

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários

Manuela Ribeiro Barbosa

K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado

Belo Horizonte

2014

Manuela Ribeiro Barbosa

K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen

Belo Horizonte

2014

A

Tereza Bonifácia Ribeiro

E à memória de

Zelinda de Souza Barbosa

Rui Barbosa da Costa

Virgílio Ribeiro de Menezes

Agradecimentos

Quem estuda em uma universidade pública deve no mínimo a todo um povo. Como fazê-lo seria impossível, listo aqui algumas pessoas e instituições que representam todos os que me apoiaram até aqui.

Acervo de Escritores Mineiros
Ágata Kaiser
Antônio Afonso Pereira Júnior
Arnon Oliveira
Assessoria de Comunicação do Tribunal de Justiça de Minas Gerais
Biblioteca da Faculdade de Letras
Carlos Eduardo Munaier Neves
Carmelo Nossa Senhora Aparecida
Colegiado da Pós-graduação em Estudos Literários
Emílio Maciel
Faculdade de Letras da UFMG
Flávia Freitas Moreira
Israel José da Silva
Luíza Santana Chaves
Lyslei Nascimento
Maraíza Labanca
Márcio Flávio Torres Pimenta
Marcos Rogério Cordeiro
Maria Angélica Amâncio
Maria de Fátima Sousa e Silva
Maria Esther Maciel
Maria Madalena de Almeida Rocha
Mariana Camilo
Mariana Reis Furst Viza
Marina Pelluci
Paulo Sérgio Malheiros dos Santos
Pedro Paulo Parreiras Emílio
Priscila Mascarenhas
Rafael Fava Belúzio
Reinaldo Martiniano Marques
Roberta Kelly
Sabrina Sedlmayer
Sandra Bianchet
Sérgio Alcides
Susana Kampff Lages
Viviane Maroca
Walter Carlos Costa

Aos professores Elcio Cornelsen, orientador, e
Elisa Amorim, Georg Otte, Graciela Ravetti, Ivete Walty, Jacques Fux,
Jaime Ginzburg, Paulo Soethe, componentes das bancas de avaliação do trabalho (qualificação e defesa),
que passou por considerável reformulação após as correções sugeridas.

Resumo

A tese tem como objeto os pontos de contato entre a obra de Franz Kafka e a produção de dois autores brasileiros, Murilo Rubião e Aníbal Machado. Além de tentar assinalar em linhas gerais o que a crítica já salientou como essencial sobre as relações entre o universo de cada um dos escritores, o trabalho procura levantar aspectos novos que até certo ponto contrariam consensos, como, por exemplo, a suposta ausência do lirismo de Kafka, o recurso a uma linguagem rebuscada e ao fantástico por parte de Murilo Rubião, o surrealismo de Aníbal Machado. Destacam-se, ainda as convergências biográfico-sociais existentes entre os três. Tendo como eixo a figura do prosador tcheco, propõe-se que a literatura comparada é um exercício importante de análise, porém relativo, donde sua potência, necessidade e, paradoxalmente, sua fragilidade. Os três autores, a despeito de terem sido objeto de diversos estudos (em graus distintos de aprofundamento), suscitam no pesquisador de suas obras relativo cansaço frente ao volume de formulações repetidas a respeito deles, de modo que a comparação entre eles pode elucidar características isoladas. Defende-se, por fim, elegendo como ferramenta indispensável os textos literários, que uma compreensão da literatura como sistema que interage com outros sistemas é uma solução metodológica que legitima a comparação de quaisquer autores.

Abstract

Our thesis intends to study points of contact between Franz Kafka's work and the production of two Brazilian authors, Aníbal Machado and Murilo Rubião. Being object of investigations of several researchers, the literature about those three writers has been collecting some common-places. Our reflection seeks to raise new issues in order to contradict those views, such as the alleged lack of lyricism in Kafka, the use of a flowery language and the fantastic by Murilo Rubião, the characterization of Aníbal Machado as surrealist. Noteworthy are also biographical convergences between them. With the figure of the Czech prose writer as an axis, we propose that comparative literature enables important, if relative, exercises in analysis; hence its power and, paradoxically, its frailty. Bibliography on those writers, although valuable in many studies (of different degrees of depth), face a certain weariness. The comparison between the three authors can elucidate unseen peculiarities. We argue, finally, mainly with the support of literary texts, that an understanding of literature as a system that interacts with other systems is a methodological solution that legitimizes the comparison of any given authors.

