partir do exposto, e tendo em vista a sugestão iseriana de que a literatura se dá como duplicação fingida da realidade sócio-histórica a qual tematiza, Luiz Costa Lima considera que

mentira [ou fingimento] e literatura são processos de “duplicação” (*doubling*), realizados por meio do “ultrapasse dos limites de sua realidade contextual, cada um cumprido a seu modo”. A última especificação contém a diferença que acompanha sua marca comum: “A *mentira* ultrapassa a verdade e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora”.⁹⁵

⁹¹ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 973.

⁹² ISER. *Teoria da ficção*, 1999. p. 91.

⁹³ Para maiores esclarecimentos acerca da distinção entre ficções explanatórias e exploratórias, bem como das funções destas, ver: ROCHA. *Teoria da ficção*, 1999. 145-178.

⁹⁴ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, 2002. p. 973.

⁹⁵ ISER *apud* LIMA. *Vida e mimesis*, 1995. p. 237. Grifos meus

Ao ser caracterizada como processo de duplicação, a literatura opera a transgressão do que Costa Lima considera como procedimentos da verdade e do mundo, nos quais “a *verdade* aparece como horizonte do *enunciado* e o *mundo* como horizonte da *ação*”.⁹⁶ Como estes exercem uma função contextualizadora, exceder o preconizado por estas orientações é tomado como uma “base para a pragmática enunciativa”,⁹⁷ em que o procedimento de duplicação viabiliza a construção ficcional de mundos hipotéticos, nos quais o “‘como se fosse mentira’ e ‘como se fosse verdade’ passam a conviver de forma tensa, indecidivelmente interligados”.⁹⁸

Assim, ao se caracterizar a literatura como ato de duplicação da realidade em mundo do *como se*, defende-se que “a *realidade da literatura consiste justamente numa realidade imaginária* [que seria, ao mesmo tempo, real e imaginária]”, na qual “(...) tudo se torna imagem, ou seja, tudo se *desdobra* [se duplica] *em sua outra versão*”.⁹⁹ Tal consideração implica o seguinte:

Afirmar que *o espaço literário constitui um espaço imaginário significa afirmar que nele tudo é imagem: que a linguagem se desdobra numa linguagem imaginária, o tempo num tempo imaginário e a realidade numa realidade imaginária*.¹⁰⁰

Por conseguinte, ao designarmos o espaço literário *como sendo* um espaço imaginário – que remete às virtualidades difusas que constituem a materialidade da própria linguagem, por meio das quais a realidade, o espaço, o tempo e o sujeito se manifestam –, estabelecemos um princípio importante na compreensão dos componentes estruturadores da realidade própria da ficção, bem como de seu funcionamento. Tais elementos (quais sejam, espaço, tempo e sujeito ficcionais) seriam imagens evocadoras de conteúdos do mundo que, ao terem os limites de sua realidade contextual ultrapassados, tornam-se desfamiliarizados, passando a funcionar como matéria-prima para a experiência plástica do ato ficcional, por meio do qual construímos versões do mundo.

⁹⁶ LIMA. *Vida e mimesis*, 1995. p. 237.

⁹⁷ LIMA. *Vida e mimesis*, 1995. p. 237.

⁹⁸ PINTO. Notas sobre o realismo. *Dubito ergo sum*: sítio de literatura e espano. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a207.htm>>. Acesso em 02 de Setembro de 2010.

⁹⁹ LEVY. *A experiência do Fora*, 2003. p. 28 e 27. Grifos meus.

¹⁰⁰ LEVY. *A experiência do Fora*, 2003. p. 27. Grifos meus.

Assim, ao imaginarmos duplos do mundo real, criamos nada menos do que interpretações da realidade que, revestidas de intenções, tematizam (ou problematizam) atribuições de sentidos vivenciadas em nossa realidade cotidiana. Em suma, a ficção literária seria uma disposição humana de irrealizar as orientações de leitura do mundo mediante seu desdobramento em imagem deslocada – que seria “o real duplicado, visto por outra perspectiva”. Em contrapartida, esta capacidade se manifesta como meio auxiliar (por apresentar hipóteses e não postular verdades) de conhecimento do mundo, viabilizando modos para que possamos conceber as relações difusas de mútua constituição entre o real e o imaginário na criação de realidades (e comunidades) imaginadas.

A partir deste conjunto de formulações, propomos uma leitura dos contos de Rubião considerando, justamente, seus fortes laços com a indeterminação – ou seja, com o que caracterizamos como o funcionamento do imaginário.¹⁰¹ A obra de Rubião, ao tematizar a irrealização da realidade mediante a realização do imaginário, pode contribuir para que se elaborem outras leituras do texto literário (ou ao menos do seu, esperamos). Ao problematizarmos o modelo de representação literária embasado no saber tácito que fundamenta a oposição real/ficção, defendemos que a obra rubiana pode viabilizar um entendimento do imaginário como espaço de indeterminação, de jogo entre as possibilidades de atribuição de sentido, onde se (re)formula (e por meio do qual apreendemos) discursivamente a história cultural, sugerindo leituras da função exercida pelo imaginário na criação (e interpretação) da ficção chamada Brasil, bem como do processo de modernização brasileiro – e da leitura das grafias deste em textos literários.

Ao aventarmos a hipótese de que a obra de Murilo Rubião pode funcionar como observatório da ficção, entendida como espaço de indeterminação de onde podemos ler a realidade histórico-cultural brasileira, referimo-nos às possibilidades de expansão dos modos de leitura do espaço literário e de suas representações. A partir desta proposta, abre-se

¹⁰¹ Cf. BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, 2007. p. 216.

(...) uma via que aborda a literatura, simultaneamente, como uma realidade (algo que consolida relações várias, na forma de uma “obra”), como o processo segundo o qual esta realidade se corporifica (que é o processo da ficção, por meio do qual a indeterminação do imaginário ganha algum nível de determinação, processo pelo qual o horizonte de relações possíveis converge para uma série específica de relações) e como a irremovível presença – dada pela negativa, ou seja, como campo contrastivo – desse horizonte difuso, que é o imaginário, campo da indeterminação, a qual é também a condição de possibilidade de quaisquer determinações.¹⁰²

Com tal horizonte especulativo, buscamos, mediante a compreensão dos modos pelos quais o imaginário funciona na duplicação do real em texto, abordar o texto literário: como realidade; como processo de organização de referências que culmina na configuração de uma imagem da realidade; e como campo de indeterminações que viabiliza as formas de manifestação e atribuição de sentidos instituídos – como, também, os meios para que se formule a problematização de tais sentidos.

Assim, tendo estas coordenadas como norteadoras da pesquisa, consideramos o imaginário como um campo de operações (de fingimento, conforme propõe Iser) que pode ser decomposto em linhas de força,¹⁰³ também difusas, que atuam na obra de Rubião. Na leitura que propomos do imaginário manifesto na ficção rubiana, tomamos como eixo o imaginário espacial e temporal, visto a importância destes na configuração do texto literário como forma de discurso sobre a (e a partir da) realidade. Em razão de considerarmos que o texto de Rubião coloca o problema do olhar e da apreensão da realidade em imagens, ou, como disse Calvino,¹⁰⁴ da realidade que se dá a ver na ficção, propomos, também, o levantamento do que podemos chamar de imaginário videncial – apresentado pelos personagens e narradores dos contos rubianos mediante a recorrência de imagens do olho e do ato de observar.

Tendo em vista este pressuposto e as ponderações anteriores, os contos de Rubião parecem sugerir, com a ironia e ambivalência que lhes são peculiares, a pergunta: “O que sabe o texto literário?” – ou, em outros termos, “Como o saber

¹⁰² BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, 2007. p. 216. Grifos meus.

¹⁰³ Cf. BRANDÃO. *Grafas da identidade*, 2005. p. 14.

¹⁰⁴ CALVINO. *Contos fantásticos do século XIX*, 2004. p. 09.

narrativo veiculado pela ficção literária viabiliza questionar o que podemos (ou cremos) saber acerca de nós mesmos e das realidades que elaboramos?”. Dito de outra forma, a provocação feita pela narrativa muriliana sugere que indaguemos o texto ficcional como campo de experiência em que a visibilidade da realidade concreta é questionada – tendo por base a relação estabelecida, por meio da ficção, entre o imaginário e a realidade extratextual à qual este se refere.

A fim de estimular um entendimento dos contos de Rubião como uma teoria do conhecimento que, através da indeterminação do imaginário, coloca em xeque a relação entre percepção da realidade e a representação desta em textos literários, passemos à compreensão das coordenadas que determinam as noções de espaço e tempo no âmbito da ficção.

2. Espaços, tempos e sujeitos ficcionais: coordenadas e sentidos

Neste capítulo, procede-se à explanação das premissas teóricas e dos operadores de leitura empregados na exploração e no traçado de um esboço do imaginário muriliano. As coordenadas deste mapeamento são as imagens dos espaços, tempos e sujeitos que conformam sua obra e estabelecem as orientações perceptivas de sua realidade ficcional. Para tanto, discutiremos acerca das orientações que preconizam o modo de caracterização das categorias do espaço, do tempo e do sujeito no gênero conto. Nas partes subsequentes, procedemos a uma exposição crítica dos fundamentos que embasam as noções de cronotopo e de heterotopia.

2.1 Elementos do texto narrativo

Veja se consegue o mapa dos caminhos.¹⁰⁵

O espaço, o tempo e o sujeito/ser, compreendidos como fundamentos do conhecimento e do imaginário, não são conceitos autoevidentes, sendo antes o “óbvio” que não sabemos definir “o que é”. Compreendidos como imagens do mundo¹⁰⁶ que conformam o sistema de referências (e interpretações) de nossa percepção, essas três noções estabelecem as condições das representações discursivas de nossas experiências.

Sendo assim, investigar o funcionamento de tais categorias na organização de um texto ficcional implica o levantamento de questões como: quando se fala sobre espaço, tempo e sujeito em textos literários, o que se quer dizer? Seriam referências a

¹⁰⁵ MACHADO, Aníbal, M. *Iniciativas*. Rio de Janeiro: s.n., 1953.

¹⁰⁶ Por imagens do mundo compreendem-se as “constelações de idéias segundo as quais diferentes sociedades humanas fundamentam, tanto coletiva quanto individualmente, a experiência do existir. [Em síntese, são o conjunto] das categorias pelas quais a cultura ocidental compreenderá a realidade e atuará sobre ela”. OLIVEIRA. *Imagens do tempo*, 2003. p. 33.

tipos de espaços, tempos e sujeitos que apenas evocam imagens do mundo representado pela literatura? Ou podemos dizer que as representações literárias, ao citarem estes discursos que configuram um modo de ver o mundo em dada época, suscitam outras perspectivas e abordagens das representações (ficcionais e científicas) da realidade? A partir destas indagações, buscamos, nas próximas páginas, compreender como as categorias mencionadas são responsáveis por estabelecer as coordenadas de produção de sentidos em representações textuais, nos permitindo, assim, ler uma obra ficcional como sendo “mais real ou mais irreal”.

Hipótese relevante é que as concepções de sujeito, de espaço e de tempo funcionam como determinações configuradoras da natureza realista da narrativa literária. De acordo com esse paradigma, a correlação entre os três termos fundamentaria a percepção das situações apresentadas no texto ficcional como sendo experiências cognoscíveis:

(...) toda narrativa, para ser percebida como tal, pressupõe pelo menos três categorias: tempo, espaço e sujeito. (...) Pode-se falar, assim, que toda narrativa é caracterizada por uma duração, uma localização e uma voz; ou que o movimento narrativo se efetua quando há uma conjugação dos verbos transcórrer, estar e ser.¹⁰⁷

Tal formulação indica, então, que as convenções que afiançam legibilidade das referências presentes em uma narrativa ficcional são pautadas pela correlação entre um sujeito/voz, um espaço/localização e um tempo/duração. Das relações entre tais elementos, estabelecem-se as coordenadas que permitem reconhecer os fundamentos da experiência dos sujeitos do universo literário *como sendo semelhantes*, em maior ou menor grau, aos de uma experiência individual suscetível de ocorrência. Desse modo, asseguram-se ao texto literário as condições para que ele atue como representação verossímil (ou realista) de situações, instaurando-se como forma de conhecimento do mundo, pois, “a narrativa se sustenta (...) no desejo de que a legibilidade se dê via reconhecimento”¹⁰⁸ – ou seja, que ocorra como identificação de uma situação factível.

¹⁰⁷ BRANDÃO. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea, 2002. p. 182. Grifos meus.

¹⁰⁸ BRANDÃO. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea, 2002. p. 183.

As considerações acima estabelecem, portanto, que a condição de leitura das situações ficcionais seria alicerçada por meio de um tipo (ainda que difuso) de descrição dos traços essenciais destes elementos, à maneira de uma fenomenologia da percepção, visto que esses três elementos

(...) também remetem a certas *características comumente associadas à noção de corpo*, como *mobilidade ou mutabilidade*, para a categoria *tempo*; *circunscrição ou contextualização*, para *espaço*; e *unidade ou identidade*, para *sujeito*. Tais características atuam, no cerne de um texto verbal, como *índices de reconhecibilidade dos fundamentos da experiência do corpo*. O que equivale a dizer que definem a natureza realista (...) de toda narrativa.¹⁰⁹

Assim, ao ser considerado “nossa principal referência espacial e vivencial”,¹¹⁰ o corpo se apresenta como prisma perceptivo por meio do qual se fundamentam as conceituações discursivas de espaço e tempo. Entretanto, é importante destacar

a impossibilidade de se conceituar, com precisão, as categorias espaço e tempo [e sujeito/ser, pois] tais categorias não são fixas ou absolutas: são relacionais, dependem de referências que podem estar em contínua transformação.¹¹¹

Desse modo, o sujeito/ser ficcional (personagem ou narrador), essa “voz de onde e por meio da qual (nos) vemos”, torna-se legível apenas quando concebida em relação a um conjunto de indicações a partir do qual se configura a visibilidade (o espaço visto e o espaço visível) do texto ficcional. Esse quadro de coordenadas que viabiliza a manifestação de conteúdos da realidade ficcional pode ser descrito como “uma série de referências com as quais ele [o sujeito ficcional] se relaciona de algum modo. (...) [Através dessas determinações], imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar* (...) estamos produzindo um espaço para o ser.”¹¹² Assim,

o espaço da personagem (...) seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o *localizamos*. Só

¹⁰⁹ BRANDÃO. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea, 2002. p. 182.

¹¹⁰ FUÃO. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 1 de 3), 2004a. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp.

¹¹¹ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 91.

¹¹² SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 67.

compreendemos que algo *é* ao descobrirmos *onde, quando, como* – ou seja: em relação a *quê* – esse algo *está*.¹¹³

Considerando que o espaço em que se localiza o ser na narrativa ficcional é esse cenário por onde as personagens circulam, podemos definir a noção de espaço, ainda que provisoriamente, como sendo um “*conjunto de indicações* – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações”.¹¹⁴ Esse conjunto pode ser situado fisicamente (espaço geográfico), temporalmente (espaço histórico), socialmente (espaço social), em relação às características existenciais da personagem (espaço psicológico), dentre outras possibilidades.

No que diz respeito ao conceito de tempo, no caso do texto literário, podemos falar, sumariamente, ao menos de duas formas básicas de lidar com a temporalidade. A primeira corresponde ao “*tempo constitutivo da obra*, elemento que traduz sua duração, determinado pelo *tempo de leitura*”.¹¹⁵ Este tempo seria correlato, por exemplo, ao tempo de leitura atribuído ao conto, caracterizado por vários teóricos do gênero como narrativa curta, em razão dos efeitos sugeridos por sua *brevidade*. A segunda maneira consiste na criação de um *tempo ficcional*, que ocorre no âmbito

daquilo que é narrado, (...) no plano da história propriamente dita. Esse tempo é a *atribuição de uma dimensão temporal aos eventos relatados*, por meio de palavras ou expressões que recorrem, geralmente, ao calendário e ao relógio.¹¹⁶

Outra possibilidade de designarmos o tempo, no âmbito da ficção é, de acordo com Benedito Nunes, concebê-lo como um tempo imaginário. Essa modalidade de tempo que se manifesta na ficção é constituída por uma articulação que se dá em dois planos: “o do discurso – por meio do qual a narrativa se configura como um todo significativo – e o da história, que impõe aos acontecimentos (...) uma inteligibilidade cronológica (sucessão) e lógica (relação de causa e efeito)”.¹¹⁷ Esses dois planos podemos denominar de tempo do narrado e tempo do narrar, sendo o primeiro correlato ao tempo da estória (dos eventos da narrativa) e o segundo ao conjunto de referências

¹¹³ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 68. Grifos meus.

¹¹⁴ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 67.

¹¹⁵ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 50. Grifos meus.

¹¹⁶ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 51. Grifos meus.

¹¹⁷ NUNES. *Tempo*, 1992. p. 350.

políticas, econômicas, sociais e culturais de determinado tempo e espaço (ao tempo histórico a que a narração se vincula).

Após essa breve delimitação das noções de espaço, tempo e sujeito ficcionais, convém perguntar: que relação a literatura estabelece com os espaços, os tempos e os sujeitos “reais” no contexto em que é produzida – e que imagens (ou grafias) desses conceitos emergem do texto ficcional? Compreendidos como princípios que configuraram as imagens de mundo e os valores de nosso imaginário social, os espaços, tempos e sujeitos que se manifestam no texto literário se apresentam como materializações culturalmente motivadas do conjunto de sentidos (orientações de valor, qualidades) atuantes no contexto histórico em que se efetua. Desse modo, consideramos que tais imagens são registros que repetem a realidade (ou realidades) simulada(s) pelo fingimento, se apresentando, portanto, como grafias do imaginário social.

De modo a observar como essas representações de espaço(s), tempo(s) e sujeito(s)/ser(es) – sejam “ficcionais ou não” – variam historicamente, no âmbito do texto literário, consideramos pertinente concebê-los como configurações de conteúdos axiológicos¹¹⁸ da realidade extratextual que se encontram simulados no texto ficcional. Dessa maneira, sugerimos a hipótese de que o texto literário, movido pelas forças do imaginário, atua como usina na qual se ficcionalizam espaços, tempos e sujeitos.

Na próxima parte, efetuaremos um levantamento de algumas teorias sobre o gênero conto, a fim de compreendermos quais regularidades atuam na determinação

¹¹⁸ Aqui fazemos menção à noção de imagem proposta por Mikhail Bakhtin. A fim de resumir a tentativa bakhtiniana de refutar a noção de imagem proposta pelo crítico russo Potebniá, recorreremos à exposição de Luis Alberto Brandão, em seu texto “Notas a contrapelo de imagens e espaços” (BRANDÃO, 2010). O ensaísta demonstra que o termo imagem, apesar de ser comum na obra do teórico russo, apresenta significados distintos dependendo do contexto ao qual remetem questões teóricas específicas. Brandão estabelece a diferenciação entre uma significação mais estrita e outra, mais abrangente: no primeiro caso, está o sentido de visualidade, de “imagem-tropo”, em que a imagem seria um recurso textual, sinônimo de metáfora; no segundo, encontra-se a “imagem prosaica” (ou dialogizante), que seria a representação da imagem de um discurso – como a imagem do homem ou a imagem da linguagem que, de acordo com Bakhtin, encontram-se expressas nos romances de formação. A título de síntese, Bakhtin propõe que a noção de imagem pressupõe não apenas representações visuais, mas sim a manifestação de conteúdos ético-cognitivos. Na terceira parte deste capítulo, a noção de imagem será abordada mais amplamente em razão de sua conexão com o conceito de cronotopo.

formal-realista dos elementos apresentados acima. No decorrer desta dissertação observaremos como nos contos de Murilo Rubião ocorrem as transgressões destes postulados.

2.1.1 Considerações sobre o gênero Conto

Dada a minha sobriedade de linguagem, a necessidade de concisão, fui levado a fazer contos.¹¹⁹

Considerando o exposto acima, têm-se, então, três noções delimitadoras dos parâmetros de expressão e apresentação da experiência em narrativas literárias: espaço/localização/estar, tempo/duração/transcorrer e sujeito/voz/ser. São três categorias-chave para se pensar (e se interrogar) as formas de representação dos valores e orientações interpretativas que se atribuem às imagens da realidade modeladas (ou colocadas em perspectiva) em textos ficcionais.

O que acontece, porém, quando esses elementos-chave passam a funcionar de outro modo – não mais a partir de uma preocupação em apresentar de maneira verossímil a realidade extratextual que, supostamente, precede a ficção –, mas configurando uma realidade outra, que irrealiza a realidade e realiza o imaginário? Como essa relação entre a ativação de um imaginário por meio do ato ficcional viabiliza a compreensão do modo como a literatura cria um mundo concreto através da palavra, mundo que se apresenta como real e imagem transgressora da realidade? Que efeitos tal ato ficcional exerce na configuração do que entendemos por sujeito e realidade? No caso específico dos contos de Murilo Rubião, poderíamos dizer que estas categorias

¹¹⁹ LOWE, Elizabeth. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. *Revista Escrita*. São Paulo: ano IV, n. 29, 1979. p. 24-33. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br>. Acesso em 20 de outubro de 2009.

figuram como disruptivas de representações naturalizadoras, quando contrastadas com as imagens presentes em textos de orientação realista?

A partir destas questões, consideramos pertinente uma leitura de algumas teorias sobre o gênero narrativo escolhido por Rubião para dar forma aos conteúdos de sua (ir)realidade ficcional. Assim, buscamos reunir mais algumas peças para nosso mosaico de coordenadas, de modo a compreendermos como o espaço, o tempo e o sujeito funcionam na organização do gênero literário conto. Passemos, portanto, à leitura de algumas teorias e referências acerca do modo como estas noções basilares operam na configuração das formas breves.¹²⁰

No verbete “Conto” do *E-dicionário de termos literários*, Nelly Novaes Coelho assim estabelece as orientações que definem este gênero:

Desde as origens, *narração sintética e monocrónica* de um fato da vida (...) *o conto é definido, formalmente, pela brevidade: uma narrativa curta e linear, envolvendo poucas personagens; concentrada em uma única acção, de curta duração temporal e situada num só espaço.* (...) um dado persiste como indiscutível, ao analisarmos em conjunto aqueles consagrados pelos tempos: a brevidade ou densidade dramática e sedução de linguagem. (...) o conto expressa apenas uma “fatia”, um “momento” dessa vida, um fragmento expressivo de todo. É dessa intencionalidade que surge *a técnica de construção de conto*: concentração de elementos (e não, expansão, como acontece no romance); *uma só célula dramática, um único eixo temático, um único conflito. Os quatro elementos básicos que entram em sua composição (personagens, factos, ambiente e tempo).*¹²¹

De modo semelhante, Nadia Batella Gotlib, em *Teoria do conto* (1987), estabelece que o critério para a definição do gênero que se mantém como uma constante nas várias abordagens por ela listadas é a *brevidade* – medida que se estabelece por uma determinação temporal, o *tempo da leitura*. Tal delimitação parte do modo como a estória é contada, considerando que a forma breve se constrói por meio da economia de meios de narrar, com a intenção de flagrar momentos e situações – ou seja, flagrar acidentes, acontecimentos em contextos específicos, de modo a elaborar uma imagem

¹²⁰ Na parte deste capítulo dedicada à noção do cronotopo será discutido como, de acordo com Bakhtin, a inter-relação de espaço e tempo determina o processo de configuração dos gêneros literários.

¹²¹ COELHO, Nelly Novaes. E-dicionário de termos literários: verbete conto. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=700&Itemid=2. Grifos meus.

significativa. Entretanto, vale ressaltar que a referida autora não desenvolve maiores considerações acerca das características dos elementos estruturais do gênero.

Já a revista *Letras de Hoje* (1974), em número dedicado à discussão de leituras e teorias do/sobre o conto, apresenta vários textos que auxiliam a compreender como a crítica acadêmica vê as relações entre as categorias espaço, tempo e sujeito na configuração da narrativa. Dos ensaios que enfeixam o volume, gostaríamos de destacar dois: o de Alceu Amoroso Lima e o de Massaud Moisés.

O texto de Massaud Moisés, que apresenta considerações semelhantes às encontradas nos verbetes Conto e Unidade de seu *Dicionário de termos literários* (1978), caracteriza o conto como “uma unidade dramática [que] contém um só conflito, um só drama, *uma só ação* (...) [que] *condiciona as demais características*”,¹²² ou seja, uma narrativa constituída por “um só acontecimento, transcorrido num só lugar e num só dia”.¹²³ Como “à unidade de ação corresponde a unidade de espaço”,¹²⁴ esta última consiste em uma instância contextualizadora da ação, sendo compreendida como o

*lugar geográfico, por onde as personagens circulam, [sendo] sempre de âmbito restrito. No geral, uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar basta para que o enredo se organize. Raramente as pessoas se deslocam para outros sítios.*¹²⁵

Logo em seguida, Moisés se volta para o exame da noção de tempo, na qual “*também se observa igual unidade*. Com efeito, os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, as coisas se passam em horas, ou dias”.¹²⁶ Como podemos observar, o autor não apresenta novidades à definição estabelecida por Nelly Novaes Coelho, sendo o conto entendido como uma célula dramática determinada pela regra das três unidades: de ação, lugar e tempo.