Sumário

Resumo	5
<i>Abstract</i>	5
Sumário.....	6
Inicial.....	9
1. Introdução.....	13
1.1 Um quadrado de três pontas	24
2. Murilo Rubião: singularidades de um prosador calvo.....	44
2.1 Um homem entre homens e livros.....	44
2.1.2 Da violência.....	47
2.1.3 Autos, testemunhas, depoimentos	51
2.1.4 O fosso das epígrafes.....	58
2.1.5 Classificações	77
2.1.6 A pena do desencanto	95
2.1.7 Fato, feito, defeito, perfeito	106
2.1.8 Do nome da prosa às margens da imagem	111
2.1.9 O nome é o homem.....	115
2.2 Um escritor irrealizado	119
2.3 Textos comentados	125
2.3.1 Teleco, o coelhinho.....	125
2.3.2 O ex-mágico da Taberna Minhota.....	131
2.3.3 A fila.....	137
2.3.4 Elisa	142
2.3.5 A Lua	148
2.3.6 O lodo	153
3. Aníbal Machado: um conquistador nos trópicos	160
3.1 Homem do norte e do sul, com Minas no meio.....	160
3.1.2 Uma etiqueta para Aníbal Machado	172
3.1.3 Sobre os <i>Cadernos de João</i>	186
3.1.4 O anfitrião e o hóspede.....	200
3.1.5 Dura muralha de sangue e pedra.....	210
3.1.6 Imperativos, iniciativas.....	216
3.1.7 Irmãos das águas, bichos, árvores e pedras; filhos da terra, do vento e do sol	220
3.1.8 Aforismos, avarias, desvarios e desaforismos	225
3.1.9 Toponímia, onomástica	239

3.2 Dos percalços de ficar sem lu(g)ar	244
3.3 Defesa de Aníbal contra seus entusiastas	264
4. Kafka: passagem facultatória.....	273
4.1 Do corvo, da gralha e de outras aves raras ou do crasso fracasso	273
4.2 (Con)siderações finais à guisa de epílogo	311
5. Referências	316
5.1 Aníbal Machado	316
5.2 Murilo Rubião	317
5.3 Franz Kafka	320
5.4 Obras literárias.....	325
5.5 Geral	328

2. Murilo Rubião: singularidades de um prosador calvo

Serás o primeiro raio
Da estrela vermelha?
Aníbal Machado

Se grito agora por esses labirintos e me reflito em tantos muros e calçadas,
é para que os ecos e reflexos me devolvam a lembrança da estrutura perdida.
Aníbal Machado

Auch das Ungewöhnliche muß Grenzen haben.
Até o inusitado precisa ter confins.
Kafka

2.1 Um homem entre homens e livros

Conforme uma crônica de Mauro Santayana, Pavla Lidmilová, tradutora de Murilo para o tcheco, exclamou, ao conhecer o autor brasileiro: “Este senhor é irmão gêmeo de Franz” (2014). As comparações entre esses dois funcionários públicos, que teriam principiado com Mário de Andrade, em correspondência a Rubião, em 1943, foram reiteradas por um veterano do calibre de Álvaro Lins (1948) e depois por Rui Mourão, Nelly Novaes Coelho (1966), José Augusto de Carvalho (1967), Jorge Schwartz, Luiz Fernando Emediato (1974), Benedito Nunes (1975), Rachel Jardim (1978), Davi Arrigucci Jr. (1998) e Sérgio Sant’Anna (2001). A lista avança: Sandra Regina Chaves Nunes chega a afirmar que todos os artigos subsequentes à publicação do primeiro livro do mineiro, em 1947, aludem ao autor de origem judaica (NUNES, 2014), se bem que a maior parte desses estudos divise e em alguns casos discrimine diferenças entre Kafka e Murilo.

O próprio contista declarou, em entrevista a José Adolfo de Granville Ponce, que desconhecia o sócia tcheco até que Lins apontasse a coincidência em artigo de *Os mortos de sobrecasaca*. E, em resposta ao vate da *Paulisteia Desvairada*, Rubião dirá, a propósito das similaridades: “[E]stou apavorado, sentindo a influência dele [Kafka] sobre os temas que estou urdindo” (MORAES, 1995, p. 42-43). Contudo, algumas linhas de uma carta de Murilo Mendes ao “xará”, como o poeta o chama, indicam que, já em julho de 1945, para sermos exatos no segundo dia do mês, se podia dizer mais do que isso sobre o interesse de Rubião no colega: “O Sabino disse-me que você é muito de Kafka. Eu, também. Quando você vier ao Rio (ou quando eu for a BH) havemos de conversar sobre.” (MENDES, 2014)

Afastemos a maligna instigação de que o *incipit* de um conto de Rubião se

baseia no *in media res* do começo de *O Processo* e *A metamorfose*. Mas não é preciso resistir ao impulso de admitir no texto do brasileiro elementos em comum com as obras citadas: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanhecera grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado. Entretanto não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos” (RUBIÃO, 2010, p. 207).

Evitemos, outrossim, a replicação dos depoimentos em que o ficcionista justifica a convergência com Kafka assinalando o quanto sua criação (a dele, Murilo) é marcada pela obra-prima de Cervantes, pela mitologia, pelos contos de fada e, finalmente, pelo texto bíblico. Examinaremos, todavia, a veemente negativa da influência, à parte o fato de o mineiro considerar o advogado europeu “um bom autor”, e a demarcação de diferenças feitas pelo próprio Rubião, em entrevista a Walter Sebastião (porventura calcada na avaliação de Rachel Jardim em “Realidade, fantasia”, texto publicado no jornal *O Globo*): “[A] literatura dele é mais escura, noturna, enquanto a minha é mais solar” (JARDIM, 2014). Se não se deixou contagiar ou cativar por Kafka, por que pertenciam ao seu acervo quatorze títulos do idealizador do solteirão Blumfeld⁴⁸ e nove sobre o autor?⁴⁹ Não temos motivo, está claro, para duvidar de que Rubião só tomou conhecimento do “irmão” mais velho mediante Mário, mas, a partir daí, esse não parece ter sido para ele assunto indiferente. Apenas uma fonte registra a informação, mas ela é capital: Murilo declarou que só leu a obra completa de Kafka quando trabalhou na