¹²² MOISÉS. As unidades do conto, 1974. p. 16-17. Grifos meus.

¹²³ MOISÉS. Dicionário de termos literários, 1978. p. 506.

¹²⁴ MOISÉS. As unidades do conto, 1974. p. 17.

¹²⁵ MOISÉS. As unidades do conto, 1974. p. 17.

¹²⁶ MOISÉS. As unidades do conto, 1974. p. 18.

Em contraponto, Alceu Amoroso Lima apresenta uma perspectiva diversa. Após caracterizar o conto como narrativa curta, o teórico tece alguns comentários acerca do critério empregado na diferenciação do gênero, que seria de natureza métrico-quantitativa, efetuada pela contraposição de sua extensão e duração em relação à novela (narrativa média) e ao romance (narrativa longa). Entretanto, conforme salienta Lima, “essa diferenciação quantitativa (...) arrasta consigo, dentro de seus limites, uma diferenciação qualitativa”.¹²⁷ Conforme as considerações que se seguem, podemos observar uma caracterização diversa da proposta por Massaud Moisés:

Este reflexo qualitativo se traduz de várias maneiras. Enquanto no romance o tempo domina o espaço, *no conto a primazia pertence ao espaço sobre o tempo*. O conto é uma narrativa por natureza rápida. O romance é naturalmente lento. No romance deve predominar o espírito analítico. No conto, o espírito sintético.¹²⁸

Seria possível relacionar ainda várias outras definições do conto moderno e de seus elementos constitutivos, considerando-se a extensa bibliografia sobre o assunto.¹²⁹ No entanto, tal tarefa ultrapassa os objetivos da presente dissertação. Limitamo-nos a constatar que nas descrições do conto moderno prevalece como base a chamada regra das três unidades: “uma só ação, num só tempo de um dia e num só espaço”.¹³⁰ Observamos, na bibliografia consultada, que as noções de tempo e de sujeito (personagem) se encontram subordinadas a uma espécie de contrato, em que o primado da verossimilhança se apresenta como fator que delimita as possibilidades de manifestação da representação literária – e, por conseguinte, de visões de mundo. Ao determinar o “casamento contratual” dos três termos como condição para a construção do conto, esta concepção clássica de representação literária do mundo parece apontar para o reforço de uma gramática realista – que, como dissemos no capítulo anterior, estabelece tanto as condições de produção de sentido quanto as possibilidades de

¹²⁷ LIMA. Natureza do gênero, 1974. p. 13.

¹²⁸ LIMA. Natureza do gênero, 1974. p. 13. Grifos meus.

¹²⁹ Nesta pesquisa foram consultados, também, os seguintes trabalhos: BOSI. *O conto brasileiro contemporâneo*, 2008; CAMPOS. *Sobre o conto brasileiro*, 1977; GALVÃO. Cinco teses sobre o conto, 1983; LUCAS. O conto no Brasil moderno, 1983; XAVIER. *O conto brasileiro e sua trajetória*, 1987. Nestes trabalhos não foram encontradas menções ao tratamento dos elementos espaço, tempo e sujeito no conto, o que, de certa forma, não deixa de evidenciar que o conto ainda é abordado por meio da noção aristotélica das três unidades.

¹³⁰ GOTLIB. *Teoria do conto*, 1987. p. 30.

recepção, distinguindo as representações literárias verossímeis das (supostamente) inverossímeis.

Outra consideração de ordem mais geral seria que, *em contraposição à estaticidade do espaço* (moldura contextualizadora dos acontecimentos), *o tempo estaria relacionado ao aspecto dinâmico e à dramaticidade da narrativa* – sendo visto como recurso de organização dos acontecimentos. Ou seja, a relação que se estabelece entre os termos espaço e tempo seria a de analogia, na qual o primeiro termo (espaço) é correlato à descrição e a representação de elementos imutáveis, e o segundo (tempo) à narração, à apreensão de transformações por parte do personagem ou narrador. Observamos, também, que nestas considerações sobre o conto, há uma primazia do aspecto temporal, presente tanto na definição quantitativa do gênero como narrativa breve (ou curta), quanto na caracterização de sua densidade dramática.

A fim de desdobrarmos estas considerações sobre a caracterização e função dos elementos constitutivos do conto, passemos a um breve exame de como a parcela da crítica de Murilo Rubião analisada nesta pesquisa buscou descrever seu funcionamento.

2.1.2 Algumas leituras (e poucas pistas) do universo rubiano

Para o leitor, o mundo de Murilo não é e é o seu mundo.¹³¹

Como foi dito anteriormente, vários olhares críticos já se voltaram para a contística de Murilo Rubião. Em sua tentativa de compreender a obra do escritor mineiro, buscaram enumerar aspectos e traços característicos de sua obra, de modo a enquadrá-la dentro de uma tipologia. A partir desse esforço, forjou-se um conjunto de definições teóricas que buscou descrever os elementos constitutivos de sua

¹³¹ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 145.

“literariedade” ou, em outros termos, do que se convencionou como sendo sua “fantasticidade”. Assim, face a dificuldade de delinear regras gerais para o entendimento da obra, voltaram-se para a descrição de temáticas presentes no trabalho do escritor mineiro, tais como: a incomunicabilidade, a impossibilidade (das relações amorosas, de chegar a um suposto destino, de realização de um intento, etc.), a repetição das situações ao infinito, a inadequação do homem uroboro¹³² em relação à sociedade que o criou, o absurdo da condição humana, o caráter trágico da existência, certa nostalgia de sistemas explicativos e valores universais que confirmam sentido à existência, dentre outras.

Após estabelecer as coordenadas de compreensão dos termos espaço, tempo e sujeito no âmbito do texto ficcional, consideramos pertinente comentar algumas das leituras empreendidas por alguns críticos sobre o as características destas categorias e seu funcionamento na construção dos contos do autor. Antes de mais, cabe salientar que a escolha dos textos se deu em razão de apresentarem menções aos aspectos de interesse desta pesquisa.

Na dissertação *Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico*, Terezinha Maria de Melo Barros propõe uma abordagem dos elementos estruturantes da poética muriliana. Tendo por base as considerações feitas por Jorge Schwartz em *A poética do uroboro*, a autora vê como temática principal da obra de Murilo a crítica à condição absurda a que se encontra sujeito o ser humano na modernidade.

A propósito das representações do espaço presentes nos contos, a autora os considera como princípios delineadores da exclusão e do isolamento a que são sujeitas as personagens:

A construção mesma do cenário já aparece contaminada pela preocupação em traduzir essa situação originária de isolamento, optando pelo esquema de inserir as personagens sozinhas e incomunicáveis em ambientes fechados e asfixiantes, estranhamente desligadas do resto do mundo; ou ainda fixando-as

¹³² Termo proposto por Jorge Schwartz em *A poética do uroboro* (SCHWARTZ, 1981) para designar o que o teórico considera como arquipersonagem rubiana.

em ambientes abertos de que elas são, contudo, as únicas ocupantes, ou onde experimentam a solidão no contato mesmo com os outros homens.¹³³

No que concerne ao procedimento de construção dos cenários adotado por Rubião, de acordo com a autora, este se dá por meio da

abstenção de dados concretos relativos ao espaço em que se desenrolam os acontecimentos. Os meios citadinos ou rurais, as paisagens naturais e urbanas antes de serem ambientes determinados, com fisionomia precisa, são circunscrições de um espaço vasto e indefinido. As referências locais são irrelevantes como possibilidades de elucidação e delimitação do contexto narrativo pois nunca passam de informações meramente tópicas.¹³⁴

Ao se voltar para os aspectos temporais, Barros destaca a fragmentação como princípio de organização dos acontecimentos e situações narrativas. Ao considerar que a adoção deste procedimento de concatenação dos fatos decorre de uma necessidade de expressar “a maneira fragmentária em que na realidade são vividos” os acontecimentos, o intento do autor seria o de “romper definitivamente a lei de um começo, um meio e um fim”.¹³⁵ Como efeito dessa fragmentação, decorrem a descontinuidade temporal e a ausência de linearidade no encadeamento e sucessão das situações, fatores que acarretam a (aparente) ausência de unidade temporal das narrativas.

No que concerne aos seres de papel (no caso as personagens, visto que a autora não discorre a respeito das figuras do narrador), a autora parte de premissa semelhante à de Jorge Schwartz, que propõe a noção de arquipersonagem, identificada como “homem uroboro”, figura do herói trágico muriliano “englobadora de todas as ações e atributos das protagonistas”.¹³⁶ Tendo como base este argumento, Barros observa que “o homem, na ficção muriliana, (...) é sempre o mesmo homem. (...) Neste sentido seria possível afirmar que todas as figuras são sempre iguais, sendo os seus vários personagens uma reduplicação sucessiva de uma mesma imagem”.¹³⁷ Dessa forma, ao ser sempre o mesmo personagem, apenas duplicado, condenado a viver a mesma situação em contextos distintos, a autora considera as personagens de Rubião como sendo

¹³³ BARROS. Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico, 1981, p. 130.

¹³⁴ BARROS. Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico, 1981, p. 130.

¹³⁵ BARROS. Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico, 1981, p. 130.

¹³⁶ SCHWARTZ. A poética do uroboro, 1981. p. 25.

¹³⁷ BARROS. Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico, 1981, p. 130.

universais, visto que esse “homem uroboro” representa, ao mesmo tempo, o mesmo e o outro, todos e ninguém.

Já Antônio Manoel dos Santos Silva, em sua comunicação “Os espaços da solidão”, busca sugerir uma leitura das relações entre o espaço e as personagens murilianas por meio da sondagem de imagens arquetípicas da interioridade – o que aproxima seu ensaio da fenomenologia das imagens poéticas proposta por Gaston Bachelard, principalmente em *A poética do espaço*.

De acordo com o crítico, a representação do espaço recorrente em Murilo Rubião é a de um espaço inóspito ou de solidão – ou, em contraposição à natureza topofílica proposta por Bachelard¹³⁸ para descrever as imagens arquetípicas do espaço, espaços topofóbicos, espaços inóspitos. As casas e os locais criados por Murilo parecem feitos com a função de produzir o incômodo, de não acolher. Desse modo, podem ser vistos como espaços “de sofrimento, da instabilidade, da tortura e da dispersão do eu”.¹³⁹ Como exemplos, Silva menciona os contos “Casa do Girassol Vermelho”, “Bárbara”, “O lodo”, “Petúnia”, “Aglaiia” e “O bloqueio”. De maneira semelhante são os recintos de solidão, como o hotel, a taberna, o restaurante, a pensão, a fábrica, os edifícios (em construção, abandonados, em ruínas ou em destruição) para onde seguem os personagens que parecem desconhecer a noção de lar como local de abrigo – ou talvez aos quais seria negada tal possibilidade.

Ainda de acordo com esta tônica, de aproximação contrastiva (ou seja, pela negativa) da comunicação de Antônio Silva com a proposta bachelardiana de uma descrição topofílica das imagens dos espaços murilianos, convém perguntar se

não há contos de Murilo Rubião com a simbologia ‘normal’ da casa, dentro de nossos padrões culturais (...) isto é, podemos indagar se Murilo Rubião não constrói casas com a simbologia do ninho e da segurança, da

¹³⁸ Cabe mencionar que a noção de imagem espacial bachelardiana se encontra subordinada a um ideal de felicidade, visto que o foco das análises empreendidas por Bachelard em *A poética do espaço* está voltado para as imagens que atraem, imagens do espaço feliz, de proteção, sinônimos de interioridade e positividade, como a casa e o ninho, por exemplo. Para uma caracterização crítica da proposta de Bachelard, consultar BRANDÃO. Notas a contrapelo de imagens e espaços: Bakhtin, Bachelard, Benjamin, 2010. p. 100 a 104.

¹³⁹ SILVA. Os espaços da solidão, 1987. p. 528.

hospitalidade e do acolhimento, do decoro e dos segredos compartilhados pela família.¹⁴⁰

Esta passagem nos convida a pensar se os espaços de habitação, nas narrativas de Murilo, não seriam construídos apenas de maneira a produzir um espaço inabitável, do qual decorre o isolamento, a expulsão ou exílio das personagens, seja em direção à zona urbana, seja em direção ao campo. A casa, no universo de Rubião, parece simbolizar o local de que alguém foi banido ou do qual alguém fugiu, seja em direção à rua ou para um hotel, rumo ao litoral, ao campo, à montanha ou à planície. Isso nos leva a observar que, nas representações de edificações presentes nos contos de Rubião, sobressaem aspectos que os definem como espaços e lugares hostis, negativos, produtores não de sintonia cósmica (como quer Bachelard), mas de desarmonia – fatores que nos levam a considerá-los topofóbicos.

Quanto ao motivo pastoril ou campestre, presença constante na paisagem rubiana, Silva nota que a presença desse motivo, nos contos de Murilo Rubião, “embora apareça várias vezes como oposição à da cidade, não se compõe em termos de paisagem ideal [pelo contrário]. (...). O campo enquanto lugar feliz parece um produto da ilusão”.¹⁴¹ Vide “A Casa do Girassol Vermelho” e “A noiva da casa azul”, por exemplo.

Outra apreciação dos aspectos do espaço e do tempo nos contos de Rubião é apresentada pelo crítico Fábio Lucas, no ensaio “A arte do conto de Murilo Rubião”. Mesmo restringindo-se ao livro *O convidado*, o crítico tece poucas considerações sobre as características dos elementos espaciais e temporais dos contos. Sobre o espaço, limita-se a fazer breves observações a respeito do “realismo óptico das personagens principais ou do narrador”,¹⁴² em alusão à maneira como estes nos fazem ver os cenários, sempre delineados com traços rápidos e concisos.

Sobre o elemento temporal, Lucas observa que Rubião “dispõe de um tempo aparentemente histórico”,¹⁴³ ao mesmo tempo em que observa “na realização dos diferentes contos, uma oscilação entre o tempo circular, litúrgico e o tempo linear,

¹⁴⁰ SILVA. Os espaços da solidão, 1987. p. 530.

¹⁴¹ SILVA. Os espaços da solidão, 1987. p. 531.

¹⁴² LUCAS. A arte do conto de Murilo Rubião, 1991. P. 208.

¹⁴³ LUCAS. A arte do conto de Murilo Rubião, 1991. P. 209.

dramaticamente irreversível”¹⁴⁴ – sendo que seria sobre este último que Murilo desenvolve sua ficção.

Ainda sobre a sondagem dos aspectos e elementos característicos da poética muriliana, não poderíamos deixar de mencionar um dos mais importantes ensaios. Em “Minas, assombros e anedotas”, Davi Arrigucci Júnior busca elencar as características do universo muriliano, que é visto pelo crítico como

*Um mundo imaginário, a uma só vez estranho e familiar, onde o nosso, rotineiro e cotidiano, se espelhava com semelhanças e desajustes, como se estivesse de repente invertido ou às avessas, regido por princípios ambíguos, à primeira vista indevassáveis.*¹⁴⁵

Outro elemento relacionado por Arrigucci em sua caracterização da poética muriliana é a apresentação fragmentária dos relatos – aspecto já mencionado anteriormente por Terezinha Barros.

*Na construção do enredo, o que se destaca mais não é propriamente a progressão narrativa (...) a ênfase se desloca do nexos dos elementos da ação, fraturada com as rupturas da causalidade, para recair no arcabouço das imagens.*¹⁴⁶

A partir desta observação de Arrigucci, a fragmentação da narrativa decorre não só da ausência de causalidade entre as partes dos contos murilianos – fato que ocasiona a quebra da unidade temporal. De acordo com o ensaísta, dessa forma de organização narrativa, que pretere o encadeamento e a sucessão dos eventos em prol da visualidade das situações, decorreria uma mudança significativa, pois ao ser deslocada a ênfase da progressão para o arcabouço das imagens, as cenas passam a ser dotadas de certa autonomia. A nosso ver, uma das implicações de tal fato é que a narrativa passa a ser um tipo de mosaico de eventos, cabendo ao leitor o estabelecimento da disposição das imagens para, assim, construir a lógica (e o sentido) da situação narrativa – ou seja, isso implica em um deslocamento das estratégias de composição e de leitura, sendo que o

¹⁴⁴ LUCAS. A arte do conto de Murilo Rubião, 1991. P. 209.

¹⁴⁵ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 141-142. Grifos meus.

¹⁴⁶ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 154-155. Grifos meus.

sentido do texto não seria acessível mediante uma mera decodificação das imagens e símbolos nele presentes.

Além disso, Arrigucci propõe: “Fica evidente, em Murilo, a pouca importância do movimento da narração, em contraste com a *recorrência de certos motivos, situações, cenas – imagens*”.¹⁴⁷ Essa colocação reforça, de certa maneira, nossa leitura das considerações de Italo Calvino sobre o efeito sugestivo provocado pela ordem das imagens no gênero fantástico, feita no primeiro capítulo, quando argumentamos acerca da importância do arranjo das imagens na construção da lógica do sentido do texto literário.

Quanto aos aspectos do tempo muriliano, este se apresenta em coerência com o caráter insólito desse universo singular, se revelando portador de características que se contrapõem ao convencionalizado pela lógica narrativa do realismo tradicional. Conforme comenta o ensaísta,

este nem sempre progride, *quase nunca se encadeando numa sucessão linear*. Ao contrário, por vezes também regride, se encurva, imitando o movimento circular do ciclo natural. *A sucessão histórica parece estar ausente ou passar fora desses ambientes enclausurados onde vivem os personagens.*¹⁴⁸

Já no que concerne às características e imagens do espaço rubiano, Arrigucci apresenta a seguinte descrição:

Cidadezinhas perdidas, encaramujadas entre morros, *alheias ao tempo histórico*; edifícios ameaçados, em escombros ou monstruosamente disformes; casas vazias e abandonadas; vastas áreas mortas, eis o espaço típico dessas narrativas de Murilo. (...) *A habitação humana, por assim dizer, se desfamiliariza*. (...) o ambiente do homem se mostra alienado, tornado outro, *espaço estranho*.¹⁴⁹

Do que podemos perceber no comentário de Arrigucci, é a partir do distanciamento do tempo histórico – ou seja, do tempo da ação e intervenção humanas –

¹⁴⁷ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 154. Grifos meus.

¹⁴⁸ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 156. Grifos meus.

¹⁴⁹ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 156. Grifos meus.

que decorrem a desnaturalização e a transformação do ambiente e da habitação humanos em espaços estranhos, inóspitos.

A título de síntese da leitura empreendida por Arrigucci Júnior, encontram-se resumidas, no trecho que apresentamos a seguir, uma imagem da obra, bem como o funcionamento e as características das representações de espaço, tempo e sujeito presentes na ficção rubiana:

Assim, a representação literária dos homens, do espaço e do tempo – do universo de Murilo –, quebra a verossimilhança do realismo tradicional, que encontra esteio no encadeamento causal do tempo e da História, articulando coesamente os atos e os pensamentos dos personagens. Retirada ao homem sua condição de sujeito da história (...), esfacelado o espaço humano em ruínas, destruída a sucessão causal do tempo e do enredo, o mundo muriliano regressa ao mito, ostentando nos fragmentos de sua face ruinosa e desarticulada, como um pesadelo, a imagem alegórica de uma História sobretudo sofrida.¹⁵⁰

Excetuando-se o último trecho, em que Arrigucci vê nos contos de Rubião um retorno ao mito e a apresentação da História alegorizada como pesadelo e sofrimento, consideramos que este ensaio apresenta várias considerações produtivas, na medida em que expõe um mapeamento rico das representações de espaço, tempo e sujeitos das narrativas murilianas – esquema que será utilizado como referência por trabalhos posteriores, incluindo este.

No ensaio “Aglomerações – o espaço do fantástico muriliano”, texto de apresentação de um volume dedicado à obra de Murilo Rubião da revista *Cerrados* (2001), Hermenegildo Bastos apresenta um levantamento das características gerais do universo rubiano, um pouco à maneira do ensaio de Davi Arrigucci Júnior.

Vejamos, por exemplo, a descrição apresentada por Bastos das personagens rubianas – descrição esta que não encontramos nos outros textos analisados sobre Murilo:

Os seus personagens não têm rosto (...). Compõem uma galeria da deformação: autômatos, dementes, bruxas, policiais, médicos, engenheiros,

¹⁵⁰ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 156-157. Grifos meus.

professores, gerentes de hotel, viajantes, funcionários de estação de trem, porteiros, guardas, marinheiros, prostitutas e colecionadores. O texto é o lugar onde brotam essas figuras, que são todos e ninguém.¹⁵¹

Esse “retrato de família” ilustra bem a galeria de personagens que caminham pelas páginas do universo de Rubião. De certa forma, este instantâneo retoma uma das considerações de Terezinha Bastos feita anteriormente, a de que “todas as figuras são sempre iguais”. Se a história universal é a de um só homem, então estes personagens seriam contrafações de uma única matriz, sendo, portanto, a representação de todos – e de ninguém.

Ainda sobre esta “arquipersonagem da modernidade”, Bastos nos lembra de outras de suas características, a de ser em trânsito: “O personagem muriliano é sempre um viajante. Ele está em trânsito. Habita lugares de trânsito, lugares por onde passam sempre muitas pessoas – hotéis, parques, portos, estações de trem”.¹⁵² Vindos do interior do país com destino à cidade, andarilhos que vagam por terras estranhas sem rumo certo, sonhadores que vão ao encontro do mar ou únicos passageiros de um trem com destino divergente do que almejam, as personagens rubianas estão sempre em trânsito. Conforme lembra Bastos, “o contrário, a extaticidade [sic], seria a impossibilidade narrativa. [Em meio a esses trajetos] alguma mudança se dá no espaço e também no tempo”.¹⁵³

No que concerne à referencialidade do espaço em que transcorrem as histórias e pelo qual erram estas variações do mesmo, de acordo com Bastos este “é reconhecível, é o das pequenas cidades mineiras, o mundo interiorano por onde passa um trem [fantasma?]. É um espaço híbrido, mescla o cenário (uma descrição) realista a um cenário alucinante”.¹⁵⁴ Em meio a esse espaço híbrido, no qual vive uma linhagem de seres em constante trânsito, quais seriam as qualidades do tempo que rege o fluxo dos acontecimentos?

¹⁵¹ BASTOS. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano, 2001. p. 10.

¹⁵² BASTOS. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano, 2001. p. 11.

¹⁵³ BASTOS. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano, 2001. p. 11.

¹⁵⁴ BASTOS. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano, 2001. p. 10.

*A temporalidade também perdeu a sua dimensão concreta, ficou entre o ontem e o amanhã, num desajuste temporal. Aí somente há passado, um passado recalçado que retorna, transformando-se num presente de eterna condenação. Vive-se o desajuste entre o tempo moderno (marcado por valores, comportamentos e objetos modernos) e o tempo pré-moderno, rural e religioso.*¹⁵⁵

Após esta relação sumária, podemos destacar algumas perspectivas de leitura das características dos elementos espaciais, temporais e das personagens das narrativas rubianas. O que constatamos, em tal levantamento, é certa recorrência do enfoque calcado na oposição realismo/fantástico – ou realidade/ficção.

A propósito do tempo ficcional, este é abordado como decorrência do desajuste entre a atemporalidade mítica (preconizada pelas epígrafes), da repetição dos ciclos naturais e como alusão à oscilação (ou indecidibilidade) do tempo histórico entre os regimes temporais anteriores. Dessa indefinição (ou confusão) referencial, decorre a ruptura que estabelece o caráter descontínuo e fragmentário dos contos.

A respeito das representações do espaço, estas são mencionadas como descrições destituídas de fisionomia ou contornos precisos, ou seja, destituídas de referente concreto, constituindo-se, quando muito, de referências tópicas com vaga correspondência a lugares da realidade extratextual. Sendo tomadas como indícios desfamiliarizados, as figurações do espaço teriam mera função cênica, atuando como molduras concretizadoras ou de contextualização dos eventos encenados.

No que concerne aos sujeitos ficcionais, estes são vistos como arquipersonagens, como representações universais destituídas de profundidade psicológica ou traços singularizadores – algo como o “Homem dos homens”, em alusão ao “Livro dos livros”. Também notamos a quase ausência de estudos voltados para as características dos narradores e suas relações com as personagens.

A partir destas observações, faz-se pertinente delimitar alguns métodos de abordagem da categoria espaço no âmbito dos estudos literários. Entretanto, em razão

¹⁵⁵ BASTOS. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano, 2001. p. 10.

da constatação, feita por Benedito Nunes, de que “o estudo do tempo como forma de articulação dos eventos na obra literária, particularmente nas de feição narrativa”¹⁵⁶ tem sido teoricamente mais desenvolvido nos estudos literários, faremos uma exposição acerca do prisma analítico adotado na leitura da categoria espaço em suas relações com o tempo e o modo como ambas as categorias são elaboradas e percebidas pelos sujeitos ficcionais.