⁴⁸ KAFKA, Franz; GUIMARÃES, Torrieri. *O processo*. São Paulo: Abril Cultural, 1975; KAFKA, Franz. *Carta a mi padre y otros escritos*. Buenos Aires: Emecé, 1955; KAFKA, Franz. *Metamorfose*. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1965; KAFKA, Franz; CERMAK, Josef; SVATOS, Martin. *Briefe an die Eltern aus den Jahren 1922-1924*. Praha: ODEON, 1990. KAFKA, Franz; GIDE, Andre; BARRAULT, J. L. *Le procès: pièce tirée du Roman de Kafka*. 18. ed. França: Gallimard, 1947; KAFKA, Franz; KLOSSOWSKI, Pierre. *Journal intime: suivi de esquisse d'une autobiographie considerations sur le peché - méditations*. Lausanne: La Guilde du Livre, [1946]; KAFKA, Franz; MARGARIDO, Alfredo. *Antologia de páginas íntimas*. Lisboa: Guimarães, 1961; KAFKA, Franz; MENDIVIL, Vicente. *El proceso*. 4. ed. Buenos Aires: Losada, 1953; KAFKA, Franz; PIPPIG, Alfredo; WILCOCK, J. R. *La condena*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1952; KAFKA, Franz; VIALATTE, Alexandre. *La colonie pénitentiaire: et autres récits*. 13. ed. Paris: Gallimard, 1948; KAFKA, Franz; VOGELMANN, D. J. *America*. Buenos Aires: Emecé, 1943; KAFKA, Franz; VOGELMANN, D. J. *El castillo*. Buenos Aires: Emecé, 1949; KAFKA, Franz; WILCOCK, J. R. *Diarios 1910-1923*. Buenos Aires: Emecé, 1953; BECKETT, Samuel; KAFKA, Franz; MUSIL, Robert; ALMEIDA, Maria de Lourdes da Silva; MONTENEGRO, Frederico; JACQUES, Eduardo. *Três novelistas contemporâneos*. Lisboa: Presença, 1966. Destes, o volume *La condena*, encadernação com toda a prosa curta de Kafka, tem informação inscrita por Murilo da data em que foi adquirido (1956-1957). É possível que tenham sido lidos, porque nesse período, em que estava na Espanha, o brasileiro quase não escreveu, dedicando-se à leitura.

⁴⁹ ANDERS, Gunther. *Kafka; pro e contra: os autos do processo*. São Paulo: Perspectiva, c1969; BROD, Max; SILVA, Susana Schnitzer da. *Franz Kafka*. Lisboa: Ulisseia, 1954; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: 1977; FALK, Walter. *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: c1963; JANOUGH, Gustav; FERREIRO ALEMPARTE, Jaime. *Conversaciones con Kafka: recuerdos y notas*. Madrid: Puesta del Sol, 1956; KONDER, Leandro. *Kafka*. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1966; MACHADO FILHO, Aires Mata; WAHL, Jean; GUILLEN, Bernardo. *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro: Agir, 1956; ZANTOVSKY, Jiri. *Franz Kafka: svedectvi z prahy*. [S.l.]: [s.n.], [19-].

embaixada brasileira em Madrid, entre 1956 e 1960 (TEIXEIRA, 2006, p. 66). Atenção para a confissão involuntária, que não diminui o brasileiro nem engrandece o estrangeiro: obra *completa*?!

Passando ao largo disso, também seriam pontos de contato entre ambos, apontados em numerosos estudos, o recurso ao absurdo, a declarada repulsa ao preciosismo conciliada a uma redação cuidadosa; traços temáticos como a existência da máquina de poder opressiva e refratária; a denúncia da desumanização do homem e de sua reificação; a constatação da irrevogável solidão humana; a presença da tecnologia ou de equipamentos, dispositivos, mecanismos e máquinas na criação do horror e do estranhamento; a ênfase nos nomes dos personagens.

Ambos compartilham a conquista nada desprezível da popularidade. Citados abundantemente, queridos pelos leitores,⁵⁰ são recomendados nas escolas; suas obras, várias vezes reeditadas, vendem continuamente e bastante bem e seu impacto se estende a círculos maiores que o de sua produção, influenciando dramaturgos, músicos, cineastas, artistas plásticos. Essas comendas, verificáveis de forma empírica (pelo que prescindem, aqui, de demonstração), manifestam, em primeiro lugar, a alta traduzibilidade desses escritores, uma qualidade nem sempre assídua, e, de resto, subestimada, a qual se visualiza, por exemplo, na força de suas histórias, em si, serem elaborações cujo mero argumento é capaz de intrigar e desafiar: minério (ou produto agrícola, já que “rubião” é um tipo de milho ou de trigo) para exportação.

Kafka e Rubião dividem também a circunstância, quiçá decorrente do apreço que angariaram, de serem intensamente estudados e de agregarem ao seu redor uma vastidão de volumes de crítica e análise (a ponto de ser preciso, de tempos em tempos, espanar as camadas que com os anos se apõem à obra) e, curiosamente, de ainda constituírem novidade. Dispomos da quase totalidade dos escritos de Kafka digitalizados. No que toca a Murilo, além de sua biblioteca física — que, no Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, guarda intocada até mesmo a organização espacial do proprietário — contamos com um sítio virtual que colige documentos de e sobre o prosador mineiro, com dados biográficos, entrevistas, depoimentos, pesquisas e copiosas informações. Em menor grau, é uma situação aparentada à de Kafka, sobre o

⁵⁰ Os contos de Rubião apareceram nas revistas *Capricho* e *Elle* (“Bárbara”) e *Pais e Filhos* (“Os dragões”). Ana Raquel ilustrou, para uma coleção voltada para o público infantil, “O ex-mágico da Taberna Minhota” (São Paulo: DCL, 2004).

qual foi coletada uma série de dados, como preferências alimentares, árvore genealógica, vestuário, círculo de relacionamentos, currículo escolar etc. Pelas razões expostas, este capítulo procurará discutir alguns aspectos recorrentes na bibliografia secundária de Murilo, questionando-os e apontando, quando possível, alternativas.

2.1.2 Da violência

A forma mais óbvia de violência através das palavras é a agressão verbal, isto é, a utilização do idioma com a finalidade predominante de *ferir* alguém (“magoar”, “chocar”, “abater”, “ofender” dão conta de efeitos experimentados concretamente, tanto quanto metáforas como palavras “ácidas”, “cortantes”, “doentias”, “duras”, “virulentas”, “frias”. Em favor da noção de que a aprendizagem das letras está longe de ser uma aquisição sem esforço argumenta *Infância*, em que Graciliano Ramos descreve seu árduo processo de alfabetização. A violência perpetrada pela escrita, irreversível, começa quando se obriga uma criança a reconhecer símbolos que, uma vez assimilados, só à força deixarão de ser vistos como tais (e apenas momentaneamente). Até aqui, nada de novo: se a ideia de educar sempre esteve associada à tentativa de — para utilizar um eufemismo — *cultivar* consciências ainda verdes, nada disso se faz sem ações como podar, cortar, arrancar, cerc(e)ar.

Pode-se afirmar que o texto é vítima de uma agressão em práticas como a cópia, o plágio, a fraude e a contrafação, o pastiche, a paródia e mesmo a citação.⁵¹ Há uma violência da interpretação, da edição, da revisão, da tradução.⁵² E o efeito de certos livros na vida de um indivíduo pode ser absolutamente devastador (e não falamos apenas de *Werther*, mas de Agostinho de Hipona e Ignacio de Loyola). Kafka, na juventude, reivindicava, em argumento repetido *ad nauseam* (não fugiremos à repreensão, por também citá-la agora e adiante), que os livros que realmente valem a pena sejam um machado que quebra o mar gelado dentro de nós. Um personagem de *Fahrenheit 451*, romance que coloca obras literárias e brutalidade em contiguidade, constata:

⁵¹ Esta pode ser, não obstante, identificação, porto seguro para o leitor: “A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. (...) [U]m livro que não me oferecesse nenhum ponto de acomodação, que subvertesse todos os meus hábitos de leitura, que não exigisse nenhuma competência em especial, mas as ultrapassasse todas, esse livro seria completamente inacessível e eu haveria de rejeitá-lo.” (COMPAGNON, 2007, p. 22)

⁵² No *Satyricon*, o enfadonho poema de Eumolpo foi eliminado por Paulo Leminski, que se viu impossibilitado de transmitir a má qualidade da fatura, já que seria difícil transmitir ao leitor brasileiro, afeito a versos livres, os pés quebrados e quiçá julgasse bom o que Petronio pretendia fosse horrendo. Ver, acerca disso, Bianchet (2012). Lembremos ainda o que Primo Levi fez, traduzindo *O Processo*: sem constrangimento, salpicou aqui e ali pontos e vírgulas, rompendo, em nome da clareza, as famosas frases de uma página caras ao prosador nascido na Boêmia.

“Precisamos realmente ser incomodados de vez em quando” (BRADBURY, 2009, p. 80). Calvino discorre sobre tipos de livros e os leitores correspondentes em *Se um viajante numa noite de inverno*. Já Alberto Pucheu, tratando do que Montaigne supunha ser a literatura ideal, elogia “a violência casual do golpe certo”, defendendo uma escrita despida de tudo o que possa desvirtuar seu sabor característico (PUCHEU, 2003, p. 278).⁵³