2.1.3 Espaço, tempo e sujeito literários: modos de abordagem

sabemos que se trata de um universo ficcional, mas tentamos identificar espaços que sejam concretos para os seres que habitam tal universo. A literatura, entretanto, propõe que se questione a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaço – comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, etc.¹⁵⁷

No texto “Espaços literários e suas expansões”,¹⁵⁸ são expostas quatro tendências genéricas de utilização da categoria espaço nos estudos literários ocidentais do século XX e, a partir destas, são propostas quatro possibilidades de problematização. Dentre as tendências elencadas, consideramos que duas se apresentam como potencialmente produtivas para o levantamento das imagens presentes nos contos de Murilo Rubião, a saber: as representações do espaço e o espaço como instância produtora da focalização narrativa. Neste momento, abordaremos apenas as tendências – sendo que a sugestão de sua expansão, denominada “representações heterotópicas”, encontra-se na última parte deste capítulo –, ao passo que, no terceiro capítulo, apresentamos um desdobramento desta proposta, designada como “representações heterocrônicas”.

¹⁵⁶ NUNES. Tempo, 1992. p. 345.

¹⁵⁷ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p. 68-69.

¹⁵⁸ BRANDÃO. *Espaços literários e suas expansões*, 2007.

A primeira abordagem, denominada “representações do espaço”, compreende o conjunto de tendências analíticas que tomam o espaço como representação de um referente extratextual. Esta perspectiva apresenta um aspecto naturalizante, visto que atribui ao espaço “características físicas, concretas (aqui se entende espaço como “cenário”, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação)”.¹⁵⁹ São enumerados, ainda, alguns significados do espaço tidos como translatos, como o espaço social (sinônimo de conjuntura histórica) e o espaço psicológico (atmosferas que seriam projeções subjetivas de personagens e narradores).

A outra abordagem, denominada “espaço como focalização”, sugere o espaço como recurso que, “no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva”.¹⁶⁰ A premissa na qual tal proposta se embasa considera a personagem ou o narrador como um espaço, ou seja, que quem fala, fala a partir de algum lugar, visto que este enfoque busca delimitar “no âmbito das narrativas realistas, (...) [a] definição da instância narrativa: da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador”.¹⁶¹ Desse modo, observar (ou narrar) equivale a configurar um campo de referências. Tal prisma especulativo equivale a considerar a visão quase que literalmente, como modelo perceptivo, “como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador”.¹⁶²

Partindo do princípio de que o conto se configura a partir de fragmentos ou instantâneos de um acontecimento organizados de modo a compor uma narrativa, uma situação ficcional,¹⁶³ tal abordagem auxilia a depurar o espaço visto pela personagem e o espaço vidente do narrador. No caso específico dos contos de Rubião, tal proposta ajuda a apreender, a partir dos olhares e observações feitas pelos personagens, a construção do espaço em que transcorrem as ações e o cenário que compõe a trama.

¹⁵⁹ BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, 2007. p. 208.

¹⁶⁰ BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, 2007. p. 211.

¹⁶¹ BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, 2007. p. 211.

¹⁶² BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, 2007. p. 211.

¹⁶³ Conforme sugerido por BOSI. *O conto brasileiro contemporâneo*, 2008. p. 08-09.

Por meio desse conjunto de proposições teóricas, delinea-se o *locus* no qual será feita a sondagem das imagens de espaço, tempo e da percepção destes pelos sujeitos ficcionais. Às premissas apresentadas, somam-se, ainda, duas categorias – cronotopo e heterotopia, às quais serão utilizadas no levantamento das imagens de espaço e tempo dos contos de Murilo Rubião. Passemos à explanação destas.

2.2 Cronotopo: representações espaço-temporais do mundo e da cultura no discurso

Espaço e tempo são constitutivos da realidade do universo.¹⁶⁴

Tudo neste mundo é tempo-espaço, cronotopo autêntico.¹⁶⁵

As reflexões sobre o espaço e o tempo perpassam praticamente todos os trabalhos de Mikhail Bakhtin. Tais categorias embasam a noção bakhtiniana de imagem artística que viabiliza sua poética histórica do romance. Vale ressaltar, entretanto, a carga valorativa atribuída a estes conceitos – sendo o espaço correlato à localização geográfica *concreta* e o tempo compreendido como fluxo *histórico* de acontecimentos. A tais qualificativos (concreto e histórico) são associadas noções como material, corpóreo e visível. Esse repertório de qualidades lastreia as investigações da poética histórica de Bakhtin (notadamente seus estudos sobre a forma do romance), afiançando as condições necessárias para que o texto literário atue como instrumento de conhecimento do mundo e da história.

Logo no início do ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, é postulada a centralidade da categoria tempo para o estudo do desenvolvimento dos gêneros narrativos. À categoria tempo estariam subordinadas as categorias espaço e

¹⁶⁴ PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 116.

¹⁶⁵ BAKHTIN. *O romance de educação e sua importância na história do realismo*, 2006. p. 245.

sujeito – compreendidas, de acordo com Bakhtin, como formas da realidade. Essas categorias são abordadas como imagens, que, na perspectiva bakhtiniana, seriam configurações de conteúdos da realidade.

O termo imagem, na obra de Bakhtin, assume significados distintos, de acordo com o contexto e a especificidade das questões teóricas as quais remete. Neste caso, a imagem “não é nem um conceito nem uma palavra, nem uma representação visual, mas uma formação estético-singular realizada (...) o mundo temático dos eventos (o conteúdo formalizado)”.¹⁶⁶ Nas “Observações finais” do ensaio sobre o cronotopo,¹⁶⁷ texto redigido em 1973, Bakhtin esclarece que, no contexto da análise cronotópica, a noção de imagem refere-se à “imagem artístico-histórica”.¹⁶⁸ Desse modo, em seu estudo de como tais formas se apresentam assimiladas e expressas no texto literário, Bakhtin busca apreender as condições do desenvolvimento de uma nova imagem da realidade do mundo, representada, como consciência concreta, por meio da criação literária.

O referido ensaio se inicia com a proposição do conceito de cronotopo, que possibilitaria compreender o “processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real”¹⁶⁹ no texto literário, tendo como base a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais”.¹⁷⁰ O conceito de cronotopo, elaborado por Einstein em sua teoria da relatividade, é transposto para os estudos literários “quase como uma metáfora” (mas não totalmente, como lembra o teórico) que expressa a indissolubilidade das noções de tempo-espaço. Desse modo, o cronotopo é caracterizado como “uma categoria conteudístico-formal (...) na qual o tempo (...) torna-se artisticamente visível”.¹⁷¹

A fim de compreender as implicações epistemológicas de tal caracterização, faz-se necessária uma recapitulação do texto “O problema do conteúdo, do material e da

¹⁶⁶ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, 1990. p.53-54.

¹⁶⁷ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 349-362.

¹⁶⁸ Cf. BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 361.

¹⁶⁹ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 211.

¹⁷⁰ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 211.

¹⁷¹ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p.211.

forma na criação literária”. Neste ensaio, o teórico russo propõe, como tarefa principal da estética, “compreender o objeto estético sinteticamente no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação (...) compreender a forma como forma do conteúdo e o conteúdo como conteúdo da forma”.¹⁷² Sendo “um conteúdo dotado de forma”,¹⁷³ “o objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado (ou de uma forma artística plena de conteúdo)”.¹⁷⁴ Por conteúdo, o teórico entende “o mundo e seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético”,¹⁷⁵ sendo constituído por juízos éticos e elementos de reconhecimento cognitivos.¹⁷⁶ Já a forma abarcaria duas dimensões: composicional (que seria a organização do material verbal) e arquitetônica (a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos).

A partir das citações acima, sugerimos que o conceito de cronotopo, ao ser caracterizado como um sintagma contedúístico-formal, alude não só à revisão empreendida por Bakhtin dos pressupostos filosóficos que fundamentam espaço e tempo como categorias da realidade, e que tornam possível a organização da experiência em conhecimento, mas, principalmente, à sua assimilação no campo semântico como imagens de conteúdos da realidade formalizados em significados temáticos ou figurativos – em imagens do mundo. Assim, no cronotopo artístico-literário, “*ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto (...). Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo*”.¹⁷⁷

Para Bakhtin, tempo e espaço são considerados categorias elementares, mas, diferentemente do estabelecido por Kant na estética transcendental, não seriam formas subjetivas apriorísticas, que atuariam como condições transcendentais do conhecimento – mas conteúdos materiais objetivos “da própria realidade efetiva”,¹⁷⁸ que determinam as condições de representação da experiência, delimitando, assim, as possibilidades de

¹⁷² BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, 1990. p. 69.

¹⁷³ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, 1990. p. 69.

¹⁷⁴ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, 1990. p.50.

¹⁷⁵ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, 1990. p. 35.

¹⁷⁶ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, 1990. p. 39-40.

¹⁷⁷ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 211. Grifos meus.

¹⁷⁸ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 212.

concretização artística. Aqui é possível notar ecos das teorias de Einstein, bem como das críticas feitas por este físico a Kant. Para Einstein, tempo e espaço seriam “medidas de um sistema de coordenadas”,¹⁷⁹ “o tecido do mundo, a ‘teia-de-aranha’ do universo que determina o comportamento dos corpos”.¹⁸⁰ Em síntese: “espaço-tempo constituem um *continuum* (...). [Assim,] não se podem dissociar as coordenadas de um corpo no espaço desse mesmo corpo no tempo”.¹⁸¹

Nota-se, nessa última passagem, um dos pontos nodais do cronotopo, a indissociabilidade de espaço-tempo. Cabe, porém, ressaltar a inversão operada por Bakhtin. Se para Einstein o problema da natureza do espaço era essencial, sendo o espaço “concebido como um lugar de ação de um campo [de forças, no caso, gravitacionais]”,¹⁸² para Bakhtin interessam os tempos da realidade *do* mundo (o tempo físico dos acontecimentos *no* mundo, o tempo histórico da cultura, o tempo biográfico do homem). Assim, coloca-se a pergunta pelo lugar de ação no qual se desenrolam os eventos da realidade/mundo – local esse constituído pelas relações entre o transcórrer irreversível do tempo, a cultura e a marcha da consciência pela história. Novamente, o diálogo com Einstein: se para o físico “*não há um tempo universal comum, mas tempos diferentes, ou relógios diferentes, conforme os sistemas de coordenadas*”,¹⁸³ cabe lembrar que o cronotopo auxilia a apreender os “fenômenos de tempo profundamente variados [as heterocronias]”,¹⁸⁴ que se vislumbram no processo histórico-literário.

Ao renovar as condições do entendimento de tempo e espaço, tomando-os como realidades materiais, Bakhtin cria as condições necessárias para o entendimento renovado das relações entre o romance realista e a concepção de realidade “enriquecida” que emerge no século XVIII com Goethe. Dessa forma, estabelecem-se os fundamentos para uma teoria do conhecimento embasada em um modelo de totalidade real do mundo presente na representação realista, da experiência vinculando o contexto cultural (a realidade histórica do mundo representante) à imagem artística (o mundo representado).

¹⁷⁹ PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 118.

¹⁸⁰ PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 120.

¹⁸¹ PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 117.

¹⁸² PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 110.

¹⁸³ PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 119. Grifos meus.

¹⁸⁴ BAKHTIN. *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, 1990. p. 212

Portanto, o tempo passa a ser considerado não como idealidade abstrata, mas *como sendo* representação da realidade material imediata, como evento concreto, configurando-se como “um tempo medido pela construção”,¹⁸⁵ pela intervenção humana. Já o espaço seria uma espécie de contexto de referências imantado por qualidades temporais, um palco de ambiência geograficamente real onde ocorrem as ações das personagens. Dessa maneira, o texto ficcional é visto por Bakhtin como um tesouro de visões do mundo e do homem, as quais seriam inerentes às obras literárias – e o cronotopo seria o operador analítico que viabilizaria a sondagem do modo pelo qual a teia-dos-eventos da realidade histórica é assimilada pela linguagem por meio da representação literária.

De acordo com as notas de Paulo Bezerra, responsável pela tradução do volume *Estética da criação verbal*, podem-se observar, no ensaio “O romance de educação e sua importância na história do realismo”,

Três fatores fundamentais da formação desse romance e, respectivamente, os aspectos fundamentais da pesquisa de Bakhtin: 1) a nova *imagem do homem* (a imagem em formação, o “herói não-pronto); 2) a mudança radical do quadro espaço-temporal do mundo; 3) a pluralidade do discurso no romance (a “pluralidade de línguas” no romance, a representação do mundo heterodiscursivo).¹⁸⁶

Considerando que “o estudo do tempo e do espaço no romance gerou a teoria do cronotopo”,¹⁸⁷ ao cotejar as considerações feitas anteriormente sobre o cronotopo (1934-1935) com as que se encontram no texto sobre o romance de educação (1936-1938), reforçam-se e evidenciam-se os temas do projeto de poética histórica bakhtiniana:

O tema central do nosso trabalho são o espaço-tempo e a imagem do homem [em formação] no romance. O nosso critério é a assimilação do tempo histórico real e do homem histórico nesse tempo. (...) [Pois] toda tarefa histórica só pode ser resolvida com base em um material histórico concreto.(...) Daí nosso tema mais concreto e especial – a imagem do homem em formação.¹⁸⁸

¹⁸⁵ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 316.

¹⁸⁶ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 440.

¹⁸⁷ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 440.

¹⁸⁸ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 217.

Assim, para estabelecer sua classificação tipológica das modalidades do romance, Bakhtin se volta para a temática da “formação substancial [da imagem] do homem”¹⁸⁹ – ou, em outros termos, a assimilação do processo de desenvolvimento e mudança humano, ao longo da história, na criação da representação literária. Considerando os exemplos¹⁹⁰ do romance de educação arrolados, o teórico ressalta que sua proposta de caracterização do romance de educação se baseia nas “diferenças vinculadas à relação desses romances com o realismo, particularmente com o tempo histórico”.¹⁹¹ A diferenciação das duas modalidades do romance de educação examinadas por Bakhtin – uma na qual a personagem central, bem como as demais grandezas (espaço e tempo), é uma *grandeza constante*, estática, e outra, na qual a personagem seria uma *grandeza variável*, uma unidade dinâmica – é ocasionada pelo grau de interiorização do tempo histórico real. No primeiro tipo,

a formação do homem transcorria sobre o fundo imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. (...) O mundo presente e estável (...) exigia do homem certa adaptação a ele (...). *Formava-se o homem, e não o próprio mundo*: o mundo, ao contrário, era um imóvel ponto de referência para o homem em desenvolvimento.¹⁹²

A esse tipo de romance de formação, no qual não se percebe a emergência de uma nova imagem de homem, contrapõe-se o segundo tipo, no qual

*a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico.*¹⁹³

De acordo com Bakhtin, romances como *Gargântua e Pantagruel* e *Wilhelm Meister* tratam, precisamente, da narrativa de formação da imagem histórica do homem.

¹⁸⁹ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 218.

¹⁹⁰ Bakhtin expõe, em ordem cronológica (da Antiguidade Greco-latina à Modernidade), os protótipos dessa modalidade de gênero. Vale ressaltar que os autores que ocupam posição específica no desenvolvimento do romance realista de formação são, de acordo com os pressupostos de Bakhtin, Rabelais, Rousseau, Goethe e Dostoiévski, visto que se ocuparam da tarefa de construir a imagem do homem em crescimento com base no tempo histórico. Para esclarecimentos, ver BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 217-224.

¹⁹¹ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 218.

¹⁹² BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 221. Grifos meus.

¹⁹³ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 221. Grifos meus.

Neste tipo de romance realista de formação, “os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora”¹⁹⁴ são abordados “não como o objeto de uma descrição estática, mas como o objeto de uma narrativa dinâmica”.¹⁹⁵

Morson e Emerson, em seu estudo sobre Bakhtin, propõem que

na literatura e na cultura em geral, o tempo é sempre histórico e biográfico, e o espaço é sempre social; assim o cronotopo na cultura deve ser definido como um *campo de relações históricas, biográficas e sociais*.¹⁹⁶

Por esse viés, a conexão das categorias de tempo e de espaço, tal como Bakhtin propõe com a teoria do cronotopo, remete ao processo de assimilação, pela obra literária, das características de um contexto *histórico-social*, tornando-as, assim, *visíveis e reconhecíveis* como experiências cognitivas que organizam e articulam os eventos na linguagem literária.

Nas “Observações finais” do ensaio sobre as formas do cronotopo, após enumerar a recorrência de alguns motivos cronotópicos¹⁹⁷ no decorrer da história do romance, Bakhtin reitera que “a arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões”.¹⁹⁸ De acordo com Bakhtin, estes possuem dois significados: temático e figurativo. O significado temático faz com que os cronotopos atuem como locais onde “os nós do enredo são feitos e desfeitos”,¹⁹⁹ ou seja, “centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos”²⁰⁰ da narrativa. No que concerne ao significado figurativo dos cronotopos, este consiste em “fornecer um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos”, tornando possível a “condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço”.²⁰¹ Desse modo, dada sua relativa

¹⁹⁴ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 222.

¹⁹⁵ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 356.

¹⁹⁶ MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*, 2008. p. 388.

¹⁹⁷ Para um detalhamento dos valores cronotópicos associados às imagens mencionadas, ver BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 349-362.

¹⁹⁸ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 349.

¹⁹⁹ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 355.

²⁰⁰ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 355.

²⁰¹ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 355.

estabilidade tipológica como formas culturais da tradição literária, os lugares cronotópicos (ou os motivos que os fazem se encher “de carne e de sangue, [iniciando-os] no caráter imagístico da arte literária”) funcionam como centro figurativo onde as ações do relato se efetivam, o que permite a visualização das dinâmicas sócio-históricas de um período que foram assimiladas na elaboração do plano (ou mundo) artístico.

Como a proposta desta pesquisa consiste no levantamento dos lugares cronotópicos que se mostram recorrentes na contística de Murilo Rubião, convém apresentar o repertório relacionado por Bakhtin no qual nos baseamos. São eles: estrada – local regido pelo fortuito, onde se dão encontros/desencontros/convergência de trilhas ou que pode levar a mundos estrangeiros, separados da terra natal pelo mar e pela distância; castelo – lugar onde os acontecimentos do passado histórico se encontram depositados e visíveis; salão-sala de visita – representação miniaturizada das relações sociais, local de intriga, onde os destinos e as hierarquias sociais se encontram em jogo; cidade provinciana, vila ou aldeia – lugar do tempo cíclico da repetição dos costumes, onde o tempo é privado de sua progressão; metrópole – lugar em que o tempo se materializa como mudança; soleira, escada, ante-sala, corredor, rua, praça – lugares em que o tempo parece ter sua duração suspensa, visto que metaforizam um estado de mudança ou crise, momentos de passagem ou transição que determinam uma decisão de mudança ou de indecisão face à existência. Vale ressaltar, contudo, as possibilidades de expansão deste repertório, visto a inconclusividade e a natureza propositiva da pesquisa de Bakhtin, que perfaz um arco que compreende da antiguidade clássica até o fim do século XIX. A isso, acrescentemos que o teórico russo ateve-se a um levantamento das configurações do tempo em correlação com o espaço apenas no romance, o que dá margem para outras pesquisas de levantamento dos cronotopos de outros gêneros, como a novela e o conto, por exemplo.

Ao associarmos o problema da assimilação do tempo-espaço históricos no romance, tal como formulado por Bakhtin, com a hipótese de Ian Watt, de que “a tradição realista na filosofia suscitou o realismo no romance” (WATT, 1996: 30), podemos pensar a poética histórica bakhtiniana como uma epistemologia filosófica centrada no processo histórico de transformação das coordenadas da representação – de

uma concepção de caráter universalizante, tributária de uma idealidade poética abstrata, de matriz clássica, para uma concepção realista, voltada para a descrição de casos particulares e concretos. Se a tradição realista na filosofia origina-se de uma tentativa obstinada de atingir o conhecimento da verdade humana por meio da transcrição da vida real em referências objetivas, Bakhtin teria tentado elaborar sua “epistemologia do ato” como um esforço de apreender a experiência histórica apresentada em sua manifestação literária. Ao tentar investigar e relatar a particularidade da experiência, o romance atuaria como transmissor do conhecimento dos eventos e das ações – fato que o torna condição cognitiva para uma teoria do conhecimento ético baseada na percepção da historicidade nele veiculada.

Ao considerarmos a semelhança do método postulado pelo realismo filosófico (o estudo de casos individuais e particulares da experiência) e o problema epistemológico da correspondência entre a obra literária e a realidade²⁰² a qual ela imita (ou da assimilação de aspectos do mundo representado pelo mundo representante, em termos bakhtinianos), parece plausível dizer que a teoria do cronotopo, em certa instância, é tributária da tradição filosófica realista. Não por acaso, tal método encontra no romance de realismo formal o objeto privilegiado em sua tarefa de observar: a particularização de referências do tempo, a especificação (ou ambientação) do espaço e a individuação das consciências das personagens. Tendo como base o diálogo entre a literatura e a história, o cronotopo atua como um operador que auxilia a vislumbrar as condições em que a imagem literária evoca e atualiza aspectos histórico-sociais em suas particularidades concretas. Ora “lupa reveladora do pormenor característico do texto único, [ora] óculo adequado à visão distanciada”²⁰³ – eis a natureza bifocal e dialógica da cronotopia das imagens poéticas.

Ao determinar tempo e espaço como coordenadas objetivas, e não mais como formas ideais e absolutas que fundamentam a experiência, o cronotopo atua como uma das proposições-chave em que se baseia a estética material bakhtiniana. Tendo como fio condutor o problema da assimilação do tempo histórico pela linguagem literária (o

²⁰² Cf. WATT. *A ascensão do romance*, 1996. p. 15-16.

²⁰³ Cf. FERNANDES. Cronotopo. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=868&Itemid=2>.

problema da assimilação da realidade histórica na imagem poética), coloca-se o tema da “diferença entre o tempo que representa e o tempo que é representado”. Se, de acordo com Bakhtin, o autor-criador “pinta o mundo”, surge uma questão: “de que ponto espaço-temporal observa o autor os acontecimentos por ele representados?”²⁰⁴ A resposta do teórico russo é que o escritor elabora a realidade ficcional de sua “contemporaneidade inacabada em toda a sua complexidade (...) encontrando-se ele mesmo como que numa tangente da realidade representada”,²⁰⁵ estabelecendo uma relação dialógica do tempo passado com o presente, na qual aquele se renova neste.

Após esta caracterização crítica do cronotopo, gostaríamos de ressaltar um elemento importante para a compreensão deste conceito: o fato de ele ter, para Bakhtin, um significado fundamental para a determinação dos gêneros literários, visto que o gênero é uma noção nuclear da poética histórica de Bakhtin.

Irene Machado afirma que “o conceito de cronotopo se confunde com o conceito de narrativa (...) [de modo que] gênero e cronotopo passam a ser tratados como equivalentes”.²⁰⁶ Estas considerações, quando confrontadas com a afirmativa do teórico de que “o gênero e as variedades do gênero são determinadas justamente pelo cronotopo”,²⁰⁷ propicia compreendermos que o gênero se define pelo seu repertório de cronotopos. Entretanto, para maior proveito destas afirmações, faz-se necessário delimitar o que Bakhtin compreende por gênero narrativo.

Ainda segundo Irene Machado, os gêneros remetem a “um campo que abriga visões de mundo (...) [podendo] ser entendidos como forma de pensamento, uma vez que cada gênero narrativo manifesta um modo específico de entender o tempo”.²⁰⁸ Dessa maneira, os gêneros literários seriam uma espécie de janela por meio da qual podemos

²⁰⁴ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 360.

²⁰⁵ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 360.

²⁰⁶ MACHADO. *O romance e a voz*, 1995. p. 248.

²⁰⁷ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, 1990. p. 211.

²⁰⁸ MACHADO. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos, 1998. p. 38-39.

ter acesso a visões de mundo das épocas nas quais surgem. Assim, a título de síntese, podemos considerar que, se o cronotopo possibilita uma leitura discursiva do tempo histórico e do espaço da cultura no âmbito do próprio discurso, o gênero se apresenta como “modo específico de percepção de valores e da representação do mundo”,²⁰⁹ modo por meio do qual o artista não só aprende a ver a realidade – mas a representa. Dessa maneira, os gêneros literários (sobretudo o romance) seriam, de acordo com as proposições bakhtinianas, uma espécie de enciclopédia de temporalidades e de imagens do espaço da cultura.

Nas palavras de Benedito Nunes, “o cronotopo, [como] configuração do tempo em correlação com o espaço, responde pela forma da narrativa e pela visão do mundo e do homem inerente à obra”.²¹⁰ Dado um dos propósitos deste trabalho, qual seja, o de sondagem dos elementos estruturais do gênero conto na singular manifestação que este adquiriu pelas mãos de Murilo Rubião, consideramos que a afirmativa do referido ensaísta reforça as seguintes perguntas: quais são os cronotopos (o repertório temático e figurativo de conexão dos eventos da narrativa) que determinam o conto literário?²¹¹ Quais são os cronotopos da contística de Murilo Rubião? No terceiro capítulo apresentaremos algumas direções para que estas questões possam ser desdobradas.

2.3 Outra topologia do imaginário social: reflexões sobre a heterotopia

De fato, é sempre e sistematicamente fora da esfera filosófica que Foucault buscará suas referências espaciais. Suas garantias são então a literatura, a história (...) e a geografia concebida como geopolítica.²¹²

²⁰⁹ MACHADO. *O romance e a voz*, 1995. p. 312.

²¹⁰ NUNES. *Tempo*, 1992. p. 354. Grifos meus.