Na obra de Murilo Rubião, predomina a anormalidade intradieética. No âmbito da representação de seres e acontecimentos que não obedecem à vivência cotidiana e parecem romper qualquer verossimilhança, a violência sobressai mormente na exibição de diferentes formas de exercício do poder e nos conflitos interiores que se externalizam de modo dilacerante. É o que encontramos em contos como “A flor de vidro”, “O lodo”, “A casa do girassol vermelho”, “Os três nomes de Godofredo”, limitando-nos a apenas alguns em que morte e rupturas radicais constituem a saída para os impasses. Associada a esta, há uma estratégia, talvez mais sutil, no que se poderia chamar, provisoriamente, a superfície do texto: escolhas vocabulares, o apreço por adjetivos e advérbios, figuras de linguagem. Esse conjunto, a sintaxe de Rubião, também contribui para que se instale um regime de violência, sobretudo pela formalidade, artificialidade, redundância e prolixidade.⁵⁴ Trata-se, portanto, de um poder de coação algo diverso do plágio, da fraude e da apocrifia, mas que deles se aproxima, seja porque o estilo do escritor tende a mimetizar outras formas de expressão (textos jurídicos ou científicos, narrativa policial), seja porque as letras se tornam instrumentos de tortura. O que Murilo Rubião pratica é, portanto, uma violência de outra natureza, exercida pela ordenação das estruturas verbais e pela hierarquia dos sintagmas na frase.

Entre os elementos que contribuem para o distanciamento de autor e leitor que ameaça a instalação de uma cumplicidade entre eles, destacamos a opção pelo vocabulário mais erudito e menos corrente (salvo alguns chavões, como “longos

⁵³ “Montaigne, criticando simultaneamente os poderes educacionais, legislativos e religiosos, instaura um outro tipo de escrita (os próprios *Ensaio*s): nele, não se arrasta esfomeadamente em torno de uma questão, mas começa brutalmente já pelo fim, atacando, desde o início, o ponto principal do problema, talvez com a linguagem mais coloquial da filosofia, completamente isenta de qualquer pretensiosidade linguística: ‘*Condimentos e molhos não me agradam pois gosto de carne crua*’. Carne crua de uma palavra que, vascular e viva, se cortada, sangra, como, a propósito de Montaigne, escreveu, para sempre, Emerson: ‘Cut these words, and they would bleed; they are vascular and alive’”. (PUCHEU, 2003, p. 279; grifos nossos)

⁵⁴ Sou grata a Maiara Knih, que propôs aceder a Rubião pela imagética e pela perspectiva de uma poética neobarroca. Por esse veio encaminha-se Eziel Belaparte Percino, que menciona “a superacumulação pictórica, de sugestão “neobarroquista”, assimétrica, excessiva, quase como num Rubens ou num Caravaggio” (PERCINO, 2012, p. 17).

cabelos”, “funda revolta”, “constante presença”, “odor fétido”, “comer aos bocadinhos”, “senhor absoluto”, “rápido cumprimento”, “nobre estirpe” e “doce sensação de liberdade”, que têm o efeito de excitar a monotonia e poderiam ser desfeitos ou diluídos, por vezes, com a simples inversão da sucessão das palavras); o primado da ordem indireta; a subordinação em frases longas ou a parataxe seca, que enfraquece o nexo lógico entre as orações em razão da falta de conjunção coordenativa; a ampla utilização de adjetivação e de advérbios; o uso de epígrafes bíblicas; a fragmentação do texto em blocos, ligada ora à transmissão escrita do transcorrer do tempo, ora a um divórcio entre aparência e evidência.

A metalinguística aproxima novamente Rubião e Kafka, malgrado, como destacamos, seja necessário atentar para distinções significativas. Uma das mais notáveis é, com efeito, a sintaxe. Rubião sempre declarou almejar a clareza e a transparência na escrita, mas é de se notar que ele aprecia sobretudo o uso, comum nas peças processuais, dos verbos em sentido impróprio, da linguagem pouco atualizada, distante e empolada do texto jurídico,⁵⁵ ao passo que Kafka se preocupa em retirar esses traços de sua escrita, conquanto dele se diga que empregasse um “alemão cartorial” (CARONE, 2009, p. 77) e “uma espécie de oralidade empertigada (embora sem rebuscamento)” (CARONE, 1986, p. 90).

Nas escolhas vocabulares de Rubião, causídico que nunca militou na profissão, há um ressaibo judicial, sobretudo no recurso a um léxico de uso restrito: “reticencioso”, “irremovível”, “malogro”, “solapar”, “ultimado”, “legavam”, “inexequível”, “sobraçando” (“O edifício”). Na falta de um dicionário de frequência da língua portuguesa, um buscador como o Google pode atestar o quanto os termos são menos usados que alguns sinônimos. Essa opção por um linguajar culto e sofisticado

⁵⁵ Alguns exemplos: “O agravante alega que (...) o ilustre magistrado **houve por bem** revogar as determinações anteriores (...), no que, data vênua, não agiu com acerto, em virtude da regra clara **insculpida** no (...) CPC” (Desembargador Moreira Diniz, 3 de abril de 2013); “**Pugnou** pelo recebimento do presente agravo de instrumento no efeito suspensivo e, pelo seu **provimento** final com a **reforma** da decisão recorrida, permitindo a **purgada a mora** dentro do prazo legal de cinco dias e pelo valor integral do débito, incluindo-se as parcelas **vincendas** e despesas processuais.” (Des. Wanderley Paiva, 11 de março de 2013); “A indenização por danos morais (...), não podendo **ensejar** o enriquecimento indevido do ofendido, em detrimento do ofensor...” (Des. Newton Teixeira de Carvalho, 21 de março de 2013); “A exigência de prévio requerimento administrativo para **propositura** da ação cautelar de exibição de documentos configura **afronta** ao princípio constitucional da **inafastabilidade** do controle jurisdicional...” (Des. José de Carvalho Barbosa, 21 de março de 2013); “Não se **vislumbra** violação ao devido processo legal o fato de o magistrado ter designado AIJ não obstante a parte tenha se **quedado inerte** na fase de especificação de provas.” (Des. Cláudia Maia, 21 de março de 2013); “Discorre acerca do direito que entende aplicável à espécie, **acostando** precedentes a **amparar** sua pretensão.” (Juiz Luiz Guilherme Marques, 19 de agosto de 2009); “É **cediço** que a necessidade de se repetir a prova pericial é da **discrição** do julgador...” (Des. Alberto Aluízio Pacheco de Andrade, 16 de março de 2004).

não se assemelha à prática, por exemplo, de memorialistas como Cyro dos Anjos e Pedro Nava nem de romancistas como Lúcio Cardoso, Autran Dourado e Cornélio Penna; tampouco de poetas como Henriqueta Lisboa, Drummond, Abgar Renault. Num mesmo texto, Rubião oscila entre o tom coloquial e o formal, o bacharelismo e a objetividade. Desta forma, o leitor é solicitado em direções múltiplas. Os diálogos e relatos em primeira pessoa frequentemente se desenvolvem de forma pomposa, contrariamente ao ordinário:

A noiva da Casa Azul

- Tenciono passar as férias em minha casa de campo.
- Não sei como poderá.
- É coisa tão fantástica passar o verão em Juparassu? Ou, quem sabe, andam por aqui temíveis pistoleiros?
- Pistoleiros não há, mas acontece que as casas de campo estão em ruínas. (RUBIÃO, 2010, p. 166)

Se a meta fosse o registro informal, seria recomendável, talvez, linguagem mais direta e sintética: “*na* minha casa de campo”, “Não sei *como*”, “Ou, *por acaso*, andam por aqui *pistoleiros*” e “Pistoleiros, *não*, mas *as casas de campo* estão em ruínas”. Em “A armadilha”, a colocação pronominal e a prolixidade criam o estranhamento:

- Seu caduco, não tem medo que eu aproveite a ocasião para matá-lo. Quero ver sua coragem, agora, sem o revólver.
- Não, além de desarmado, você não veio aqui para matar-me.
- O que está esperando, então?! — gritou Alexandre. — Mate-me logo!
- Não posso.
- Não pode ou não quer?
- Estou impedido de fazê-lo. Para evitar essa tentação, após tão longa espera, descarreguei toda a carga da arma no teto da sala.
- (...)
- A fúria de Alexandre chegara ao auge:
- Arrombarei a porta. Jamais me prenderão aqui!
- Inútil. Se tivesse reparado nela, saberia que também é de aço. Troquei a antiga por esta.
- Gritarei, berrarei!
- Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos.
- E concluiu, a voz baixa, como se falasse apenas para si mesmo:
- Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos.

O brasileiro que pede “me dá um cigarro” diria “para *me* matar”, “descarreguei *a arma*” e preferiria a forma analítica do futuro. No caso de “*Marina, a intangível*”, as opções “*Não lhe encomendei nada*”, “que você encomendou”, “um trabalho urgente para terminar”, mais reconhecíveis, evitariam o cariz arcaico.

- São versos para publicar. Os que você me encomendou.
- Nada lhe encomendei. Por favor, afaste-se, tenho um trabalho urgente a terminar.
- Encomendou-me sim. Talvez não se recorde porque o pedido que me fez é anterior à sua doença. (RUBIÃO, 2010, p. 106)

Os relatos, em contrapartida, abusam de cortes bruscos. A ordem direta, comum na escrita jornalística e nas descrições literárias, cede lugar à indireta, usual na fala (quando o contexto ajuda a dirimir a indecisão) e na poesia, como em “Petúnia” e “O homem do boné cinzento”:

Nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia de quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia.

Eles gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas — três louras Petúnias, enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica.

Quando dos pequeninos túmulos, colocados à margem da estrada, saíram os minúsculos titeus, nada mais pertencia a Éolo. Cacilda se assenhoreara do seu talento, das suas recordações. Proibira-lhe visitar os jazigos das meninas, levar-lhes copos-de-leite, azáleas. Vedou-lhe o jardim, tomou-lhe o binóculo. É que apareceram os timóteos, umas flores alegres, eméritos dançarinos. Divertiam as miúdas Petúnias, brincando de roda, ensinando-lhes a dança, despindo-se de pétalas. A sua nudez aborrecia Cacilda.

Sem protesto, Éolo aguardava as begônias, naquele ano ausentes. (RUBIÃO, 2010, p. 183; grifos nossos)

O culpado foi o homem do boné cinzento.