²¹¹ Remetemos aqui à distinção entre conto literário e conto popular, proposta por André Jolles e empregada por Bakhtin. Nosso interesse não é propor uma “genealogia cronotópica do conto moderno”, mas tão somente deixar em aberto a possibilidade de tal empreitada. Para mais informações sobre a distinção de André Jolles entre o conto popular e o conto literário (ou forma popular e forma literária), ver: JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

²¹² BOULLANT. Michel Foucault. *Penseur de l'espace*, 2003. *apud* CABRERA, Foucault e Borges, 2004. p. 94.

o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história, e não é possível desconhecer este entrecruzamento fatal do tempo com o espaço.²¹³

Talvez a literatura seja fundamentalmente a relação que está se constituindo, que está se tornando obscuramente visível, mas ainda não pensável, entre a linguagem e o espaço.²¹⁴

É amplamente conhecido o texto em que Michel Foucault apresenta uma de suas mais instigantes e, ao mesmo, menos elaboradas noções: a de heterotopia. No texto “Outros Espaços”, extraído de uma conferência no Círculo Francês de Estudos Arquitetônicos realizada em 1967, Foucault faz uma série de observações acerca do caráter espacial do mundo moderno, considerado por ele como época do espaço, e das implicações de tal caráter no plano das representações e do entendimento – ou, nos termos do pensador, na articulação entre saber e poder que configura a produção do espaço-tempo social. Nesta mesma comunicação, o pensador deixa como sugestão que se elaborasse um estudo acerca das funções e representações do que chamou de espaços heterotópicos – analítica que Foucault sugeriu como heterotopologia.

Em duas obras de referência sobre o pensamento de Foucault publicadas em língua portuguesa, a saber, o *Vocabulário de Foucault*²¹⁵ e *Michel Foucault: conceitos essenciais*,²¹⁶ há a ausência deste conceito, que tem sido amplamente utilizado no âmbito dos estudos literários, bem como a omissão de tópicos relativos à noção de espaço. A fim de elaborarmos um mapeamento funcional da noção de heterotopia, consideramos necessário um percurso por quatro textos cronologicamente próximos que, a nosso ver, são fundamentais para a compreensão do pensamento de Foucault acerca das relações entre espaço, linguagem e literatura.

²¹³ FOUCAULT. *Outros espaços*, 2009. p. 411-412.

²¹⁴ FOUCAULT. *Linguagem e literatura*, 2005. p. 173. In: MACHADO. *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2005.

²¹⁵ CASTRO. *Vocabulário de Foucault*, 2009.

²¹⁶ REVEL. *Michel Foucault: conceitos essenciais*, 2005.

Esse percurso tem seu início no prefácio de *As palavras e as coisas*. Tendo por base o conto “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges, Foucault efetua uma explanação sobre a produção de sentidos no discurso literário. O conceito de heterotopia aparece pela primeira vez, em contraposição à noção de utopia:

Esse texto de Borges me fez rir muito tempo, ainda que provocasse um certo mal-estar difícil de ser vencido. (...) As utopias consolam: se elas não têm um lugar real, pelo menos se expandem num espaço maravilhoso e liso; elas abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem planejados, regiões acessíveis, ainda que seu acesso seja quimérico. *As heterotopias inquietam, sem dúvida porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque despedaçam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não só aquela que constrói as frases, – aquela menos explícita que faz “manter juntas”* (ao lado e frente à frente umas das outras) *as palavras e as coisas. (...) as heterotopias (...) dissecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática.*²¹⁷

O termo heterotopia, nesse primeiro momento de sua aparição, parece resumir uma dupla problemática.²¹⁸ No que diz respeito ao prefixo *hetero-*, sabemos que ele aponta diretamente para a noção de *alter*, de outro. Nesse sentido, o prefixo hetero- também remete às noções de “ao lado” e “contra”, aludindo à relação especular do *eu* e do *outro*, postulando-se, portanto, como um tipo de contra-posicionamento. Já a partícula *-topia* caracteriza as noções de lugar e espaço como referências físicas e discursivas. Estas considerações indicam que um dos pontos para o qual a reflexão heterotópica se volta consiste na gramática de posicionamentos que regula as condições e possibilidades de enunciação, bem como o estatuto da representação.

No entendimento de Juan Pablo Chiappara, a noção de heterotopia está ligada à questão “da ocupação de espaços diferentes, ao fato do indivíduo se colocar no mundo”.²¹⁹ Assim, a noção de heterotopia teria sido criada por Foucault para viabilizar especulações acerca das posições engendradas pelas instituições com a criação de espaços sociais, sendo, portanto, vinculada à questão do Mesmo e do Outro. Desse modo, a heterotopia está relacionada à problematização do trânsito entre espaços diferentes que parecem revelar algo dos dois espaços de origem (o do eu e o da

²¹⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, 2002. p. 07-08.

²¹⁸ Cf. CABRERA. Michel Foucault: ficção, real e representação, 2007. p. 05.

²¹⁹ CHIAPPARA. Foucault e Borges, 2004. p. 94-95.

alteridade, o do outro e o do mundo), abrindo-se para um terceiro espaço, intersticial, fronteiro, paradoxal, um espaço que colocaria a episteme em face aos seus limites taxonômicos.

O segundo texto, uma conferência intitulada “Linguagem e literatura”,²²⁰ não apresenta menção à heterotopia, mas é rico em considerações acerca das relações entre a obra, a linguagem, a literatura e o espaço. Nele podemos notar a afirmação, por parte de Foucault, da espacialidade da linguagem, na contramão das teorias que advogam sua relação prioritária com o tempo.

Nesta conferência, Foucault repete inúmeras vezes que a dimensão temporal descreve apenas uma função da sintaxe, mas não o seu ser, visto que “a linguagem é espaço [e] o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço”.²²¹ Com esta afirmação, Foucault sugere um modo de análise literária que se proponha como um deslocamento do espaço da cultura e da obra literária para a espacialidade da linguagem, rumo ao invisível espaço da linguagem, o murmúrio que se insinua no espaço visível das palavras pronunciadas. Este outro modo de discurso, tido como insensato, se instaura com a literatura moderna e se dá como uma experiência-limite em que dialogam razão e desrazão – ou, para lembrar um tema caro a Foucault, a relação entre a linguagem e a loucura como figuras da transgressão e do interdito.

No terceiro texto, “O pensamento do exterior”,²²² Foucault propõe uma aproximação do texto literário tendo como base a obra e o pensamento de Maurice Blanchot. Nesse texto, em princípio, a tese de Foucault é de que a experiência literária moderna é marcada por uma expressão tópica: a exterioridade que, no pensamento de Blanchot, está relacionada à discussão sobre a realidade do espaço literário. Ao estabelecer-se como exterioridade, como irrealidade que se constitui enquanto uma experiência não-representável, que seque remete à interioridade pessoal (o *eu* que enuncia), a obra faz com que a linguagem se coloque o mais distante de si mesma,

²²⁰ FOUCAULT. Linguagem e literatura, 2005. p. 173. In: MACHADO. *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2005.

²²¹ FOUCAULT. Linguagem e literatura, 2005. p. 168. In: MACHADO. *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2005.

²²² FOUCAULT. O pensamento do exterior, 2009. p. 219-242.

evocando não a presença de um objeto por sua representação sígnica – mas, pelo contrário, convocando a impessoalidade e a ausência da realidade apresentada pela negatividade da linguagem. Nesse ponto a afirmação de Tatiana Levy, em sua leitura da experiência do fora no pensamento de Blanchot e Foucault, pode nos auxiliar a compreender a relação entre a literatura como negação da representação e como ato de situar-se de outra maneira em relação à linguagem:

são dois os movimentos essenciais da palavra literária: a negação e a realização. (...) *O esforço da literatura se dá no sentido de se tornar a realização de uma irrealização.* (...) [Assim] o grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização [ou seja, na negação]. (...) É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia. (...) No entanto, deve-se ter claro que essa realização é sempre a realização de algo irreal, do real negado, e por isso é sempre tomada de um ponto imaginário.²²³

Desse modo, essa dimensão de exterioridade se apresenta como um deslocamento tanto em relação à linguagem quanto ao indivíduo, ao sujeito, questionando a noção de representação e a ideia de homem, ultrapassando “a oposição da interioridade e da exterioridade, do sujeito e do objeto, do eu e do mundo”.²²⁴ Esta exterioridade, evocada pela literatura moderna, afetaria a estética da representação de modo que a linguagem, como pensamento que vem *do fora*, do limite da própria linguagem, desafie o pensamento como representação das coisas e seres por palavras. A respeito desta negatividade, Eliane Robert Moraes comenta que

essa experiência negativa que é a literatura torna-se inseparável da fundação de um lugar impessoal, inumano, irreal – voltado para “o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente”, como quer Foucault – e que coincide com o que Blanchot chamou de “espaço literário”.²²⁵

Entretanto, parece-nos que a proposta do espaço literário blanchotiano trata da criação de um espaço utópico, de um lugar quimérico, por assim dizer. De acordo com o comentário de François Boullant:

Esse espaço literário, de fato, é também um espaço desrealizado, um espaço ideal: total e estritamente imaterial. Não há dúvidas de que ele seja também

²²³ LEVY. *A experiência do fora*, 2003. p. 22 e 23, respectivamente.

²²⁴ MACHADO. *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2005. p. 36.

²²⁵ MORAES. *A palavra insensata*, 2004. p. 51.

metonímico e fale pelo espaço de um modo geral, como se o espaço literário tivesse então por missão absorver o espaço real que nele se refletiria. A literatura como metáfora e o real como efeito.²²⁶

Desse modo, se em Blanchot trata-se ainda de um espaço utópico, um espaço ideal que produziria o real como efeito, parece-nos que a proposta foucaultiana está em propor um trânsito entre a ficção e o real, misturando-os em seus espaços heterotópicos. Conforme a aproximação entre literatura e heterotopia, proposta por Eliane Robert Moraes, o pensador francês, em leituras de Sade, Nerval, Hölderlin, Bataille e Artaud, busca mostrar que “ao levar a linguagem ao extremo, expondo os confins da razão, esses escritores deixam a descoberto a ausência de sentido que torna possível todo sentido”.²²⁷ Ainda segundo Moraes, a maneira mais produtiva de se entender a aventura radicalmente negativa destes escritores com a linguagem seria compreendê-la como uma maneira de elaborar “formas possíveis de habitar esse ‘outro lugar’ – ou esse outro modo de discurso”,²²⁸ mediante a ultrapassagem dos limites e regularidades da expressão ficcional. Somente assim a ficção, como expressão de uma experiência de linguagem, pode “dizer o que não pode ser dito” sobre o real.²²⁹

O que percebemos tanto no prefácio de *As palavras e as coisas* quanto na conferência e no artigo sobre Blanchot, e que consideramos pertinentes para relacionar a heterotopia com a literatura, é: o desenvolvimento de uma compreensão da linguagem como espaço (de duplicação e de contestação); a experiência com a linguagem como ultrapassagem de limites e como posicionamento enunciativo que visa à produção de outros efeitos de sentido; a possibilidade que a literatura, como espaço de negação, de distanciamento do pensamento representacional, apresenta de exceder os horizontes de compreensão convencionados pela ordem (ou gramática) dos discursos.

Por fim, chegamos ao texto “Outros espaços”. Neste texto, Foucault ressalta que as análises sociais precisam focalizar primordialmente as relações humanas em espaços

²²⁶ BOULLANT. Michel Foucault. *Penseur de l'espace*, 2003. *apud* CABRERA, Foucault e Borges, 2004. p. 96. Grifos meus.

²²⁷ MORAES. *A palavra insensata*, 2004. p. 52.

²²⁸ MORAES. *A palavra insensata*, 2004. p. 52.

²²⁹ FOUCAULT *apud* MORAES. *A palavra insensata*, 2004. p. 52.

diferenciados. Esses espaços diferenciados têm uma significação especial para Foucault e são denominados por ele de heterotopias, compreendidas nos seguintes termos:

Há, (...), e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são *espécies de contraposicionamentos*, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. *Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias.*²³⁰

Nesta conferência, o pensador sugere que todas as culturas ocidentais modernas são constituídas por tipos de posicionamentos dos corpos (passagem, paradas provisórias, repouso). Sua proposta consiste na sugestão de uma espécie de descrição sistemática desses posicionamentos que teria por objeto a análise ou “leitura” dos espaços diferentes, dos “outros lugares” de uma dada sociedade. Uma distinção pertinaz concerne ao modo como as heterotopias se diferenciam das utopias (lugar quimérico, idealizado, irreal no tempo e no espaço) e das distopias (lugares que se encontram efetivamente no mundo, mas que têm sua lógica distorcida e que se localizam em futuros próximos, mas hipotéticos). Entretanto, é importante lembrar que Foucault não menciona a noção de atopia, que seria um tipo de espaço físico e discursivo que foge à natureza dos lugares com função previamente determinada. Este não teria sido designado em razão da ausência de precedentes taxonômicos, necessários para delimitar sua funcionalidade e estabelecer os posicionamentos nele possíveis.

Em termos operacionais, uma questão se coloca de imediato: o que devemos procurar, ou como devemos proceder ao empreendermos uma leitura heterotópica de um texto literário? Parece-nos que o primeiro passo consiste na leitura desses espaços diferentes representados no texto literário, considerando os princípios sugeridos por Foucault. Estes princípios seriam:

- 1º princípio: Toda cultura produz heterotopias e estas podem ser de dois tipos: heterotopias de crise ou de desvio. A primeira é característica das sociedades

²³⁰ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 415.

primitivas, sendo constituída por lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise. Estes lugares são caracterizados por posicionamentos de reclusão e/ou fechamento, como colégios internos e hotéis de núpcias. A heterotopia de crise cedeu lugar à heterotopia de desvio, que seria uma substituição à heterotopia de crise, caracterizando-se por comportamentos de desvios dos sujeitos em relação a normas de condutas impostas pela sociedade. Como exemplo, podemos citar asilos, hospitais psiquiátricos e prisões.

- 2º princípio: De acordo com o contexto social e cultural, a heterotopia passa por transformações. O cemitério é um exemplo citado por Foucault, que o considera “um lugar diferente em relação aos espaços culturais habituais, é um espaço que está, no entanto, em ligação com o conjunto de todos os posicionamentos da cidade ou da sociedade ou do campo”.²³¹ Conforme Foucault, com o passar dos séculos o cemitério se tornou uma “outra cidade”, “onde cada família possui sua morada sombria”.²³²
- 3º princípio: “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”.²³³ São lugares que agregam posicionamentos conflitantes, como o teatro, onde no espaço cênico se alternam “lugares que são estranhos uns aos outros”, ou, ainda, como o cinema, onde se projetam espaços em três dimensões sobre uma tela de duas dimensões. Um exemplo desse espaço de posicionamentos contraditórios sobre o qual Foucault discorre mais longamente é o jardim. Após expor acerca da função sagrada do jardim na Antiguidade, principalmente na tradição persa, onde este era visto como “um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, (...) [sendo] a menor parcela do mundo e (...) também a totalidade do mundo”.²³⁴ Assim, o jardim é visto como uma espécie de

²³¹ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 417.

²³² FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 418.

²³³ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 418.

²³⁴ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 418.

“microcosmo”, que carrega uma espécie de heterotopia universalizante de onde advêm nossos jardins zoológicos.

- 4º princípio: As heterotopias estão relacionadas a recortes do tempo, o que Foucault define como heterocronias. De acordo com tal preceito, “a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”.²³⁵ Como exemplo, Foucault menciona o cemitério como lugar altamente heterotópico, onde o indivíduo passa pela experiência de perda da vida e ascende à “quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar”.²³⁶ Há, também, as heterotopias do tempo, como as bibliotecas e museus, onde o tempo se acumula infinitamente em uma “vontade de encerrar em um lugar todos os tempos”.²³⁷ Outra modalidade das heterocronias são as heterotopias ligadas ao tempo “no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma de festas”.²³⁸ Como exemplo destes locais onde se abole o tempo, Foucault menciona as feiras realizadas nas periferias das cidades, as colônias de férias, as cidades de veraneio e circo.
- 5º princípio: “As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”.²³⁹ Nestes espaços, ou se é obrigado a entrar, como no caso da prisão, ou é necessário passar por rituais e purificações – ou seja, só se pode entrar com certa permissão. Como exemplos desses lugares abertos e ao mesmo tempo fechados, que ocultam “curiosas formas de exclusão”, são mencionados os quartos de passagem para hóspedes, presentes em fazendas do Brasil e da América do Sul, e os quartos de motéis – locais de acolhimento que têm por função ocultar ou excluir os atos daqueles que abrigam.

²³⁵ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 418.

²³⁶ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 419.

²³⁷ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 419.

²³⁸ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 419.

²³⁹ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 420.

- Como último traço, Foucault propõe que as heterotopias têm, em relação ao espaço restante da sociedade, uma função que se dá entre dois polos extremos: ou criam um “espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real”,²⁴⁰ ou “pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, (...) tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso”.²⁴¹ O primeiro polo é designado como heterotopia de ilusão, e tem seu “feliz” exemplo nos bordéis; Quanto ao outro polo, ele o denomina de heterotopia de compensação, dando como exemplo as colônias ultramarinas estabelecidas pelos puritanos ingleses na América e pelos jesuítas na América do Sul. Por fim, em contraponto aos tipos extremos simbolizados pelos bordéis e pelas colônias, Foucault afirma ser o barco, esse “lugar sem lugar” lançado ao infinito do mar, que “de porto em porto, (...) de bordel em bordel” chega até as colônias em busca do que elas encerram em seus jardins, constitui “a maior reserva de imaginação”²⁴² do Ocidente – sendo, por isso, “a heterotopia por excelência”.

Dessa maneira, ao tomarmos a noção de heterotopia como operador de leitura do trânsito entre o espaço literário e o espaço da realidade, consideramos ser possível efetuarmos uma expansão crítica das representações do espaço na literatura – visto que tais representações heterotópicas viabilizam o questionamento do espaço objetivado por uma clave analítica de cunho representacional ao colocar

como eixo o problema de quais são os elementos que tornam reconhecível, no texto, uma dada instância extratextual (...) e quais são os limites dessa reconhecibilidade (...). [Assim, tal postura implica em] *interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado como espaço*. Isso equivale, em certo grau, (...) a perguntar pela vocação “heterotópica” da literatura, ou seja, a *perguntar em que medida, na operação representativa – e mantendo-se o horizonte de reconhecimento – os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos*.²⁴³

²⁴⁰ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 420.

²⁴¹ FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 420-421.

²⁴² FOUCAULT. Outros espaços, 2009. p. 422.

²⁴³ BRANDÃO. Outros Espaços, 2009. p. 214. Grifos meus.

Desse modo, a vocação heterotópica da literatura consistiria em problematizar a noção de espaço como contexto condicionador de práticas e de significações, visto que a realidade literária postula um lugar tido como se fosse real – mas que não é onde estamos –, tornando possível a criação de locais onde os lugares do cotidiano são representados, estão contestados e se apresentam invertidos.

Como o intento desta pesquisa consiste no levantamento do imaginário de Murilo Rubião a partir do emprego (e cruzamento crítico) das noções de cronotopo e de heterotopia, convém relacionar os exemplos de lugares (ou espaços) heterotópicos relacionados por Foucault em sua conferência. Este se constitui pelas seguintes referências tópicas: trens, ruas, restaurantes, casa, leito, asilo, cemitério (a outra cidade/necrópole), arquivos, museus, bibliotecas (heterotopias de acumulação temporal próprias da modernidade), barco (pedaço de espaço flutuante de deriva, lugar sem lugar), cafés, prostíbulos/bordéis, hotéis, clínicas psiquiátricas, teatro, cinema, jardins, prisões. Vale ressaltar que, por se tratar de uma proposição inconclusa (como do gosto de Foucault), o conceito de heterotopia não constitui uma noção acabada, portanto seus exemplos não se limitam aos acima elencados.

Assim, ao definir a heterotopologia como a leitura desses espaços ou lugares que funcionam como “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”,²⁴⁴ Foucault estabelece não só a relação entre a literatura, a linguagem e o espaço, mas a possibilidade de estudo das heterotopias por intermédio da análise de obras literárias – visto que a obra ficcional de Murilo Rubião, por exemplo, transita livremente entre o mítico e o real citados por Foucault, questionando-os. O que sugerimos, portanto, é que, por meio das representações heterotópicas do espaço presentes nos contos de Rubião, podemos efetuar uma leitura das relações humanas que ocorrem nesses espaços diferentes (míticos ou reais) que são, ao mesmo tempo, a representação e a contestação do espaço em que vivemos e nos relacionamos – visto que, segundo Foucault, as heterotopias “têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real”.²⁴⁵

²⁴⁴ FOUCAULT. *Outros Espaços*, 2009. p. 416.

²⁴⁵ FOUCAULT. *Outros Espaços*, 2009. p. 420.

A partir destas considerações, observamos como, a partir da noção de heterotopia, é postulada a questão da representação do mundo por meio da linguagem, considerando a correlação entre posicionamentos (referências tópicas) e as condições de produção de sentido acerca das relações entre estes. Esse questionamento nos faz pensar que o que Foucault propõe, em última instância, se assemelha a um estudo das condições de produção de sentido que considere os posicionamentos dos corpos engendrados por esses lugares e espaços que conformam nossas sociedades, bem como os saberes produzidos a partir dessa geopolítica – que conjuga uma distribuição e organização dos corpos a uma produção de discursos sobre os modos de vida.

Assim, mediante estas considerações, afirmamos que a proposta sugerida (mas não desenvolvida) por Foucault parece ser uma topologia do sentido que se volte para o entendimento de como os posicionamentos e lugares que conformam o imaginário social instituído se assentam sobre a organização dos sentidos desviantes. Com este controle topológico das orientações, organizam-se as funções e os sentidos passíveis de serem atribuídos aos lugares e espaços, sejam míticos, reais ou ficcionais, e, dessa maneira, controlam-se nossas reservas de imaginação.

Desse modo, ao colocarmos o problema das representações de espaço, tempo e sujeito no texto literário como concernentes não à sua descrição, mas à maneira como, mediante o deslocamento operado pelo fingimento que caracteriza o ato ficcional, é possível alterar as condições de enunciação sobre estes, defendemos que a ficção literária, ao transformar o espaço reconhecível em espaço hipotético, pode propor questionamentos e sugerir outros regimes de entendimento das imagens do mundo instituídas pelas epistemes.

Assim, a experiência literária, concebida como experiência do fora, lembra-nos a imagem do barco evocada por Foucault ao fim da conferência “Outros espaços”. Concebida como lugar errante, a ficção literária, esse barco de papel, possibilita-nos habitar o espaço da linguagem sem que nos fixemos a um lugar ou posição, fazendo com que os sentidos atribuídos à realidade pelos olhares dos sujeitos ficcionais possam flutuar a deriva. Esta seria, portanto, a vocação heterotópica da literatura: a de

possibilitar “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos”.²⁴⁶

²⁴⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, 1997. p. 81.

3. Em meio à bruma: coordenadas do imaginário narrativo rubiano

Como apresentado no capítulo anterior, houveram alguns estudos que se detiveram em percorrer seus espaços e tempos da obra de Murilo Rubião. Entretanto, poucos se voltaram para a sondagem do olhar dos narradores. Neste capítulo procederemos a um levantamento de algumas imagens destes espaços, tempos e olhares, a fim de propor tipologias de leitura do que consideramos como sendo suas características.

3.1 Que cidades e lugares são estes? Elementos para uma topologia

Recuso-me terminantemente a ir embora enquanto não conseguirmos levar conosco alguma coisa parecida com um mapa.²⁴⁷

Em entrevista a Elizabeth Lowe, ao ser questionado sobre o significado do contexto urbano em sua obra, Murilo Rubião declara os motivos que o levaram a eleger o espaço urbano como cenário privilegiado de suas narrativas:

“(...) de Machado de Assis para cá, fomos levados a caminhar para a ficção urbana. Sentimos a necessidade de fazer histórias que partissem do regional para o universal, sempre tendo como fim o universal. Evidentemente que o universal obriga a ficção a ser urbana porque é preciso fazer uma história que pode acontecer em qualquer país. E o termo universal é o urbano. (...) É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega inexplicável à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples.”²⁴⁸

²⁴⁷ Arthur Conan Doyle *apud* MANGUEL; GUADALUPI, *Dicionário de lugares imaginários*, 2003. p. VII.

²⁴⁸ LOWE, Elizabeth. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. *Revista Escrita*. São Paulo: ano IV, n. 29, 1979. p. 24-33. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br>. Acesso em 20 de outubro de 2009. Grifos meus.

Nesse depoimento do autor, podemos observar que a opção por ambientar as narrativas em contextos urbanos decorre do caráter universal que estes adquiriram na ficção brasileira durante o período que compreende a transição do século XIX para o XX, tendo a obra de Machado de Assis como marco de tal processo. Nessa passagem da ficção regional para a urbana, observa-se um deslocamento: “muda o objeto da ficção (o universo [passa a ser] urbano) e muda a linguagem dessa ficção (a mudança de objeto exige a busca de novas formas de narrar)”.²⁴⁹

Ao glosar a fala de Rubião com este comentário, queremos dizer que essa mudança do regional para o urbano, ao menos no caso de Murilo, implica em uma reflexão sobre as formas de apreensão da realidade que permeia a vida nos centros urbanos. Em tal leitura, observamos que a cidade, como emblema do projeto de um Brasil moderno e termo configurador de um espírito de universalidade, constitui-se como o *locus* a partir do qual Rubião modela suas reflexões sobre como construir as referências ficcionais desse objeto (a realidade urbana) que define seu imaginário narrativo.