Antes da sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade. Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. Travessas crianças. Enchiam de doce alarido as enevoadas noites de inverno, cantando de mãos dadas ou correndo de uma árvore a outra. (RUBIÃO, 2010, p. 151)

2.1.3 Autos, testemunhas, depoimentos

Chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, fundador do *Suplemento Literário* (1966), presidente da Associação Brasileira de Escritores, diretor do serviço de radiodifusão do Estado de Minas Gerais e da rádio Inconfidência, adido cultural do Brasil na Espanha, redator da Imprensa Oficial, fomentador da vida cultural mineira e portador de mais uma dúzia de predicados tocantes a suas atividades profissionais, Murilo Rubião foi um funcionário público e um burocrata, porém, de modo distinto de Kafka, não esteve afastado do centro de decisões políticas. Seu perfil poderia prometer uma aprazível trajetória ascendente, mas a trilha do escritor não foi suave e, embora ele não carecesse de recursos de subsistência e tivesse assegurado seu espaço como homem de letras, sua convicção quanto aos dotes intelectuais e artísticos manteve-se sempre reduzida e a autoavaliação, inflexível, foi via de regra negativa (em contraste com o

escritor de língua alemã, que, se por vezes duvidava do próprio trabalho, enfurecia-se e punha-se fora de si principalmente por não dar vazão, nas condições, no ritmo e no volume desejados, ao fluxo criativo de um fazer que, ao que tudo indica, tinha para ele mérito e valor). Isso, no entanto, não levou Murilo a pôr pedras no caminho alheio: “[N]o início da carreira literária, passou anos sem que ninguém quisesse publicá-lo, mas como resposta criou o *Suplemento Literário* para publicar todos aqueles que tinham algo a dizer” (MENEZES, 2014). Atualmente, o contista goza de reconhecimento no panorama brasileiro: traduzido para o inglês, o tcheco, o espanhol e o alemão,⁵⁶ tem presença segura em antologias⁵⁷ — prova prática da aceitação pelos pares e pelo sistema literário.

A posição talvez o pusesse a salvo das perseguições que se abateram sobre autores marginais e mais abertamente contestadores, mas seus contos, alguns dos quais podem ser lidos como críticas a regimes autoritários como a ditadura vigente no país entre 1964 e 1985, também colocaram Murilo na mira da censura. A manchete de uma

⁵⁶ RUBIÃO, Murilo. *The ex-magician and other stories*. Tradução de Thomas Colchie. New York: Harper & Row, 1979. RUBIÃO, Murilo. *Der Feuerwerker Zacharias*. Tradução de Ray-Güde Mertin. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. RUBIÃO, Murilo. *Dům u červné slunečnice*. Tradução de Pavla Lidmilová. Praha: Odeon [Czechoslovakia (to 1992)], 1986. RUBIÃO, Murilo. *La casa del girasol rojo y otros relatos*. Trad. Cyro Laviero. Madrid: Grupo Libro 88, 1991. RUBIÃO, Murilo. *Der Feuerwerker Zacharias: Erzählungen*. Trad. Ray-Güde Mertin: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. RUBIÃO, Murilo. *La Ciudad y Otros Cuentos*. Trad. Pablo Rocca. Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 2007.

⁵⁷ *No restaurante submarino: contos fantásticos* (Companhia das Letras, 2012); *Os melhores contos brasileiros de todos os tempos*, organizado por Flávio Moreira da Costa; apresentação de Fábio Lucas (Nova Fronteira, 2009); *Os melhores contos da América Latina*, org. Flávio Moreira da Costa (Agir, 2008); *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*, organizada por Braulio Tavares (Casa da Palavra, 2003); *Contos brasileiros contemporâneos*, org. Julieta de Godoy Ladeira (Moderna, 2002); *Histórias de fantasia e mistério: crônica e conto* (Scipione, 2002); *Para gostar de ler*, vol. 9: contos brasileiros 2 (Ática, 1992); *16 contos latino-americanos* (Ática, 1992); *O novo conto brasileiro*, org. Malcolm Silverman (Nova Fronteira, 1985); *Erotismo no conto brasileiro*, org. Edilberto Coutinho (Civilização Brasileira, 1980); *Latin-Amerikanse noveller* (Den Norske Bokklubben, Noruega, 1980); *Vinte contos brasileiros*, org. R. Anthony Castagnaro (Georgetown University Press, Estados Unidos da América, 1980), Antologia do conto fantástico latino-americano (Danov, Bulgária, 1979), *L'occhio dall'altra parte* (Vanni Scheiwiller, Itália, 1978); *Menino no Quintal*, org. João Alberto Ferrari de Lima (Leme, 1978); *Mulheres e mulheres*, org. Rachel Jardim (Nova Fronteira, 1978); *O moderno conto brasileiro* (Civilização Brasileira, 1978); *O conto brasileiro contemporâneo*, org. Alfredo Bosi (Cultrix, 1975), *Os Melhores contos brasileiros de 1974* (Globo, 1975); *Os melhores contos brasileiros de 1973* (Globo, 1974); *Leituras Brasileiras Contemporâneas*, org. Paulo de Paula e Haydée S. Magro (Brazilian American Cultural Institute, EUA, 1970); *Brasil, Prosa e Poesia*, org. Silviano Santiago (Las Americas Publishing, EUA, 1969); *Nuevos cuentistas brasileños*, org. Flávio Macedo Soares (Monte Ávila Editores, Venezuela, 1969); *Antologia Brasileira de Humorismo*, org. Paulo Mendes Campos (Ed. do Autor, 1965); *Panorama do conto brasileiro: O conto mineiro*, org. Edgard Cavalheiro (Civilização Brasileira, 1960); *Panorama do conto brasileiro: O conto na vida burocrática*, org. Raimundo Magalhães Júnior (Civilização Brasileira, 1960); *Maravilhas do conto moderno brasileiro*, org. José Paulo Paes (Cultrix, 1958); *Contistas Brasileiro/Conteurs brésiliens*, org. Saldanha Coelho (Revista Branca, 1956); *Contos Brasileiros* (José Olympio, 1956); *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*, org. Saldanha Coelho, prefácio de Otto Maria Carpeaux (Revista Branca, 1949); *Pequeña antologia de cuentos brasileños*, seleção de Marques Rebelo (Editorial Nova, Buenos Aires, 1946).