Assim, ao optar pela cidade como espaço (cênico e de enunciação) de seus contos, Rubião também a escolhe como observatório do qual direciona seu olhar sobre o hiato e a tensão que se instaura entre as realidades regional e urbana – ou entre as visões de um país bucólico e a utópica de país do futuro – e a imagem veiculada nos anos JK (e reforçada durante os governos militares) do projeto de um Brasil moderno. Deste *locus*, Murilo cria seu mundo desiludido e estranho como um tipo de encenação da modernidade brasileira, representada em suas narrativas como um espaço cujo corolário é ser regido pela arbitrariedade e por uma sensação de constante desorientação quanto a suas leis – como nos mostra o advogado do conto “Botão-de-rosa”, que, em sua perplexidade com a sentença de pena de morte dada a seu cliente: “teria estudado em outros livros?”²⁵⁰

A cidade, tornada “morada universal do insólito” – local de onde o inexplicável (o mistério) parece ter fugido como discurso mítico apenas para se impor como

²⁴⁹ SANTOS. *Um olho de vidro*, 2001. p. 86.

²⁵⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 228.

condição irrefutável a forçar os limites da percepção na apreensão dos acontecimentos – , apresenta-se como moldura pela qual observamos o cotidiano de onde personagens e narradores nos relatam as experiências de suas histórias.

Em face ao exposto, podemos observar na obra de Rubião um conjunto reduzido de espaços figurativos nos quais se desenrolam as situações dos contos. Estes se compõem, basicamente, de duas macro-referências tópicas: campo e cidade. Notamos pequenas variações de grandeza na caracterização destes espaços, que parecem decorrer de um interesse em tematizar contrastivamente os tempos que regem as dinâmicas destes espaços. Assim sendo, o campo aparece figurado como vila e aldeia – ou em variações como lugarejo e povoado. No que concerne à cidade, esta é vagamente delimitada, algumas sequer recebendo referências nominais que as designem, sendo que a maior parte delas é destituída de referências geográficas especificadoras – salvo o fato de serem, quase todas, isoladas “do restante do mundo”. Dessa maneira, a cidade é apresentada como um lugar de fronteiras rasuradas, de contornos imprecisos em relação às regiões vizinhas ou limítrofes, fato que dificulta sua localização precisa (como nos contos “Epidólia”, “A fila”, “A cidade”, “A diáspora”, “A noiva da casa azul”, “Alfredo” e “Os dragões”), ou lugar de desorientação, onde as perspectivas se apresentam embotadas, adquirindo uma configuração labiríntica como nos contos “A lua” e “O convidado”.

Um aspecto que chama a atenção é a concisão com que são delineadas as referências tópicas (apartamento, cidade, montanha, vale, planície, fazenda, restaurante, hotel, parque) onde transcorrem os eventos das narrativas. Apesar da descrição realista (o efeito de sugestão visual, que poderíamos considerar um tipo de realismo óptico que evoca com nitidez o cenário), o aspecto de desreferencialização parece decorrer da supressão de características especificadoras relativas a esses lugares e do choque entre referência tópica genérica e ausência de referente extratextual correspondente.

Deste procedimento de desreferencialização são resultantes cidades e edificações em ruínas ou que inesperadamente se veem arruinadas, como o lugarejo em “A noiva da casa azul”, o edifício abandonado onde o protagonista vai à procura de seu possível

algoz em “A armadilha” e o hotel em que reside o “Homem do boné cinzento”; os locais isolados do restante do mundo, como as fazendas de “A casa do girassol vermelho” e “A flor de vidro”, o centro urbano oculto por chalés situados no alto de um morro em “A cidade”, o edifício recém-construído que subitamente entra em processo de desconstrução em “O bloqueio”, a aldeia isolada que prescinde de autoridade apresentada em “A diáspora”. Há, também, imagens que sugerem uma configuração labiríntica dos centros urbanos – como em “A lua” e “Epidólia”. Quanto aos lugares, estes são apresentados como ambientes fechados, por vezes asfíxiantes ou estranhamente desligados do mundo – como os restaurantes em “Os comensais” e “Os três nomes de Godofredo”, a mansão em que ocorre a festa de “O convidado”, a desolada Estrada do Acaba Mundo pela qual caminha “O pirotécnico Zacarias”, a saleta mal-iluminada e mofada com portas e janelas feitas para impossibilitar qualquer tentativa de fuga em “A armadilha”.

De maneira a compreender as funções das referências tópicas na representação dos espaços em que transcorrem as narrativas, procuramos caracterizá-las mediante o cruzamento do conceito de cronotopo com a noção de heterotopia proposta por Michel Foucault. Em um primeiro momento, buscamos agrupá-las em lugares cronotópicos, considerando, para tanto, sua recorrência e seu significado figurativo. Posteriormente, consideramos os tipos de posicionamento (repouso, movimento, reclusão) que ocorrem nestes locais. Por fim, buscamos observar qual a função dos cenários (as imagens do espaço-tempo) na figuração dos eventos do mundo ficcional de Murilo Rubião.

Tendo por base estas premissas, as representações do espaço recorrentes nos contos rubianos compõem as seguintes figuras: vila, casa, corredor, rua, jardim, prédio/edifício, prisão, restaurante, estação de trem, hotel, fazenda, porto, hospício. Estas imagens são os principais terrenos onde transcorrem os acontecimentos e, concomitante, funcionam como centros de organização destes. Os possíveis significados temáticos correspondentes a estes locais são: crise, deslocamento, inconclusividade, insulamento e reclusão.

Há os *espaços de crise*, locais representativos de mudança, de situações de tensão ou do advento de certezas e dúvidas, episódios que ocorrem quando da

transposição de corredores, portas e portões – em suma, de marcos de passagem entre ambientes, entre o conhecido e o advento do insólito. Exemplos disso são a entrada do narrador de “A noiva da casa Azul” nas ruínas da casa de sua noiva: “Depois do alpendre esburacado, o corredor. Dalila me veio fortemente. Subo a custo os degraus apodrecidos da escada de madeira. Chego ao quarto dela: teias de aranha”;²⁵¹ e a chegada de uma desconhecida à residência do narrador de “Elisa”: “ela chegou à nossa casa. Empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim. (...) Logo a desconhecida se adaptou aos nossos hábitos”.²⁵² Para dar início à composição do poema para “Marina, a intangível” o narrador se lembra: “Atravessamos algumas portas”.²⁵³ “Aberta a porta de entrada, dissiparam-se as minhas dúvidas”,²⁵⁴ diz o narrador em “Os três nomes de Godofredo”. É ao “abrir a porta da entrada”²⁵⁵ de sua casa que o narrador de “Teleco, o coelhinho” se depara com a transformação mais bizarra de seu estranho amigo: em canguru que diz ser um homem. É ao meter-se “por um longo corredor”²⁵⁶ em busca de um suposto algoz que o personagem Alexandre Saldanha Ribeiro, de “A armadilha”, segue rumo a seu destino. Também é por um “corredor, onde ficavam os candidatos a audiências, dispostos em extensa fila”²⁵⁷ que o porteiro Damião conduz o personagem rumo à espera infrutífera em “A fila”. É “por um corredor estreito e escuro”²⁵⁸ que José Alferes é conduzido rumo ao salão da festa feita para “O convidado”. E ao buscar a saída do refeitório, Jadon, o protagonista de “Os comensais”, vai se deparar com “nada além de um corredor”,²⁵⁹ mostrando-se inútil sua tentativa de sair daquele recinto.

Os espaços de deslocamentos são os locais em que ocorrem os encontros, separações e pelos quais se ligam a terra natal e o “estrangeiro”. Nas narrativas de Rubião encontramos as estações de trem, que parecem ligar (ou levar de umas às outras) narrativas. É na “gare da estação”²⁶⁰ que “Bárbara” aguarda seu marido chegar com o

²⁵¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p.56.

²⁵² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 47.

²⁵³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 82.

²⁵⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 90.

²⁵⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 146.

²⁵⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 153.

²⁵⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 196.

²⁵⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 217.

²⁵⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 262.

²⁶⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 38.

navio. Ao descer “na estaçãozinha”²⁶¹ de Juparassu o protagonista de “A noiva da casa Azul” é interpelado por um funcionário que o recebe com uma pergunta desnorteadora: “o que veio fazer aqui?”²⁶² Pela permanência indefinida do trem na “antepenúltima estação”, Cariba, no conto “A cidade”, se vê vítima de um engano que o leva a ser confundido com delinquente e encarcerado. É após levar Marialice à estação e “o trem se pôr em movimento”²⁶³ que a presença de “A flor de vidro” se revela para Eronides.

Outros exemplos são as estradas e ruas, vias de trânsito entre lugares por onde chegam e se evadem “muitos dragões [que] têm passado pelas nossas estradas. Formando longas filas, encaminham-se para outros lugares”.²⁶⁴ É pela “rua principal”²⁶⁵ que Joaquim Boaventura chega ao povoado com seu irmão Alfredo – apenas para ser reconduzido, com o irmão, a “peregrinar por terras estranhas (...) sem esperança de um paradeiro”.²⁶⁶ Após fugir de um hospício, abandonando Bruma e seu irmão, o personagem Godofredo se vê obrigado “a vagar pelas estradas”²⁶⁷ para escapar do olhar e das perguntas da mãe. É durante uma caminhada pela “Estrada do Acaba Mundo”²⁶⁸ que o pirotécnico Zacarias se vê lançado “à margem da vida”,²⁶⁹ condenado a andar por “ruas cheias de gente, ausentes de homens”.²⁷⁰ Por ruas escuras, transversais ou tortuosas, o estranho personagem de “A lua” “vigia os passos de Cris”.²⁷¹

Mais um exemplo de *espaços de deslocamento* é o mar, com seus portos e docas, lugar de partidas e retornos para onde segue o marido de “Bárbara”, a fim de saciar-lhe os desejos, sejam eles o oceano ou um navio. É “frente ao mar”²⁷² que se encontram “Teleco, o coelhinho” e o narrador que nos conta sobre o acontecimento de sua passagem pela terra. Ao “ir morar no litoral”²⁷³ o personagem de “Ofélia, meu cachimbo

²⁶¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 53.

²⁶² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 53.

²⁶³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 132.

²⁶⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 142.

²⁶⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 67.

²⁶⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 69.

²⁶⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 124.

²⁶⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 27.

²⁶⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 32.

²⁷⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 28.

²⁷¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 133.

²⁷² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 143.

²⁷³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 115.

e o mar” busca a vida de aventuras marítimas que povoa sua imaginação. É percorrendo os “botequins da orla marítima”²⁷⁴ e a “parte velha do porto”²⁷⁵ que o protagonista de “Epidólia” se aventura em busca do paradeiro de sua amada.

A propósito dos *espaços de inconclusividade*, estes remetem aos locais que parecem responsáveis pela não-resolução dos eventos da narrativa, tal como a construção “do edifício que, segundo o manifesto da corporação, teria ilimitado número de andares (...) [e que viria a ser o] maior arranha-céu de que se tinha notícia”,²⁷⁶ interminável, cuja finalidade e cujo sentido se desconhecem em “O edifício”. Outro exemplo da manifestação do sentimento de inacabamento pode ser visto no conto “A fila”, em que o protagonista vê seu regresso ao interior do país se distanciar no tempo em decorrência da “interminável espera”²⁷⁷ em uma extensa fila que o separa da oportunidade de uma audiência com o gerente da Companhia.

Nos *espaços de insulamento* se enquadram as imagens das aldeias e cidades isoladas, locais que parecem ter o intento de se manter incomunicáveis, distantes do olhar e da presença de estrangeiros (da modernização dos costumes?) ou curiosos, para não terem seus hábitos e modos de vida devassados ou importunados. Exemplos disso são encontrados em contos como “A diáspora”, em que a vila de Mangora, à maneira de uma colônia ideal organizada sem autoridades civis ou religiosas, vê sua utopia bucólica arruinada por uma ponte que os “do outro lado da montanha”²⁷⁸ foram lá estabelecer, a fim de “unir as duas margens”.²⁷⁹ Há também “A cidade”, local afastado, que se pode avistar apenas depois de uma escalada lenta e cansativa até o “o topo da montanha”.²⁸⁰

Nesta categoria também se encontram a fazenda de “A casa do girassol vermelho”, “com seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo”,²⁸¹ o antigo hotel que se torna residência para “O homem do boné cinzento”; a casa onde vive, padece e

²⁷⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 172.

²⁷⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 177.

²⁷⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 160.

²⁷⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 201.

²⁷⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 267.

²⁷⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 266.

²⁸⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 58.

²⁸¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 16.

morre “D. José”, e o restaurante onde o protagonista se depara com suas esposas mortas em “Os três nomes de Godofredo”. Há, ainda, locais como o hospital psiquiátrico que desaparece em “Bruma”, deixando em seu local um lote vago; o edifício abandonado onde se encerram os protagonistas de “A armadilha”; o hospício, ou “a poética casa de saúde”²⁸² em que o protagonista de “O bom amigo Batista” se recolhe para ter a paz que não consegue em sua casa; e os hotéis onde vivem “Epidólia” e os personagens de “Aglaiia”, “O convidado” e “Botão-de-rosa”.

Já os *espaços de reclusão* são locais onde as personagens se veem tolhidos de sua liberdade ou sitiados sem explicação. Exemplos dessa situação podem ser vistos na delegacia e na prisão dos contos “A cidade” e “Botão-de-rosa”; em “A armadilha” (em que o protagonista vai a um prédio com o intento aparente de se vingar de um suposto algoz, que o aguarda apenas para que fiquem trancafiados, juntos); “O bloqueio” (em que Gérion, fugindo de um casamento, se vê como único inquilino de um edifício “construído às avessas”); “O lodo” (o apartamento que se converte em uma prisão na qual a personagem, vitimada “por um imenso lodaçal” de seu passado, se vê privada de qualquer possibilidade, seja de fuga ou de iniciativa); “Os comensais” (o refeitório/restaurante em que o protagonista, ao tentar compreender a inação de seus companheiros habituais de refeição, fica impossibilitado de sair, tornando-se mais um dos “comensais”); “O convidado” (o “sobrado mal-iluminado e meio escondido por muros altos”²⁸³ em que transcorre a festa para um convidado que todos desconhecem, para a qual o protagonista é convidado e de onde tenta evadir-se, mas por desconhecer o caminho para voltar à sua casa, vê-se perdido e tolhido pela neblina, que o faz retornar a um “mundo desprovido de sentido”);²⁸⁴ “Os dragões” (“a casa velha, previamente exorcismada, onde ninguém podia penetrar”,²⁸⁵ na qual foram encerrados os dragões quando de sua chegada à cidade).

Há, ainda, um tipo peculiar de espaço, presente em alguns contos, que são os jardins. Estas representações do microcosmo (tal como mencionado em nossas

²⁸² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 103.

²⁸³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 215.

²⁸⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 221.

²⁸⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 137.

considerações sobre a heterotopia) se apresentam, nas narrativas, como locais de justaposição, onde morte e vida se cruzam. É nos imensos jardins de “A casa do girassol vermelho” que os irmãos dispõem o cadáver do velho Simeão e dançam à sua volta. Também é para o jardim que Éolo segue, a fim de cumprir o ritual diário de desenterrar “as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas”,²⁸⁶ para poder assistir a seu bailado no conto “Petúnia”. Mas em meio aos jardins também ocorrem revelações. É ao atravessar os “jardins intermináveis”²⁸⁷ da casa em que ocorre a recepção para “O convidado” que José Alferes se vê acometido por dúvidas que o fazem tentar se evadir da festa. E é no “pequenino jardim, em forma de meia-lua, com algumas roseiras e secas margaridas”²⁸⁸ que se dá a composição do poema que evoca a presença de “Marina, a intangível”.

Considerando que a percepção de um espaço se dá pela correlação entre um conjunto de indicações, os cinco tipos de posicionamentos (crise, deslocamento, inconclusividade, insulamento e reclusão) que conformam a topologia do imaginário muriliano remetem ao movimento (os dois primeiros) e a imobilidade (os dois últimos). É interessante que o termo mediador desta topografia seja a inconclusividade, vocábulo que reporta a ideia de processo. Se, conforme sugerido anteriormente, a obra de Murilo Rubião se apresenta como uma encenação da modernidade brasileira, estas indicações, quando relacionadas, permitem delinear as variáveis utilizadas pelo autor para traçar seu mapa dos descaminhos da modernização.

Tendo por base estas representações do espaço presentes nos contos rubianos, propomos que a partir destas referências tópicas, que designam os cenários em que transcorrem as narrativas, Murilo propõe os regimes de espacialidade elencados – por meio dos quais o autor problematiza uma forma de organização do imaginário espacial, de modo a alterar as condições de apreensão e enunciação da realidade ficcional.

²⁸⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 185.

²⁸⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 220.

²⁸⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 79.

Assim, as paisagens rurais ou urbanas presentes na obra de Murilo Rubião, antes de serem ambientes determinados e reconhecíveis, dotados de fisionomia precisa, parecem ser sugestões de um espaço indefinido. Neste mundo imaginário e dúbio, no qual a cartografia convencional parece inútil como instrumento de orientação, os fragmentos que divisamos mostram uma paisagem erma, atravessada por um trem (que por vezes não chega ao destino escolhido) que nos conduz a locais estranhamente familiares – e incertos, tal como nossa percepção da realidade. Entretanto, uma questão se impõe: quais tempos se manifestam nestes espaços?

3.2 – Heterocronias de um tempo fora dos eixos

O que é possível entender por realidade do tempo?²⁸⁹

Talvez o mais difícil de entender e articular é que o sentido do espaço é também o sentido do tempo. Todo nosso sentido, nossa compreensão do mundo, é fruto desse casamento contratual entre espaço-tempo.²⁹⁰

Tendo como horizonte as reflexões de Bakhtin, de que é o tempo que garante a manifestação do espaço, sendo responsável também “pela forma da narrativa e pela visão do mundo e do homem inerente à obra”,²⁹¹ as seguintes questões surgem de nossa leitura dos contos rubianos: quais representações do tempo podemos observar nas imagens de espaço apresentadas? Se um gênero literário pode ser entendido como uma forma de pensamento sobre a época na qual surge, que compreensão da modernidade é possível depreender dos contos de Murilo Rubião?

²⁸⁹ PIETTRE. *Filosofia e ciência do tempo*, 1997. p. 213.

²⁹⁰ FUÃO. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 2 de 3), 2004b. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq049/arq049_02.asp

²⁹¹ NUNES. *Tempo*, 1992. p. 354.

Considerada uma das categorias mais ambíguas das narrativas de Murilo Rubião, há ao menos dois aspectos a serem observados a propósito do tempo (ou da consciência do tempo) que nelas se manifestam: o primeiro concerne à convergência entre temporalidades distintas, responsável pela instauração do multifário (e ambíguo) tempo da narrativa muriliana; e o segundo à maneira como o autor articula os eventos de seus contos.

A propósito do primeiro aspecto, a assimilação entre temporalidades (aparentemente) conflitantes na formulação de seu olhar narrativo, nota-se a presença de (ao menos) três representações do tempo: o profético do “assim há-de-ser”²⁹² presente nas epígrafes bíblicas; o ciclo dos mitos e da natureza (que emana das vilas e aldeias que povoam suas narrativas); o encadeamento contínuo e sucessivo dos instantes que corresponde à linha reta que “aponta” para a mudança. Destas três imagens do tempo, podemos depreender as seguintes características: um tempo conjectural, hipotético (suspensão de movimento), um tempo da repetição (presente privado de desenvolvimento e sempre atualizado como passado) e um tempo caracterizado como presente vivo em progressão (movimento que contém como dimensões o passado e o futuro).

Sobre o segundo aspecto, consideramos pertinente que, das três concepções mencionadas, as duas últimas (a cíclica e a linear) exercem função importante na articulação entre os planos do enredo/conteúdo e da trama/forma. O tempo linear corresponde à trama dos eventos no discurso da narrativa – ao passo que o tempo cíclico se insinua, por meio da reiteração, nos interstícios do enredo. Dentre os recursos utilizados por Rubião para fazer com que uma consciência (passado atualizado no presente) tensione a outra (presente vivo), podemos considerar a supressão de informações cronológicas (das medidas de movimento) e a quebra do fluxo linear e objetivo do tempo da narração mediante o emprego frequente de digressões em várias estórias. Amostras disso podem ser encontradas nos contos contos “A casa do girassol vermelho”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “A flor de vidro”, “Mariazinha”, “Os três nomes de Godofredo”, “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, “O pirotécnico

²⁹² SCHWARTZ. *Obra muriliana: o fantástico como máscara*, 1974. p. XIV.

Zacarias”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Elisa”, “O homem do boné cinzento”, “Teleco, o Coelhoinho”, “Aglaia” e “Petúnia”.

Como estas três formas se relacionam nas narrativas de Murilo Rubião? Uma hipótese interessante é que há uma justaposição das representações do tempo. Considerando que cada uma dessas medidas se apresenta como tipos de posicionamentos temporais (em certo ponto incompatíveis, como a linha e o círculo), quando sobrepostas produzem uma imagem que as sintetiza e a partir da qual propomos uma topologia do tempo muriliano: a espiral. Conforme a explicação de Alberto Gualandi, a espiral se oferece não como “fundação [das identidades produzidas pelo tempo linear] nem fundamento [da condição que precede a formação da identidade], [mas como] princípio de *desmoronamento* do tempo”.²⁹³ Assim, resultante da contiguidade do tempo profético e das imagens da linha e do círculo, a espiral do tempo rubiano se mostra como representação (ficcional) de um tempo fragmentado e indefinido, fora dos eixos convencionados.

De maneira a dinamizar as considerações anteriores, apresentamos um depoimento de Rubião:

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. *Usando a ambigüidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica.*²⁹⁴

Nesse trecho Murilo fornece elementos preciosos para refletirmos a propósito da função do tempo na organização de seus contos. Ao partir suas estórias “ao máximo”, ele demonstra a intenção de multiplicar as possibilidades de sentido, de maneira a excluir qualquer expectativa de leitura conclusiva – procedimento que dá a impressão de que as narrativas prosseguem abertas, irresolutas e indeterminadas, como caminhos que se bifurcam. Entretanto, chama a atenção o fato de que tal desígnio busca ocasionar, como efeito, a impressão de que elas prosseguirão “numa indestrutível repetição cíclica”.

²⁹³ GUALANDI. *Deleuze*, 2003. p. 72.

²⁹⁴ RUBIÃO. Entrevista a J.A. de Granville Ponce, 1975. p. 04. Grifos nossos.

Exemplos dessa repetição cíclica podem ser vistos nos atos de enterrar e desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores negras em “Petúnia”. Na diáspora dos irmãos em “Alfredo”, expressa no mote “Cansado eu vim, cansado eu volto”.²⁹⁵ No “trajeto que, ordinariamente, fazia”²⁹⁶ de sua casa ao jornal o protagonista de “Marina, a intangível”. No hábito com que, maquinalmente, o personagem de “Os três nomes de Godofredo” procura a mesa no restaurante que frequenta “por quinze anos seguidos”.²⁹⁷ Na absoluta pontualidade com que “O homem do boné cinzento” aparecia “diariamente, às cinco horas da tarde”.²⁹⁸ No invariável trajeto seguido por Cris em “A lua”. Na reiteração da mesma situação no refeitório de “Os comensais”. Em (suposta) contraposição à ideia da indestrutível repetição, observamos o que chamaremos de falsa progressão, que consiste em sugerir a existência de um desdobramento perpétuo que se contrapõe à repetição cíclica. Exemplos disto podem ser encontrados na expansão contínua dos pavimentos em “O edifício”, pelas fichas com números cada vez mais elevados que “fazem ver” a extensão de “A fila”, ou, ainda, a incessante série de nascimentos que culmina em filhos com olhos de vidro em “Agliaia”.

Mas, se de acordo com o que argumentamos anteriormente, a proximidade das figuras do tempo profético, da linha e do círculo culminam na imagem da espiral e do desmoronamento do tempo, como conceber o comentário de Rubião a propósito da repetição cíclica? Pelo recurso a outro depoimento, em que o autor discorre sobre as relações entre a repetição cíclica e a relação morte/vida preconizada pela doutrina católica:

A base [do interesse pela repetição cíclica] naturalmente é a religião católica. (...) O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Desse modo *a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela*. Como abandonei a religião e sou hoje um agnóstico, *a minha tendência é não aceitar a eternidade e também não aceitar a morte em vida. Então fico nesse círculo constante entre a*

²⁹⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 65 e 70.

²⁹⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 78.

²⁹⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 87.

²⁹⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 72.

*eternidade e a vida sem aceitar essa separação entre a vida e a morte. (...) Isto é uma maneira de contestação, de não aceitação.*²⁹⁹

Podemos perceber, neste trecho, que a apreensão do tempo como repetição cíclica alude à atualização indefinida da cisão entre morte e vida, formando um tempo denso que se hipostasia, fazendo com que o “presente vivo” das ações seja destituído de movimento, encapsulando-se num mecanismo de repetição. Entretanto, se a função das estórias das epígrafes é “esclarecer a história, de um ponto de vista cristão”, estas parecem funcionar, quando vinculadas ao plano narrativo dos contos, como um sistema explicativo cujos fundamentos são contestados.

Desse modo, se há repetição nos contos, esta não se dá rumo à origem, ao fundamento que atualiza a memória do passado no presente. Pelo contrário, a reiteração desloca a leitura desse eixo originário dos tempos, fazendo-o oscilar, tal como as identidades e as possibilidades de apreensão. Como diz Guimarães Rosa, “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”.³⁰⁰ Como efeito das “anedotas inconformadas” de Rubião, resulta a sensação de vertigem que ocasiona a derrocada do ciclo hermenêutico identitário – e disso, podemos acrescentar, deriva a proliferação de outras modalidades (ou alteridades) de leitura.

Se, como dizem Gary Morson e Caryl Emerson, “literatura é um heterócrono”,³⁰¹ ou seja, um repertório de imagens sócio-históricas das formas de pensamento que viabiliza inúmeras possibilidades de apreensão e conceitualização críticas sobre o humano, sugerimos que o conceito de tempo seja visto nos contos de Murilo Rubião a partir da noção de heterocronia. Foucault indica que as heterocronias seriam uma “espécie de ruptura absoluta com [o] tempo tradicional”,³⁰² apresentando como exemplos o cemitério (momento de perda da vida e de quase-eternidade), as bibliotecas e museus (locais que encerram vários tempos) e festividades, como feiras livres e circos.

²⁹⁹ LOWE, Elizabeth. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. *Revista Escrita*. São Paulo: ano IV, n. 29, 1979. p. 24-33. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br>. Acesso em 20 de outubro de 2009. Grifos meus.

³⁰⁰ ROSA. *Aletria e hermenêutica*, 1967. p. 03.

³⁰¹ MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin: a criação de uma prosaística*, 2008. p. 388.

³⁰² FOUCAULT. *Outros espaços*, 2009. p. 418.

Tendo tais afirmações como base, consideramos que esses outros modos de entender o sentido do tempo sejam concebidos, à maneira do que propomos sobre a heterotopia foucaultiana, em consonância a uma reflexão sobre os modos pelos quais as condições que conformam o imaginário sócio-cultural instituído se assentam sobre qualidades dicotômicas (valores como imutabilidade e transformação, ciclicidade e linearidade, continuidade e ruptura) que determinam as formas de apreensão da realidade do mundo externo ou de nosso mundo interno. A heterocronologia seria, portanto, uma proposição que visa à leitura dessas outras formas de entendimento da experiência do (e no) tempo. Mediante o questionamento das imagens de tempo instituídas, estimula-se a criação de outras formas de consciência e de representação do modo como a experiência temporal ocorre, a fim de que o próprio conceito de tempo possa ser discutido.

A partir do repertório de imagens do espaço apresentado anteriormente (vila, casa, corredor, rua, jardim, prédio/edifício, prisão, restaurante, estação de trem, hotel, fazenda, porto, hospício) e considerando a premissa que fundamenta o conceito de cronotopo – o espaço como dimensão (ou manifestação) concreta do tempo –, procuramos elencar algumas das representações do tempo nos contos de Murilo Rubião. Como proposto anteriormente, utilizaremos a noção de heterocronia.

Podemos citar como exemplos de heterocronias a impressão de que as personagens estão situadas em tempos diferentes – uma no presente e outra (não se sabe se) em um passado ou futuro (ou, ainda, uma no tempo pré-moderno do campo e outra na modernidade urbana), como nos contos “A noiva da casa azul” e “Epidólia”.

No conto “Epidólia”, após o súbito desaparecimento da personagem-título, o protagonista Manfredo se lança em busca na tentativa de localizar sua namorada. Para tanto, ele percorre vários lugares das localidades de Natércia, Pirópolis e da Capital (onde se deu o encontro e o desaparecimento de Epidólia). Entretanto, estes trajetos

parecem ocorrer em “pistas” temporais distintas, o que sugere que o protagonista está localizado em uma versão futura de sua cidade, como indica esta passagem: “resolveu tomar imediatamente um táxi. *O automóvel que estacionou a um sinal seu diferia muito dos outros que até a véspera vira circular na Capital*”.³⁰³ Outros indícios que apontam para esta divergência entre o tempo do mundo exterior e a percepção da personagem podem ser observados nos trechos que se seguem:

Epidólia lhe dissera estar hospedada no Hotel Independência, numa cidade vizinha, a cinquenta minutos do lugar onde se encontrava. (...) Manfredo já se impacientava por não terem cruzado a zona rural, quando uma freada brusca jogou-o de encontro ao pára-brisa. Na sua frente estava o hotel.³⁰⁴

– Orla marítima? *A cidade nunca teve mar!* (...) [O hoteleiro] recuou, pedindo-lhe calma. Esclareceria toda a situação. (...)
 – *Antes eram três localidades distintas: Natércia, Pirópolis e a Capital. Tendo se expandido, encheram os vazios, juntando-se umas às outras.* Com Pirópolis veio o mar. Manfredo (...) decidiu retornar à sua residência. (...) *No trajeto, confirmou parte do que ouvira. A ausência de vegetação, notada por ele na vinda, testemunhava a união das cidades.*³⁰⁵

Com o advento de Epidólia *a casa se transformara.* Desde a varanda e suas grades de ferro, os ladrilhos de desenhos ingênuos e seus crótons, *desses que pensava não existirem mais.*³⁰⁶

Após percorrer o parque onde Epidólia desaparecera e buscar pistas de seu paradeiro no hotel, nos bares da orla marítima, na “farmácia que devia ser do século passado”,³⁰⁷ Manfredo resolve percorrer a região das docas a gritar o nome de Epidólia. Nesse instante, tão súbito quanto o desaparecimento de sua amada, o deslocamento do tempo se manifesta, reforçando a sensação da divergência de temporalidades que inviabiliza o reencontro entre as personagens: “Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar. O parque readquiria as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida”.³⁰⁸

³⁰³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 170. Grifos meus.

³⁰⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 170.

³⁰⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 173.

³⁰⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 173. Grifos meus.

³⁰⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 176.

³⁰⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 178.

Em “A noiva da casa azul” parece haver descompasso semelhante. Tal constatação é reforçada pelo desacordo entre a temporalidade vivida pelo narrador-personagem e os acontecimentos (desconhecidos por este) que acarretaram a decadência e ruína de seu vilarejo natal. Podemos perceber evidências dessa desordem ao cotejarmos os excertos a seguir:

*No verão passado, por ocasião da morte de meu pai, os moradores da Casa Azul (...) foram levar-me suas condolências. (...) Trocamos visitas e, uma noite, beijei Dalila.*³⁰⁹

– Então, o que veio fazer aqui? [perguntou o agente da estação ferroviária]

(...) – Tenciono passar as férias em minha casa de campo.

– Não sei como poderá.

– É coisa tão fantástica passar o verão em Juparassu? (...)

– (...) acontece que as casas de campo estão em ruínas.

(...) Procurei tranquilizar o meu interlocutor, pois pressentia estar sob suspeita de loucura. *Menti-lhe, dizendo que há muitos anos não vinha àquelas paragens.*

Não caminhara mais de vinte minutos, quando estaquei aturdido: da minha casa restavam somente as paredes arruinadas. (...) Rodeei a propriedade e encontrei, nos fundos, um colono cuidando de uma pequena roça. Aproximei-me dele e *indaguei se residia ali há muito tempo.*

– *Desde menino* – respondeu, levantando a cabeça.

– Certamente conheceu esta casa antes dela se desintegrar. O que houve? Foi um tremor de terra?

– Nada disso aconteceu. *Sei da história toda, contada por meu pai.*

A seguir, *relatou que a decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém ais se interessou pelo lugar (...).* Acrescentou ainda que o rapaz daquela casa [o protagonista da narrativa] fora levado para Minas com saúde precária e ignorava se resistira à doença.

– E Dalila? – perguntei ansioso.

(...) – A noiva do moço desta casa?

(...) – Morreu.³¹⁰

Outro exemplo de heterocronia é o relógio inexistente que marca o ritmo do tempo em “Marina a intangível”: “duas pancadas longas e pesadas. (...) Vinham da capela dos capuchinhos. (...) Sem me preocupar com o fato de a capela não possuir relógio”.³¹¹ Em outra passagem do conto, o narrador-protagonista menciona como o ritmo do tempo, determinado por tal relógio, garante a impressão da passagem das horas, sinalizando a mobilidade e regularidade do tempo: “mesmo sabendo que as horas

³⁰⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 53. Grifos meus.

³¹⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 53-55. Grifos meus.

³¹¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 77-78.

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).³¹²

Outra forma de compreensão do tempo é tentar torná-lo reversível, como no conto “Mariazinha”, em que o narrador relembra como tentou corrigir (sem sucesso) o curso dos eventos que resultam em seu suicídio:

Maio – mês infeliz. Dentro dele couberam os anos passados. (...) Tudo recomeçou para os habitantes de Manacá. Houve alguns protestos, porque muitos não se conformaram em perder os filhos, recolhidos aos ventres maternos, ou com as ruas, que ficaram sem calçamento (...) outros que, por repentina mudança de estado civil, voltaram a ser solteiros. (Juraram que nunca mais se casariam.) (...) Vinte anos tinham sido recuados.³¹³

Outro exemplo de ruptura com o tempo tradicional pode ser encontrado em “O Edifício”. Ao “indagar o arquivista – único auxiliar remanescente do enorme corpo de funcionários da entidade – se lhe tinham deixado recomendações especiais para a continuação do prédio”,³¹⁴ o engenheiro João Gaspar encontra um funcionário que “de nada sabia, nem mesmo por que estava ali, sem padrões e serviços para executar”. Mas, como é possível um arquivista, profissional encarregado da acumulação e encerramento do tempo, estar “sem serviços”? Assim, o engenheiro e o arquivista, “ansiosos por descobrir documentos que os orientassem, atiraram-se à faina de revolver armários e arquivos”³¹⁵ – ou seja, de revirar o tempo. Como resultado “nada conseguiram”, a não ser uma frase: “É preciso evitar-se a confusão”.³¹⁶ Como esse fragmento isolado de um sistema explicativo maior (supunham) poderia auxiliá-los a apreender alguma orientação?

Há, ainda, uma modalidade destes outros tempos nos contos de Murilo: a acronia. Esta “temporalidade difusa a partir do qual o conceito de tempo pode ser discutido”, apresenta-se como um “lugar impreciso cujas características não são descritas”.³¹⁷ Propomos que se considerem acrônicas as vozes de “O Ex-mágico da

³¹² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 79.

³¹³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 42-43.

³¹⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 164.

³¹⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 164.

³¹⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 164.

³¹⁷ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. 2001 p. 60

Taberna Minhota” e de “O pirotécnico Zacarias”, visto advirem de locais de enunciação (os corpos singulares dos narradores) que abolem o (ou se excluem do) regime temporal humano que garante a atribuição do significado temporal aos eventos de uma vida.

No primeiro caso, nosso interlocutor relata a primeira manifestação que teve de sua existência: “fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude. Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota”.³¹⁸ Nascido do espelho, como a dizer que, desse

lugar sem lugar [em que] estou lá longe, lá onde não estou, (...) espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, (...) me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou;³¹⁹

Tão surpreendente (ele diria entediante) quanto esta situação de não encontrar “a menor explicação para sua presença no mundo”³²⁰ é sua habilidade de produzir ilusões concretas (ou mágicas). Apesar da popularidade de suas mágicas, seu sentimento de distância em relação aos homens decorre de um “detalhe temporal”: não ter passado “pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem [e por não ter tido] um nascimento e um passado”.³²¹ Esse a-fundamento, que se caracteriza pela “falta de um passado”,³²² faz do local (e do tempo) de onde fala este ilusionista desiludido um lugar simultaneamente real (o espelho existe na Taberna Minhota) e irreal (como um observador pode dirigir seu olhar para si *de dentro para fora* do espelho?), acrônico (há uma temporalidade do espelho?) e heterocrônico (qual a realidade do tempo refletido no/pelo espelho?).

No segundo, temos a singular figura de “O pirotécnico Zacarias” que nos informa sua singular condição de narrador morto-vivo:

³¹⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 07.

³¹⁹ FOUCAULT. *Outros espaços*, 2009. p. 415.

³²⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 07.

³²¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 08-09.

³²² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 12.

em verdade morri, o que vem de encontro à versão dos que crêem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.³²³

“Desde aquela madrugada”, quando constatou “que a morte penetrara”³²⁴ em seu corpo Zacarias instaura, ao andar pelas ruas da cidade, uma heterocronia, uma ruptura com a consciência do tempo tradicional, tanto de seus amigos como do restante da população da cidade. Ao passar pela experiência de perda da vida (e de retorno a ela), o pirotécnico desloca o cemitério, a outra cidade (ou “morada sombria”)³²⁵ para dentro do espaço urbano – e, com este gesto, inverte a relação entre o tempo da “quase-eternidade”³²⁶ da morte e da “vida agonizante”³²⁷ dos vivos. Mas, seria o artifício do pirotécnico nos fazer crer que ele relata suas considerações sobre a vida e a morte à margem da vida – e do tempo?

Por oscilações entre repetição e mudança, avanços e recuos, o tempo do cosmo muriliano desorganiza as consciências que o percebem, desestabilizando olhares e vozes. Como se o desequilíbrio entre o mundo exterior e seus olhos se prolongasse, personagens e narradores se observam (e por nós são observados). Como um barco a deriva, nos deixamos guiar, por seus olhares, através de seu imaginário, na tentativa de traçarmos caminhos (ainda que provisórios) em meio às brumas que pairam sobre o texto rubiano.

3.3 Sobre olhos e olhares: algumas imagens

O senhor viu o que eu vi?³²⁸

eu ficava a observar os meus companheiros.³²⁹

³²³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 26.

³²⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 31.

³²⁵ FOUCAULT. *Outros espaços*, 2009. p. 418.

³²⁶ FOUCAULT. *Outros espaços*, 2009. p. 419.

³²⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 32.

³²⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 145.

³²⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 103

Nenhuma visão existe em estado puro – o que torna problemática qualquer classificação.³³⁰

Há nos contos de Rubião uma presença constante de imagens referentes ao olho e ao olhar (ou da observação do outro). De modo a aproveitar a sugestão ofertada por tais metáforas visuais, propomos que elas apontam para um conjunto de questões: a capacidade da personagem em discernir se o que (ou quem) vê é algo real ou ilusório; a incerteza quanto à veracidade da própria percepção; a constituição dúbia do campo visual ; e a capacidade de entendimento da realidade à sua volta como motivo pelo qual se constrói a atmosfera de tensão e ambiguidade entre o real e o imaginário.

Tendo como ponto de partida a ideia de que “toda narrativa veicula um olhar”, ou seja, “um certo modo de ver, de conceber e transitar no espaço daquilo que é narrado”³³¹ que corresponde à configuração de um campo de referências perceptivo, consideramos que, mediante o arrolamento de algumas imagens do olho e do olhar presentes nos contos, é possível refletir acerca do narrador (abordagem pouco explorada na obra de Rubião), de sua relação com a personagem e da função do olhar como instrumento de apreensão do espaço e do tempo veiculados nas narrativas.

Conforme sugerem Vilma Arêas e Fábio Furuzato, da publicação de *O ex-mágico* (em 1947) a *A casa do girassol vermelho* (1978), podemos perceber “dois conjuntos identificados pela marca do narrador e ajustados ao foco narrativo dos volumes a que pertencem”.³³² De acordo com os ensaístas, o primeiro volume é todo escrito na primeira pessoa, ao passo que o segundo livro apresenta narrativas em que

³³⁰ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001. p.09.

³³¹ SANTOS. *Um olho de vidro*, 2001. p. 25.

³³² ARÊAS; FURUZATO. Uma poética da morbidez. 2007, p. 103. A partir dessa sugestão, efetuamos um levantamento, do qual resultou a divisão dos contos de Rubião em dois grupos. As narrativas em 1ª pessoa são compostas pelo seguinte conjunto: “O Pirotécnico Zacarias”, “Teleco, o Coelhoinho”, “Bárbara”, “O Ex-Mágico da Taberna Minhota”, “Os Dragões”, “Mariazinha”, “A noiva da casa azul”, “Elisa”, “O homem do boné cinzento”, “O bom amigo Batista”, “Marina, a intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Bruma (a estrela vermelha)”, “A lua”, “Alfredo”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “A casa do girassol vermelho”. Já o grupo de narrativas em 3ª pessoa abrange os seguintes contos: “A armadilha”, “A diáspora”, “Epidólia”, “D. José não era”, “Petúnia”, “Aglaia”, “A fila”, “O convidado”, “Botão-de-rosa”, “O lodo”, “O bloqueio”, “Os comensais”, “O Edifício”, “A Flor de Vidro”, “A Cidade”.

predomina o uso da terceira pessoa. Ainda conforme as observações destes ensaístas, “essa divisão poderia significar imagens menos nítidas, pela imersão do ‘eu’ nos acontecimentos *versus* a visão ampliada pela distância do observador”.³³³

Apesar da advertência de que tal pista pode revelar-se como um beco sem saída, consideramos tal indicação pertinente, uma vez que o jogo de proximidade e distância pode auxiliar em duas tarefas: na reflexão sobre a relação entre o foco narrativo e a “opacidade” das imagens apresentadas e no entendimento da perspectiva de onde provém o olhar (e a voz) dos narradores de Murilo Rubião. Assim, consideramos que essas pistas podem auxiliar não só a captar os vínculos entre narrador e personagem, mas também a: a) delimitar, a partir do “vínculo entre o olhar do narrador e a imagem que a narrativa projeta”,³³⁴ o tipo de prisma perceptivo (mais realista, menos realista, por exemplo) sugerido e problematizado pelo autor; b) estimular leituras sobre quais teorias a respeito do narrador seriam mais instigantes para delinear o perfil da voz narrativa que ecoa nos contos de Rubião.

Ainda a propósito da relação narrador/personagem, é pertinente observar como o narrador muriliano, ao agir como mediador do universo narrativo com o leitor, faz deste uma espécie de colaborador, a que o crítico Davi Arrigucci Júnior chama de “sonhador cúmplice”. Por meio dessa estratégia narrativa de cooptação, o leitor é levado a se ver no papel de “(...) *alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo que se vê de fora.* (...) Mediante este procedimento, nos transformamos em participantes de um mundo deslocado, que, paradoxalmente, é ainda o nosso”.³³⁵

Conforme a sugestão do crítico, narradores e personagens teriam como função “nos entregar o convite”, agindo como mediadores desse mundo incerto e ambíguo, de maneira a nos fazer adentrar e conduzir por lugares enevoados, envolvendo-nos, assim, na atmosfera onde a percepção das situações narradas (tanto para personagens quanto para nós, leitores) se mostra embaçada, turvando olhares. Mediante tal ardil, consideramos mais interessante conceber que somos levados a nos portar não à maneira

³³³ ARÊAS; FURUZATO. Uma poética da morbidez, 2007. p. 103.

³³⁴ SANTOS. *Um olho de vidro*, 2001. p. 43.

³³⁵ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 146. Grifos meus.

de um sonhador, mas sim de um “observador cúmplice”, algo como uma testemunha ou um ouvinte do relato, como se estivéssemos simultaneamente dentro e fora – ou seria ao lado? – do mundo representado.

Esse jogo de perspectivas faz com que o leitor, de certa forma, sinta como se fosse um espectador que participa desta estranha encenação – mesmo que a vendo dos bastidores. Entretanto, este parece ser mais um dos artifícios de Rubião, visto que o jogo de olhares (jogo do olhar do narrador com a personagem e destes com o leitor) do qual “nasce” o ex-mágico faz parte da construção desse universo, cujo sentido difuso nos escapa ao mesmo tempo em que nos prende – da mesma maneira como a transcrição dos gestos que compõem o poema para “Marina, a intangível” escapa ao jornalista que presencia tal processo ou, ainda, a finalidade da construção interminável de “O edifício” escapa ao engenheiro encarregado de executar a obra. Assim, como espectadores (ou cúmplices), além de adequar nosso olhar aos princípios ambíguos que regem as situações, é necessário, também, nos ajustar à oscilação das perspectivas.

Na leitura dos contos de Murilo, há narrativas (como “O homem do boné cinzento”, “D. José não era”, “A armadilha”, “O edifício” e “Botão-de-rosa”) em que o protagonista (ou o narrador) passa a impressão de organizar o relato como se estivesse observando os eventos a certa distância (em certas ocasiões, temporal, noutras, espacial). Assim, propomos que se considere que em “Murilo, o olhar é tanto instrumento de observação quanto criador do ser observado”.³³⁶

Listamos abaixo algumas das *imagens do olho* e do *exercício do olhar* nos contos de Rubião, a fim de sugerir possibilidades de leitura sobre como observadores (se) criam (como) seres para (se) observar. Esses exemplos são constituídos por modos de qualificação do olho que apontam (ou insinuam) possíveis características ou estados perceptivos de protagonistas ou dos interlocutores com quem contracenam. É possível

³³⁶ CARNEIRO. *Fogos de artifício*, 1991. p. 52.

classificar as variações do “objeto olho” ou do tipo de olhar – há, por exemplo, os “olhos mansos e tristes”³³⁷ de “Teleco, o coelhinho”, os “olhos esgazeados”³³⁸ de Josefino em “Mariazinha”, os “olhos infantis”³³⁹ do dromedário “Alfredo”, os “olhos maliciosos”³⁴⁰ de Viegas em “A cidade”, os “olhos fundos”³⁴¹ de “O homem do boné cinzento”, as “filhas de olhos de vidro”³⁴² de “Agliaia”.

Em alguns contos, o narrador ou as personagens se colocam em posição de observação. É a partir dos olhos de seu irmão que o narrador nos descreve “O homem do boné cinzento”: “o olhar vago, o boné enterrado na cabeça, às vezes mostrava um sorriso escarvalho”.³⁴³ Em contraponto ao desinteresse (inicial, como se percebe na leitura do conto) do narrador por seu estranho vizinho, a personagem “Artur passava o dia espreitando-o”.³⁴⁴ Assim, é pelo relato do narrador Roderico que nos tornamos espectadores do olhar de seu irmão Artur e, fascinados como este, nos colocamos a espreitar esta figura. À medida que acompanhamos a vigília dos irmãos, “que não tiravam os olhos do homem”,³⁴⁵ temos a curiosidade aguçada – e vemos o objeto de nossa curiosidade tornar-se transparente: “Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins”.³⁴⁶

Em “O pirotécnico Zacarias”, o protagonista faz um comentário que auxilia na leitura de outros contos: “Por muito se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos”.³⁴⁷ Deste desajuste entre os planos do mundo e do olhar, entre percebido e perceptório, visto e vidente, resultam sensações de desorientação e dubiedade. A oscilação de foco parece ser uma estratégia de desestabilização da voz do narrador e, por extensão, um questionamento do modelo de

³³⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 144.

³³⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 41.

³³⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 66.

³⁴⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 61.

³⁴¹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 72.

³⁴² RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 194.

³⁴³ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 74.

³⁴⁴ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 72.

³⁴⁵ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 74.

³⁴⁶ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 74.

³⁴⁷ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 31.

configuração (e percepção) de referências que estabelecem a natureza realista da narrativa – especialmente porque se trata de um relato feito por um morto-vivo.

Em “A noiva da casa azul” percebemos descompasso semelhante. Ao fim de sua viagem, o narrador informa que “Juparassu surgia agora ante os meus olhos, no alto da serra. Mais quinze minutos e estaria na plataforma da estação, aguardando condução para casa”.³⁴⁸ Entretanto, após o desembarque, é informado, por um agente da estação, que “nada há de interesse para ver nos arredores”,³⁴⁹ pois as casas se encontram em ruínas. Após hesitar ante tal esclarecimento, acompanhamos o narrador em sua caminhada. Logo em seguida, o descompasso entre o visto e o visível se instaura, desestabilizando a percepção de espaço e tempo, sugerindo a disparidade entre a percepção e os fatos: “Apesar das coisas me aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação”.³⁵⁰

Instrumento de revelação do outro e do mundo e, simultaneamente, de condenação daquele que observa, o olhar em Rubião, ao mesmo tempo em que instaura um campo visual que permite ver as situações, suspende a referencialidade e instaura a desorientação, ocasionando a sensação de estranhamento.

Parece que apenas uma pequena distância nos separa dos personagens e narradores rubianos – a distância entre nosso olhar e a página. Por meio do encontro entre nossa perspectiva e a das personagens, a ficção conecta o real e o imaginário, nos colocando em meio às brumas do texto. De lá, ouvimos vozes que convidam a seguir pelos caminhos que desconfiávamos se, de fato, conduzem a seu mundo – ou ao nosso?

³⁴⁸ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 52-53.

³⁴⁹ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 54.

³⁵⁰ RUBIÃO. *Contos reunidos*, 1998. p. 54-55.

Apontamentos finais: alguns caminhos para outras leituras

Somos contos contando contos.³⁵¹

Para dar início a estes apontamentos, recorreremos a uma parábola de Murilo Rubião. A partir da tematização do ato interpretativo, apontamos alguns caminhos tencionados em nossa leitura de sua obra:

Levou a vida toda decifrando um documento. Palavra por palavra. Cinquenta anos em cima do documento. Um dia, alguém lhe diz: — Sabes que levaste a vida toda em cima deste papel, que estás velho e morrerás dentro em pouco. O ancião olha o rosto no espelho, acaricia os cabelos brancos. Pega no documento, sacode-o, e volta a decifrá-lo.³⁵²

Nesta narrativa, intitulada *O documento*, apresenta-se a situação de um ancião que dedica sua vida à leitura de um documento. Sugerimos que, tal como a obra de Murilo, a abordagem mais instigante deste documento (bem como dos contos) consiste em um deslocamento das maneiras de percebê-lo. Para tanto, buscamos meios de compreensão dos campos referenciais, das coordenadas que fundamentam a legibilidade da ficção muriliana, de maneira a vislumbrar alternativas para a “tradução” de seu imaginário.

Assim, nesse documento-obra, lemos narrativas de um lugar de onde se narram experiências da modernidade, local em que a percepção e os sentidos são regidos por uma lógica da incerteza. Observamos, ainda, que lá a expansão desmesurada de edificações é correlata à permanência em (ou chegada inesperada a) espaços isolados que fazem vizinhança com o mundo – mas com o qual parece não haver possibilidade de comunicação. Semelhante ao giro de um carrossel, a estagnação atua como eixo que sustenta os percursos pelo mundo instável dessa realidade ficcional. Do encontro da estória com a História, eis que irrompe a vertigem no relato: Estória e História se atritam, sem propiciar possibilidades de interpretação unívoca ou esclarecimento; em

³⁵¹ PESSOA. *Poemas de Ricardo Reis*, 1994. p.174.

³⁵² RUBIÃO. *O documento (parábola)*, 1992. p. 56.

relação de vizinhança, essas instâncias parecem antes apontar para a repetida problematização de um espaço-tempo – um presente que se apresenta como atualização de um passado que aponta para a incerteza quanto ao futuro. Narradores e personagens sugerem, de diferentes planos e perspectivas, que suas estórias são fragmentos – que, reunidos, podem talvez formar uma narrativa. Essa estória, que poderia se chamar “Conto dos contos”, insinua um diálogo com o *Livro dos livros* – não para recriá-lo ou atualizar as profecias e relatos da impossibilidade de salvação ou da perda do lugar primeiro (espaço do ideal, do verdadeiro), mas para afastá-lo do horizonte do provável, afirmando a ficção como narrativa que conta a si mesma, lugar de emergência da suspeita, do deslocamento das certezas e da proliferação das leituras e dos sentidos.

Lendo a obra de Rubião por meio deste documento que não se deixa traduzir, poderíamos considerar que esta “página de páginas” encerra uma teoria do conto rubiana? Seria o conto de Murilo uma ficção que finge contar duas estórias, cifrando uma (o conto) nos interstícios da outra (a epígrafe)? É possível pensar que no relato manifesto há um relato secreto, que há uma visão (um mistério?) cifrada nos interstícios da diegese e indicada pela contiguidade permutável entre conto e epígrafe? Mas seria esse o enigma (a insinuação de um suposto sentido oculto? ou seria a ausência de sentido?) que move a narrativa, que empresta uma possibilidade vaga de entendimento para a trama que se desenrola sem se concluir? Questões repassadas pelos contos murilianos – e que ficam como convites abertos para outras leituras destes.

“Convém perguntar se, com seus contos, Murilo nos lança a pergunta: é este o caminho da modernidade? O da ausência de sentido, da impossibilidade (ou do truncamento) de orientação, da ausência de espanto diante de situações sem saída, destituídas de finalidade, de referências explicativas confiáveis ou sem sentido? Seria o tema dessa obra a busca pelas condições de entendimento da condição humana em meio à neblina do presente – tarefa construída para ser interminável, como o Edifício, e indecifrável e intraduzível, como o poema para Marina? Talvez por isso suas personagens andem cansadas e entediadas, pois é impossível refazer o caminho à origem do entendimento, só restando lançar-se à tarefa infinita das múltiplas interpretações. Assim, toda interpretação (ou fuga dela) parece ilusória – mas não o

seriam todas as interpretações? Se a palavra primordial encarnada nas epígrafes ditou os caminhos do homem no mundo, sua (re)contextualização, decorrente do contato com os contos, parece apontar para a ausência de sentido (ou de caminhos possíveis) para a compreensão dos caminhos do homem na modernidade.

Mas, caso as epígrafes aludem à possibilidade de uma crítica do conhecimento advindo da exegese alegórica da tradição bíblica, as narrativas não apontariam para a direção contrária, de crítica de uma tradição hermenêutica (e diegética) a partir da própria tradição? É possível considerar seus contos como uma teoria literária que problematiza o estatuto ficcional do conhecimento (se verdadeiro ou ilusório) a partir da representação da realidade? Em outros termos, seriam seus contos uma crítica da representação entendida como alegoria?

A partir de tal indagação aventamos a hipótese de que a relação (intratextual) entre epígrafe e texto seria de mútua descontextualização, procedimento que faz dos contos uma leitura crítica do conhecimento advindo da alegoria. Assim podemos afirmar que “não há alegoria nos contos de Murilo, mas justamente a leitura crítica da alegoria”.³⁵³ Mas, em que sentido, em que sentido? Dessa questão emerge um esquema do diálogo encenado entre literário e teoria: o da pergunta-sem-resposta, visto que “essa pergunta não tem resposta nem sentido, porque é próprio do sentido não ter direção, orientação, não ter bom sentido, mas sempre as duas ao mesmo tempo”.³⁵⁴

Os contos de Murilo, ao apontarem para a impossibilidade de encontrar o sentido do caminho por meio de uma leitura alegórica, parecem indicar o limite da tradição interpretativa que se cria como exegese da palavra primordial: uma possibilidade de acesso à verdade como fundamento do mistério, do saber e do sentido oculto, eis o caminho. Mas, então, o que busca Murilo Rubião gerar com seus contos – ou, lembrando a indagação iseriana, o que eles têm a dizer de nós mesmos? Que não há sentido oculto, que não há certeza sobre a realidade em que vivemos – a não ser sua condição ilusória, ficcional? Da contestação de tal certeza decorre a criação de outra

³⁵³ CARNEIRO. *Fogos de artifício*, 1991. p. 42.

³⁵⁴ Lewis Carroll *apud* FUÃO. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 1 de 3), 2004a. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp.

realidade, a da linguagem da ficção, onde se procede à crítica do saber do homem sobre si e acerca das representações que faz do mundo. Se a palavra primordial não permite conceber nada além de explicações que estacam ante o véu que limita nossa visão do mistério e da “verdade”, seu deslocamento torna possível a errância do sentido – que passa a estar condenado, por este gesto, a tatear sua condição em idas e vindas em meio às brumas da linguagem, *litterosfera*.³⁵⁵

Se o mágico aparece em Rubião como o arquétipo do artista, do metamorfoseador, cabe perguntar que cosmogonia é criada por Murilo? Se o problema está não no mundo criado por sua ficção, mas, como diz Davi Arrigucci, “no que virou o mundo”,³⁵⁶ de que modo a suspensão dos princípios explicativos naturalizados (como espaço e tempo) presente em seus contos pode levar a outro conhecimento do mundo? O que os contos de Rubião podem nos dizer de nós mesmos? Reconhecemos nossa História na galeria de rostos que se perfilam nessa realidade fora dos eixos?

Podemos dizer, ainda, que, por meio da criação de um mundo fundado na transgressão das narrativas e sistemas de referência ordenadores, Rubião cunhou outro tipo de representação literária da realidade, que consideramos como sendo de natureza heterotópica. A partir do levantamento das representações de espaço e tempo presentes no imaginário narrativo do escritor, ponderamos que estes não só delimitam as coordenadas histórico-sociais em que transcorrem os eventos das narrativas, como

³⁵⁵ A figura conceitual da litterosfera foi sugerida pelo cruzamento das reflexões de Michel Foucault e Maurice Blanchot com o trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em sua geofilosofia, estes propõem que a terra é uma grande máquina (ou “mecanosfera”), que se produz por agenciamentos entre as naturezas que nela se efetuam, estabelecendo as condições que viabilizam as tramas de nossas existências. Já Blanchot, ao longo de sua extensa obra crítica e literária, ocupou-se de pensar a relação entre a linguagem literária (com sua potência de criar realidades) e a negatividade presente em tal gesto. Assim, a litterosfera é proposta como imagem do espaço literário, espaço heterotópico de transgressão das possibilidades de enunciação, em que tudo que é fixo se torna móvel, em que verdades são abaladas, em que a linguagem, ao se distanciar dela mesma como representação, apresenta-se como lugar de indeterminação onde o difuso do imaginário viabiliza possibilidades de perspectivação do real e criação de versões literárias da realidade. Sobre a noção de mecanosfera, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 10.000 a. C. – A Geologia da Moral (quem a Terra pensa que é?). In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 53-91. A respeito das reflexões de Blanchot, ver BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 e LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. Sobre a noção de heterotopia, ver a última parte deste capítulo.

³⁵⁶ ARRIGUCCI JR. O seqüestro da surpresa, 1998. Disponível em: <<http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/criticas.aspx?id=10>>.

também, a partir deles, problematiza-se o conjunto de referências que delimita o reconhecimento das situações ficcionais, de modo que se efetua a transgressão do modelo realista de narrativa.

Efetuando a representação crítica dos cronotopos urbano e rural (espaço-tempo paradigmático da literatura brasileira de feição realista), Murilo conseguiu, ao apostar na ambiguidade com que os espaços e tempos são percebidos pelo filtro do imaginário de suas personagens e narradores, conferir uma feição heterotópica ao processo de modernização/urbanização brasileiro. Podemos divisar, em suas narrativas, traços da fisionomia de uma cultura cindida e indecisa entre o arcaico e o cosmopolita, entre conservação e renovação. Talvez seja a representação do hiato entre as décadas de 1930 a 1980 que se faz observar nos contos de Rubião.

Pensamos que, à semelhança do que Bakhtin se empenhou em compreender quando da elaboração de sua poética histórica, Rubião teria tentado, mediante a “convergência de tempos que se bifurcam”, “apreender a mudança radical do quadro espaço-temporal do mundo”.³⁵⁷ Dessa tentativa irrompe um tempo confuso, desordenado, que faz com que os valores estabelecidos por cada uma de suas modalidades sejam violados mutuamente, ocasionando a fragmentação e a ruptura da sincronicidade dos eventos – instaurando, assim, outra temporalidade, que sugere a nós, leitores, a sensação de desorientação temporal (e espacial) e a impressão de que as narrativas prosseguirão indefinidamente.

Tal como o convidado do conto de título homônimo de Rubião, você, leitor, tem em mãos o convite para um passeio. Tal como a personagem da narrativa mencionada, pode pactuar com o jogo (e vestir a máscara para participar desta festa ficcional) ou, se preferir, pode depor a máscara e tentar, após a leitura, retornar ao ponto de partida – apenas a tempo de perceber que não existe possibilidade de tornar ao início, pois não há início ou fim para a estória, já que Murilo Rubião consegue fazer, de nós, desdobramentos críticos de suas personagens e narradores.

³⁵⁷ BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, 2006. p. 440.

Como aceitamos o jogo do pirotécnico da linguagem, retomamos a pergunta de Davi Arrigucci apresentada como mote no início desta dissertação: “É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir?”³⁵⁸ Por considerarmos que uma resposta objetiva (sim ou não) iria na contramão do jogo ideal do imaginário, sugerido como condição propícia para a leitura dos contos de Rubião, preferimos pensar que

[sua] obra permanece inesgotada e aberta enquanto ambígua, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e certezas.³⁵⁹

Dito isto, preferimos não colocar a obra de Murilo Rubião no lugar designado na estante. Optamos por deixá-la sobre a mesa, aberta, a espera que outros a vejam como um mapa em branco, que instiga a lançar olhares para outros caminhos e leituras.

³⁵⁸ ARRIGUCCI JR. Minas, assombros e anedotas, 1987. p. 165.

³⁵⁹ BARROS. *Murilo Rubião*: a poética de um jogo mágico. p. 633.

Referências Bibliográficas

Bibliografia de Murilo Rubião

RUBIÃO, Murilo. *O convidado: contos*. São Paulo: Quíron, 1974.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1975.

RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho*. 2. ed. São Paulo: 1979.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura Comentada)

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. Posfácio de Vera Lúcia Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1998.

RUBIÃO, Murilo. O documento (parábola). In: SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo; SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Minas de Liberdade*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa de Minas Gerais/ Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1992. P. 56.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. Org. de Humberto Werneck. Posfácio de Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. Org. de Humberto Werneck. Posfácio de Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento e outros contos*. Org. de Humberto Werneck. Posfácio de Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Bibliografia sobre Murilo Rubião

ALCIDES, Sérgio; RUBIÃO, Murilo; WERNECK, Humberto. A parábola inconformada. In: Murilo Rubião. *A casa do girassol vermelho*. Org. de Humberto Werneck. Posfácio de Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 81-90.

ANDRADE, Mário de; SOUZA, Eneida Maria de; MORAES, Marcos Antonio de; RUBIÃO, Murilo. *Mário e o pirotécnico aprendiz: (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. São Paulo: I.E.B.: Ed. Giordano; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. Visões do Invisível. In: SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA: 1: 1987. Belo Horizonte; SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio Cesar Machado; Simpósio de Literatura Comparada: (2: 1987. Belo Horizonte). *1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada: anais*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 1987. 2 vol. P. 297-300. (Vol. I)

ANDRADE, Vera Lúcia. Murilo Rubião: o mágico de Minas. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 173-185.

ARÊAS, Vilma; FURUZATO, Fábio Dobashi. Uma poética da morbidez. In: RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P. 99-108.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 51-56.

ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-165.

BARROS, Terezinha Maria de Melo. *Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico*. 1981. 163 f.; Dissertação (mestrado) — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

BARROS, Terezinha Maria de Melo. Murilo Rubião: a poética de um jogo mágico. In: SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA: 1: 1987. Belo Horizonte; SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio Cesar Machado; Simposio de Literatura Comparada: (2: 1987. Belo Horizonte). *1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada: anais*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 1987. P. 624-634. (Vol. 2).

BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília: EdUnb, 2000. P. 37-65.

BASTOS, Hermenegildo. Viagens, memória, coleções e arquivos na narrativa de Murilo Rubião. In: *Boletim do CESP*, v.20, nº 27, julho-dezembro/2000.

BASTOS, Hermenegildo. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano. *Cerrados* (UnB), Brasília, v. 11, p. 9-16, 2001.

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

BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto. *Letras & Letras*, Uberlândia, 19 (2) 99-113, jul./dez. 2003. p. 99-113.

BRANDÃO, Ruth Junqueira Silviano. Convidado de Murilo Rubião: "La vida es sueño"? Minas Gerais. *Suplemento Literário*, v. 1300, p. 32-36, 2007.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. 2004. 416 f. (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

CARNEIRO, Flávio Martins. *Fogos de artifício*. 1991. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 146 f.

COSTA VAL, Ana Cristina Pimenta da. *Recepção crítica da obra de Murilo Rubião*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

FURUZATO, Fábio Dobashi. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. 2002. 182 f. (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

FURUZATO, Fábio Dobashi. *Histórias do Grão Mogol: edição e estudo crítico dos textos esparsos de Murilo Rubião*. 2009. 299 f.; Tese (doutorado) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. *ITINERÁRIOS* – Revista de Literatura. Araraquara, SP: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, 2002, n. 19, p.25-33.

GARCÍA, Flavio (Org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2000.

GARCÍA, Flavio. Questões de gênero literário: mecanismo de construção narrativa em literaturas da lusofonia – Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Méndez Ferrín. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/congresso/flavio_garcia.pdf>. Acesso em 03 de novembro de 2010.

GOULART, Audemaro Taranto. *As mágicas de um mago (o conto de Murilo Rubião)*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995. 158 p.

GOULART, Audemaro Taranto. O fantástico Murilo Rubião. *ITINERÁRIOS* – Revista de Literatura. Araraquara, SP: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, 2002, n. 19, p.15-24.

GOULART, Audemaro Taranto. Modernidade e melancolia n obra de Murilo Rubião. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. P. 144-152.

GOLGHER, Isaías. Murilo Rubião segundo Petrônio Bax. Minas Gerais. *Suplemento Literário*, Especial Murilo Rubião: 90 anos, p. 28-29, dezembro 2006.

GREGOLIN, Maria de Fátima Valencise. *Mistério e esterilidade em Murilo Rubião*. 1983. 114 f. (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1983.

LOWE, Elizabeth. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. *Revista Escrita*. São Paulo: ano IV, n. 29, 1979. p. 24-33. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br>. Acesso em 20 de outubro de 2009.

LUCAS, Fábio. A arte do conto de Murilo Rubião. In: LUCAS, Fábio. Mineiranças. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. P. 207-217.

MAGRI, Ieda Maria. Murilo Rubião: conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural. *Fronteiraz* - Revista Digital do Grupo de Pesquisa O Narrador e as Fronteiras do Relato, v. 1, 2009. P. 01-10.

MARTINS, Verônica Nogueira. *O universo humanizado de Murilo Rubião*. 2007 104 f. (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

NEJAR, Carlos. O ex-mágico, pirotécnico Zacarias, ou Murilo Rubião. In: NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011. P. 747-750.

NUNES, Sandra Regina Chaves. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*. 1996. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. Murilo Rubião e os impasses do fantástico brasileiro. *Fronteiraz* - Revista Digital do Grupo de Pesquisa O Narrador e as Fronteiras do Relato, v. 03, 2009. P. 01-10.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *Os descaminhos do mito: formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*. 2009. 142 f. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. *A exaustão do possível: resignação e resistência na obra de Murilo Rubião*. 2008. Monografia (Bacharelado em Letras, Habilitação em Português) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Aline Sobreira. Murilo Rubião: entre o fantástico e a 'mirabilia'. In: I Colóquio Vententes do Fantástico na Literatura, 2009, Araraquara. *Anais do I Colóquio Vententes do Fantástico na Literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. P. 241-251.

PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino [sobre os contos de Murilo Rubião]. In: PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 117-123.

RUBIÃO, Murilo. Entrevista a J.A. de Granville Ponce. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1975. p. 03-05.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica* (teorias e contos). 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

SANT' ANNA, Sérgio. Fogos do Além. Minas Gerais. *Suplemento Literário*, n. 71, p. 16-19, 22-24, maio 2001.

SCHWARTZ, Jorge. Obra muriliana: o fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado: contos*. São Paulo: Quíron, 1974. P. XIII-XXII.

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

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. Org. de Humberto Werneck. Posfácio de Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P.101-110.

SERELLE, Márcio. *A ironia fantástica: um estudo sobre o absurdo, literatura e Murilo Rubião*. 1997. 156f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.

SERELLE, Márcio. A ironia fantástica. *ITINERÁRIOS* – Revista de Literatura. Araraquara, SP: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, n. 19, 2002. P.35-42.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos. Os espaços da solidão. In: SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA: 1: 1987. Belo Horizonte; SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Julio Cesar Machado; Simposio de Literatura Comparada: (2: 1987. Belo Horizonte). *1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada: anais*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 1987. P. 526-536. (Vol. 2).

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Murilo Rubião: 90 anos. Edição especial, n.1297. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, dezembro de 2006.

ZAGURY, Eliane. As marcas de um foragido. In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1975. P. 03-05.

Bibliografia teórica e geral

ALETRIA. Revista de estudos de literatura. v. 15, Caderno Temático “Poéticas do espaço”, Belo Horizonte, jan./jun. 2007.

ALMEIDA, Leonardo Pinto. O conceito foucaultiano de literatura. *Filosofia Unisinos*, v. 9, p. 269-280, 2008.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990. p. 211-362.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990. p.13-70.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.202-259.

BASTOS, Dau (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

BIENAL NESTLE DE LITERATURA BRASILEIRA: 1.: 1982. São Paulo; SANT'ANNA, Affonso Romano. *Livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

BORGES, Jorge Luis. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V.; KANGUSSU, I. (orgs.). *Kathársis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 182-187.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. *Cerrados*. Brasília, UnB, n. 19, 2003. p. 115-133.

BRANDÃO, Luis Alberto. Linhas do imaginário. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Lamparina editora / Fale (UFMG), 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Chronotope. *Theory, Culture and Society*. London, vol. 23 (2-3), march-may 2006. p.133-134. (Problematizing Global Knowledge)

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: *ALETRIA*. Revista de estudos de literatura. v. 15, Caderno Temático “Poéticas do espaço”, Belo Horizonte, jan./jun. 2007. P. 207-219.

BRANDÃO, Luis Alberto. Notas a contrapelo de imagens e espaços: Bachelard, Bakhtin, Benjamin. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa Casa Nova (Org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. P. 99-113.

BRASIL, Assis. *A nova literatura: história crítica da literatura brasileira: vol. III – o conto*. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

CABRERA, Juan Pablo Chiappara. Foucault e Borges: espaço e heterotopia. In: PASSOS, Izabel Christina Friche; BELO, Fábio Roberto Rodrigues; PEREIRA, Antonio Marcos; SANTOS, Adalberto Afonso Lima dos; SANTOS, Viviane de. *Na companhia de Foucault: vinte anos de ausência*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2004. p. 94-108.

CABRERA, Juan Pablo Chiappara. Michel Foucault: ficção, real e representação. A produção de sentidos sociais: desdobramentos teóricos contemporâneos. *Revista Aulas* (UNICAMP), v. 3, 2007. p. 01-18.

CABRERA, Juan Pablo Chiappara. *Ficções de vida na obra de Carlos Liscano*. 2009. 198 f.; Tese (doutorado) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 256-258.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault* – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CASTRO, Sandra de Pádua. O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional. In: *Revista Línguas & Letras*. ISSN: 1981-4755 (versão eletrônica). p. 107-115. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/1309/1062>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2009.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. Conto. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=700&Itemid=2>. Acesso em: 30 de Setembro de 2009.

CUNHA, Antonio Geraldo da; MELLO SOBRINHO, Claudio. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e acrescida de um Suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

DELEUZE, Gilles. Décima série: Do jogo ideal. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.61-68.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

FERNANDES, Isabel. Cronotopo. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=868&Itemid=2>. Acesso em: 30 de Setembro de 2009.

FIORIN, José Luiz. Cronotopo. In: *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. p.133-139.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução: Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Ditos & Escritos. v. II) p. 40-55.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & Escritos. v. III) p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução: Inês Autran

Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & Escritos. v. III) p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. Perguntas a Michel Foucault sobre Geografia. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da.; RIBEIRO, Vera Lucia Avellar. *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos. v. IV) p. 175-188.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; BORGES, Stella Maris; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FREITAS, Marcos Roberto Batista de. *A literatura comparada como heterotopia: uma perspectiva foucaultiana para Os Sertões e O Coração das Trevas*. 2008, 159 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FUÃO, Fernando Freitas. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 1 de 3). *Arquitextos*, 48, 2004a, Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp>. Acesso em: 10 Outubro. 2005.

FUÃO, Fernando Freitas. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 2 de 3). *Arquitextos*, 49, 2004b, Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq049/arq049_02.asp>. Acesso em: 10 Outubro. 2005.

FUÃO, Fernando Freitas. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? (parte 3 de 3). *Arquitextos*, 50, 2004c, Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq050/arq050_02.asp>. Acesso em: 10 Outubro. 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: BIENAL NESTLE DE LITERATURA BRASILEIRA: 1.: 1982. São Paulo; SANT'ANNA, Affonso Romano. *Livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983. P. 165-172.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da ANPOLL* (Online), v. 28, p. 213-235, 2010. Disponível em: <www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/166/179>. Acesso em 20 de Setembro de 2010.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 3. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. Trad. Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. — (Figuras do saber)

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antonio Houaiss, 2009. 1 CD-Rom

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. – Tradução: Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol. 2. p. 927-951.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. – Tradução: Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol. 2. p. 957-984.

KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia. *Diálogo sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Como se: a filosofia de Hans Vaihinger e a teoria de Wolfgang Iser. *Ipotesi* (UFJF), Juiz de Fora, MG, v. 11, n. 1, p. 75-89, 2003.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Machado de La Mancha contra o Gigante do Realismo. In: DINIZ, Julio (Org.). *Machado de Assis (1908-2008)*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora da PUC-RJ / Contraponto, 2008, v. 1, p. 37-62. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a150.htm>>. Acesso em 02 de Setembro de 2010.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Contradições do realismo supostamente mágico. *Dubito ergo sum*: sítio de literatura e espanto. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a150.htm>>. Acesso em 02 de Setembro de 2010.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou, A polêmica em torno da ilusão*. 2.ed São Paulo: Ática, 1985.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. Natureza do gênero. PUCRS, Curso de Pós-Graduação em Letras. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, n. 18, dez. 1974. p. 12-13

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: BIENAL NESTLE DE LITERATURA BRASILEIRA: 1.: 1982. São Paulo; SANT'ANNA, Affonso Romano. *Livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983. P. 173-214.

LIMA, Luiz Costa. A mimesis na teorização de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. P. 235-248.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2 v.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3. ed., rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: BIENAL NESTLE DE LITERATURA BRASILEIRA: 1.: 1982. São Paulo; SANT'ANNA, Affonso Romano. *Livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983. P. 103-161.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, Irene A. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. *ITINERÁRIOS – Revista de Literatura*. Araraquara, SP: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, n. 12, 1998. P.33-46.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *ALETRIA*. Revista de estudos de literatura. v. 15, Caderno Temático “Poéticas do espaço”, Belo Horizonte, jan./jun., 2007. p. 155-161.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARTINS, Carlos José. Utopias e heterotopias na obra de Michel Foucault – pensar diferentemente o tempo, o espaço e a história. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L. & VEIGA-NETO, A. (Orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002. p. 85-98.

MOISÉS, Massaud. As unidades do conto. PUCRS, Curso de Pós-Graduação em Letras. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, n. 18, dez. 1974. p. 16-18.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MONTEIRO, Jerônimo. *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

MORAES, Eliane Robert. A Palavra Insensata. *Cult* (São Paulo), v. 81, p. 49-52, 2004.

- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo de literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. p. 343-365.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. Imagens do tempo. In: DOCTORS, Marcio. *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. P. 33-68.
- PAES, José Paulo. Introdução. In: PAES, José Paulo (Org.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 07-17.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. (Ed. de Luiz Fagundes Duarte). Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1994.
- PIETTRE, Bernard. O tempo, idealidade ou conceito? In: PIETTRE, Bernard. *Filosofia e ciência do tempo*. Trad. Maria Antonia Pires de C. Figueiredo. Bauru: EDUSC, 1997. p. 85-106.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes: caderno de cultura*. Belo Horizonte; Mar del Plata; Buenos Aires, n.2, out. 2001, p. 01-03.
- PINTO, Sílvia Regina. Notas sobre o realismo. *Dubito ergo sum: sítio de literatura e espanto*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a207.htm>>. Acesso em 02 de Setembro de 2010.
- PUCRS, Curso de Pós-Graduação em Letras. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, n. 18, dez. 1974.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Espaço. In: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 204-208.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Personagem. In: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 215-218.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Tempo. In: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 294-297
- REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção – indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In.: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (terceiras estórias). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967. p. 03-12.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro*: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SCHWAB, Gabriele. “Criando irrealidades”: a mimesis como produção da diferença. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar Castro (Org.). *Máscaras da mimesis*: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 115-137.

TAVARES, Braulio (Sel.). *Páginas de sombra*: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. A didática do conto. In: CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977. P. V-VIII.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva: 2007. (Debates; 98)

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória*: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

Anexo: Repertório de lugares imaginários rubianos

É provável que quanto mais avançarmos, menos teremos uma visão geral.³⁶⁰

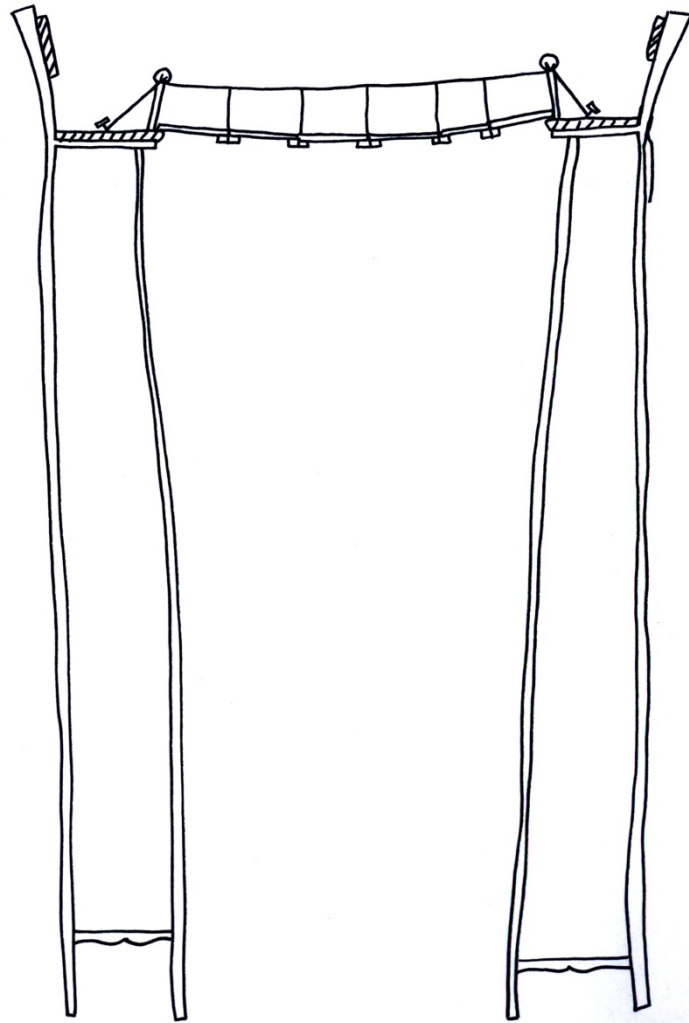
Este exercício ficcionalizante se pauta pelos verbetes apresentados por Alberto Manguel e Gianni Guadalupi em seu *Dicionário de lugares imaginários* (MANGUEL; GUADALUPI, 2003). A proposta consiste em elaborar verbetes sobre algumas das cidades e lugares presentes nos contos de Murilo Rubião. Esse conjunto de relatos tem por função atuar como uma guia de viagem para alguns lugares de sua literatura. Ao fim de cada verbete, consta a referência do conto no qual se encontra o local “descrito”.

Como Manguel e Guadalupi mencionam a respeito dos lugares da literatura ocidental compilados em seu dicionário, a lista de lugares do universo de Rubião me parece consideravelmente estimulante a exercícios como este, o que implica na incompletude do levantamento apresentado. Procurei me basear nos critérios delimitados pelos autores do referido compêndio, a fim de garantir a “seriedade necessária” aos verbetes — por tal seriedade entenda-se certo rigor e objetividade adotados na transcrição, de modo que a tendência do texto ficcional de Rubião não se subordinasse ao gesto puramente descritivo de fazer com que o leitor visualize o lugar evocado.

Vale dizer, ainda, que as ilustrações que acompanham estes verbetes não exatamente os ilustram – pelo contrário, funcionam mais como uma traição das imagens evocadas pelas palavras. Como os contos de Rubião nos colocam face ao problema da natureza (se real ou ilusória) do que vemos, convidei Marco Antonio Mota para auxiliar a conferir concretude visual à proposta.

³⁶⁰ Arthur Conan Doyle, *The Lost World* apud MANGUEL; GUADALUPI. *Dicionário de lugares imaginários*, 2003. p. VII.

Após estas explanações, convido você, leitor, para a tarefa de visitar e escrever os relatos e suas impressões de viagem — de maneira a, quem sabe, contribuir para a elaboração de um atlas hipotético das cidades e lugares do universo muriliano.



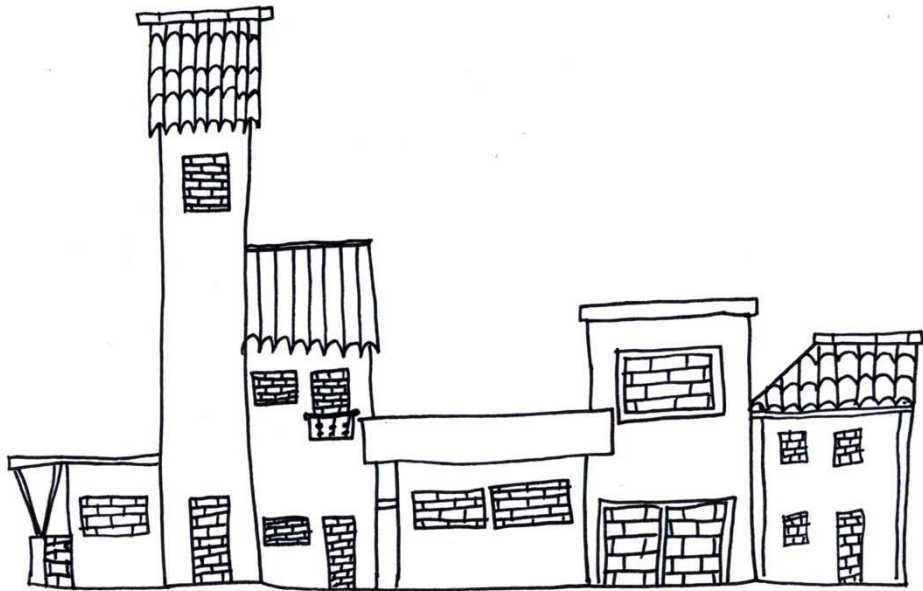
Mangora

Mangora era uma aldeia localizada em um vale de difícil acesso e que, após certo episódio, descrito abaixo, ganhou as proporções de uma cidade de pequeno porte. Sua localização não consta nos mapas oficiais, sendo suas coordenadas, portanto, desconhecidas. Ao que se sabe, para chegar a Mangora o viajante terá que seguir por uma trilha sinuosa até alcançar o fundo do vale, que é cortado por um riacho. Em seguida, terá que subir uma encosta íngreme, que leva ao outro lado de uma montanha. Após a escalada, chega-se a uma planura, de onde se avista a aldeia — cuja única referência de chegada é uma ponte suspensa que liga as duas margens de um desfiladeiro, que corta o vale.

Povoado pequeno, suas construções se reduzem a poucas casas e a uma igreja. Mangora prescinde de autoridades civis e eclesiásticas, sendo as assembleias e os cultos celebrados pelo líder da comunidade. De acordo com os habitantes remanescentes do que um dia foi a aldeia, a rotina do lugarejo foi alterada quando da chegada de um grupo de estranhos, vindos do outro lado da montanha, liderados por um homem que se dizia engenheiro enviado pelo governo. Esse grupo foi responsável pela construção da ponte e pelo crescimento desordenado da aldeia. Insatisfeitos com a invasão de suas propriedades e a quebra de sua pacata rotina, os antigos moradores tentaram se rebelar contra a situação, atitude que ocasionou a aquisição das terras pelo governo oficial e implicou na vinda de mais máquinas e operários com suas famílias. Desse modo, a única saída para os descontentes foi abandonar a cidade, em busca de outro lugar.

Vale dizer que, mesmo após o desordenado crescimento urbano, decorrido da instalação da ponte suspensa, Mangora ainda não consta nos mapas oficiais.

RUBIÃO, Murilo. “A diáspora”. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 265-272.

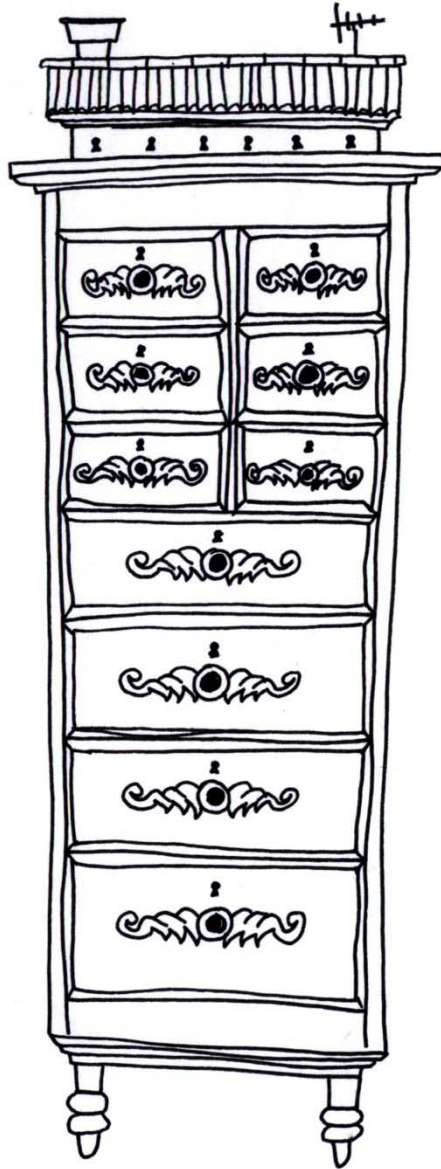


Juparassu

Pequena cidade, de localização aparentemente apagada dos mapas oficiais. Sabe-se que pode ser avistada do alto de uma serra, o que implica que pode estar localizada em região próxima ao estado de Minas Gerais — como também em qualquer outro estado ou país. Para se chegar à cidade, sabe-se que é preciso tomar um trem. Após desembarcar, o viajante precisará percorrer cerca de dois quilômetros a cavalo, até chegar à cidade.

A cidade é constituída por um conjunto de poucas casas de campo, estando algumas em ruínas, onde ainda moram poucos colonos, o que dá ao lugar um ar bucólico de cidade abandonada. De acordo com os moradores restantes, o que era uma próspera região entrou em decadência após uma epidemia de febre amarela, que, ao se repetir por alguns anos, afastou os habitantes do lugar. Após tal surto, os sobreviventes que restaram foram embora e não retornaram.

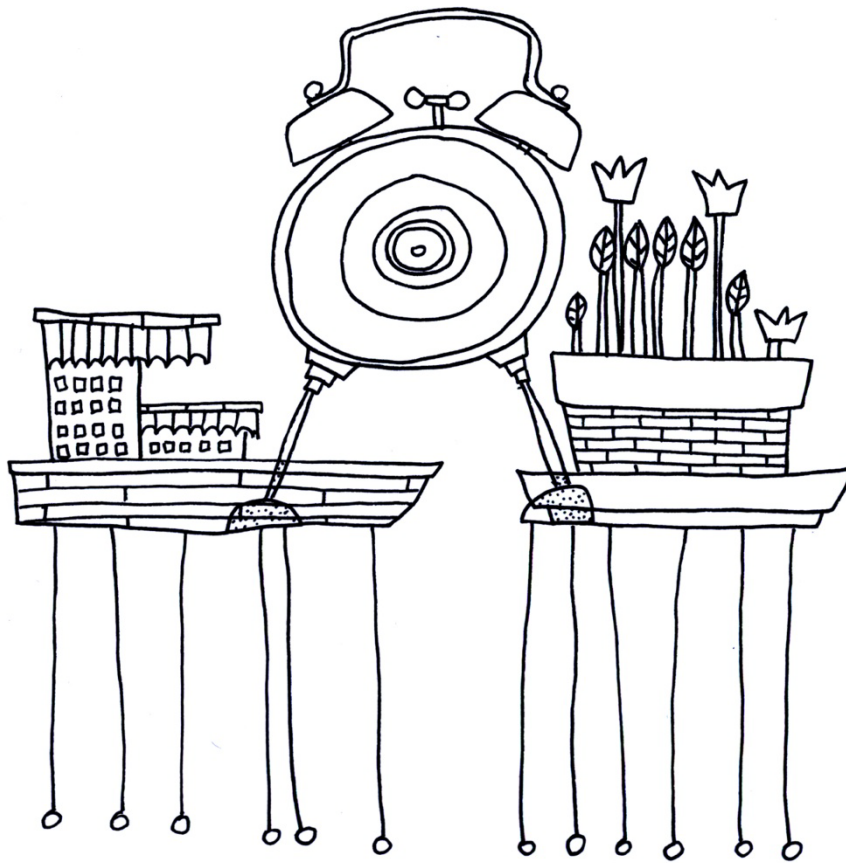
RUBIÃO, Murilo. “A noiva da casa azul”. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 51-56.



Cidade

Para se chegar à Cidade, o viajante terá que tomar um trem, rumo a um local de sua escolha. Na antepenúltima estação de seu destino, é possível avistar dezenas de casinhas brancas, dispostas assimetricamente no alto de uma encosta. Após subir o morro, encontrará um lugarejo de pequeninos chalés, aparentemente abandonados apesar de seu bom estado de conservação. Somente após subir até o alto da montanha o viajante poderá vislumbrar a larga avenida principal da Cidade, de onde se ramificam inúmeras vias secundárias. De acordo com as informações disponíveis, a urbe conta cerca de vinte mil habitantes entre belas e meigas mulheres e homens desconfiados e arredios. Em razão dos estranhos hábitos de sua população pouco afeita a visitantes e estrangeiros, aconselha-se o viajante a tomar cuidado ao pedir informações ou fazer perguntas sob o risco de ser preso — pois tal atitude pode ser vista pelos nativos como motivada por interesses conspiratórios.

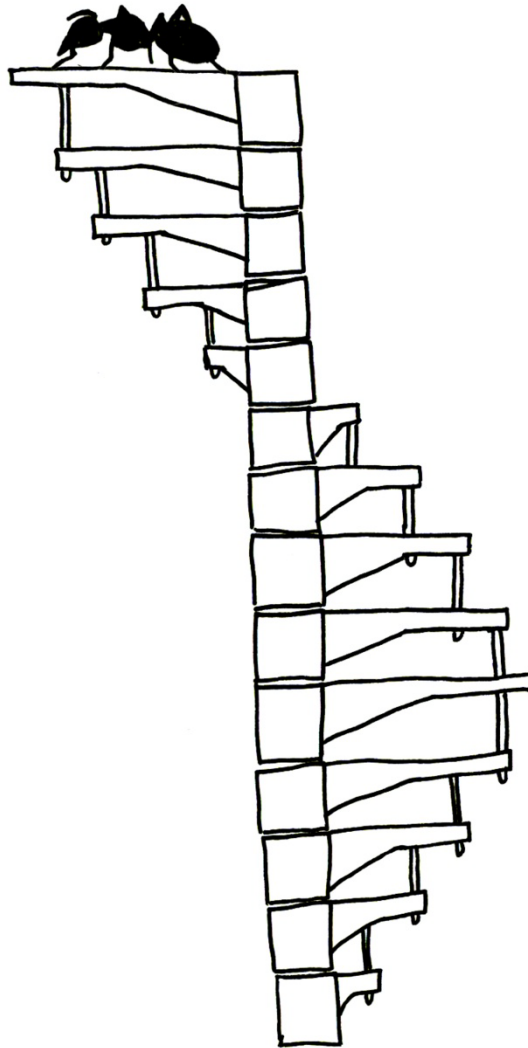
RUBIÃO, Murilo. “A cidade”. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 57-63.



Natércia, Pirópolis e a Capital

Natércia e Pirópolis são pequenos municípios rurais pertencentes à região periférica de um grande centro urbano, conhecido como a Capital. Antes, as fronteiras entre as três localidades eram bem demarcadas por extensas faixas de vegetação, mas, com a expansão desordenada ocorrida com o tempo, encheram-se os espaços vazios ocupados pelas matas e acabaram por unir-se em uma grande e indistinta massa urbana. Com Pirópolis, vieram o mar, a orla marítima e os botequins da velha zona portuária. De Natércia, sabe-se que possui belos parques e jardins, assim como boticas centenárias e internatos, o que acentua seu ar de cidade pequena. Da Capital, o que se ouve são rumores a respeito das confusões entre seus vários tempos, fato que acarreta o contínuo desencontro entre pessoas. Em razão disso, aconselha-se o viajante a tomar cuidado ao transitar entre as três localidades, pois há o risco de que se perca no tempo sem conseguir retornar ao local de onde partiu.

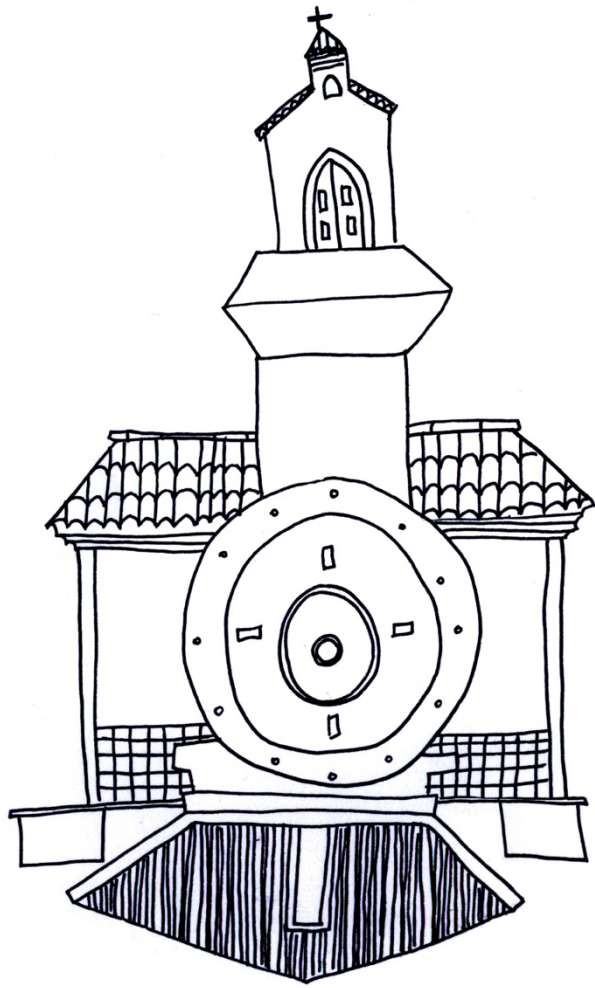
RUBIÃO, Murilo. “Epidólia”. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 169-178.



Estrada do Acaba Mundo

Estrada de curvas sinuosas, mal iluminadas e desprovidas de sinalização. Dizem que seu início se dá pela Rua Desengano, mas início, fim e extensão permanecem desconhecidos. Sua utilização parece ser quase exclusiva para veículos, mas sabe-se que também é utilizada como via de trânsito por moradores que vão da periferia para a cidade. Em todo caso, sugere-se cuidado ao caminhar pelo local, pois há risco de atropelamento.

RUBIÃO, Murilo. “O pirotécnico Zacarias.” In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 25-32.

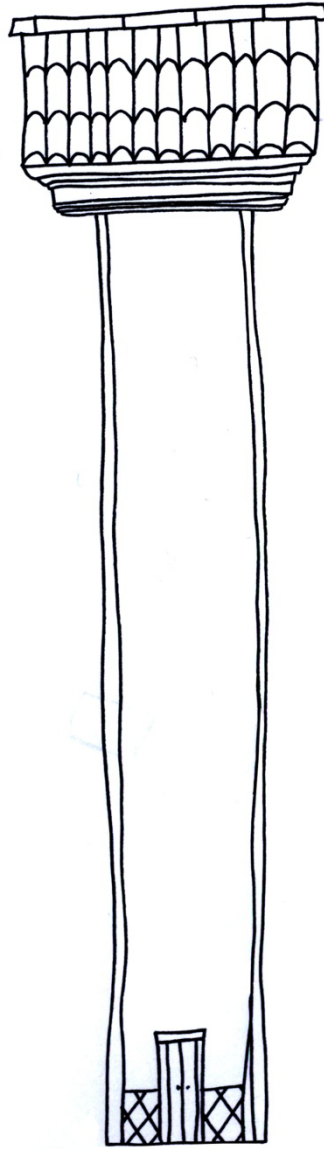


Manacá

Pequena cidade localizada, aparentemente, na divisa do estado de Minas Gerais com São Paulo, no alto da Serra da Mantiqueira. Constam em algumas fontes que Manacá se desenvolveu em razão de uma estação de trem. Cenário de paisagem rural e bucólica, Manacá é rodeada por matas e montes.

De acordo com o pároco local, ocorreu certa vez, na história de Manacá, um incidente curioso, no qual uma jovem, de nome Mariazinha, disse ter sido seduzida duas vezes, sendo uma no ano de 1943 e outra em 1923. Não se sabe como, mas da primeira para a segunda vez, o tempo retrocedeu 20 anos, ocasionando mudanças na cidade e na população. Consta que tal situação durou apenas um dia, tornando Manacá a ser o que era antes. Por orientação do pároco, os habitantes são proibidos de falar sobre o assunto, mas, ao que se tem notícia, o episódio de Mariazinha nunca foi solucionado.

RUBIÃO, Murilo. “Mariazinha”. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 41-46.



Casa do Girassol vermelho

Sede de uma antiga fazenda, a Casa do Girassol Vermelho é ladeada por imensos jardins e muitas árvores, havendo em seus arredores um pequeno açude, o que dá ao local certo ar paradisíaco. Apesar de se encontrar distante das cidades e vilas mais próximas, aparentando estar afastada do mundo, quem por lá se aventurar poderá ouvir o barulho dos carros que passam em uma estrada próxima e o apito distante de um trem que corta a região.

Sabe-se que seu antigo proprietário era um senhor de nome Simeão, fazendeiro descrito como homem rude e de moral rígida. Ele vivia em companhia de sua mulher, D. Belisária e de seus seis filhos, sendo todos adotados por sua esposa em uma vila muito pobre da região.

De acordo com as notícias dos empregados que ainda residem por lá, após a morte da esposa, o que se sabe é que o fazendeiro veio a falecer cerca de três anos depois. Dos filhos, a notícia que se tem é que se dispersaram pelo mundo ou retornaram para suas antigas famílias, restando à Casa do Girassol Vermelho o destino de se dobrar sobre suas próprias ruínas, tal como uma flor que perde o viço.

RUBIÃO, Murilo. “A Casa do Girassol Vermelho”. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 15-24.