matéria jornalística da época explicita a determinação de que editores de uma revista “atentatória à segurança nacional e aos bons costumes” recolham os exemplares e os entreguem ao Ministério da Justiça não se nega à fina ironia: “Censura em Minas proíbe ‘Silêncio’”.⁵⁸ Rubião, entretanto, nunca correu demasiado perigo; a consistência com que ele se serviu dessa estabilidade em prol de outros, aliás, não foi esquecida: “Infiltrado nas malhas do poder, o escritor pôde representar os artistas e escritores, principalmente os mineiros, procurando abrir frestas por onde puderam passar e ganhar visibilidade importantes produções culturais.” (MENEZES, 2014)

No que diz respeito à produção ficcional, Murilo é tido como uma voz singular, mesmo que se reconheçam autores e obras que, antes dele, devassaram os confins obscuros: Arrigucci (1987), Furuzato (2002), Fróis (2009) e Cabral (2011) apontam *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1880); “Demônios”, de Aluísio Azevedo (1893); “Assombramento – História do Sertão” (*Pelo sertão*, 1898) e outros contos de Afonso Arinos; “Bocatorra” (*Urupês*, 1918) e “Bugio moqueado” (*Negrinha*, 1920), de Monteiro Lobato; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; “Delírio” (1935), de Afonso Schmidt (*Curiano*, 1935); *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna; Guimarães Rosa, no rio-romance e nos contos; *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo. Entre os cultores do fantástico surgidos depois da publicação estrepante do mineiro, estariam José Jacinto Veiga, Elias José, Rubem Fonseca e Lygia Fagundes Telles (FRÓIS, 2009, p. 19).

O bosquejo da estirpe, tributário do estrondeante *insight* de Borges — e não nos furtemos a inserir, mesmo sem aprofundamento, o brasileiro numa tradição fantástica latino-americana,⁵⁹ recordando que, para José Paulo Paes, Rubião se antecipa a Borges,

⁵⁸ Repete-se (a vida imita a vida) a situação concreta da Bielo-Rússia, onde bater palmas — gesto empregado como protesto codificado — tornou-se ilegal e um homem que só possuía um braço foi preso pelo delito. A façanha foi agraciada com o prêmio Ignobel, dividido entre o presidente Alexander Lukashenko e a polícia, como divulgou amplamente a imprensa internacional.

⁵⁹ A produção de Felisberto Hernández, por exemplo, converge com a de Murilo Rubião em muitos aspectos, como no uso recorrente de recursos como a metonímia e a prosopopeia, mas dela se afasta por um emprego especialíssimo da metáfora. Sobre a animalização dos objetos como procedimento, ver MILLARES. Alguns exemplos: “O dia entrava pela janela com a confiança ingênua de um animal.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 175) e “... e esperava que meus olhos — os coitados tiveram de viver como feras acoçadas — escolhessem um objeto qualquer e o fossem devorando devagar.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 170), do conto “Lucrecia”; de “A casa inundada”: “Dona Margarita voltou a olhar para o mar, que recebia e devorava a chuva com a naturalidade de um animal que devora outro.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 160); em “O balcão”: “o silêncio parecia um animal pesado que tivesse levantado uma pata.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 87) e “O silêncio gostava de escutar a música; ouvia até a última ressonância e depois ficava pensando no que tinha escutado. Suas opiniões tardavam. Mas quando já era de confiança, o

Cortázar e García Márquez (PAES, 1985, p. 108) —, acaba por revelar a sagaz perversidade do poeta argentino no diagnóstico da falência de projetos universalistas e da tentação irresistível de incorrer neles: para delinear a continuidade de um quê indefinível de tom, tema ou ambientação fantástica, são conjurados espíritos e engenhos diversos e pouco afins entre si, o que dificulta a análise comparativa que se aprofunda no detalhe e, no limite, irmana todos os escritores. É o fatal embate entre o artista, que vê constelações, e o estudioso, às vezes míope pelas repetidas investidas sobre as especificidades mais ínfimas. Sem deslustre ao ofício de qualquer um dos dois (tendo em mente o estrago que os seres anfíbios e ambidestros provocam nesses meios), ponderamos que, como já foi dito, uma averiguação da existência de um fantástico brasileiro poderia ser enriquecida com as narrativas míticas africanas e indígenas que permearam os serões junto à fogueira; com as noites nas fazendas em que, embora não se veja um palmo adiante do rosto, se ouvem as matas que metem medo; com os adágios e ditos do povo, os causos de caçadores e pescadores, as “malas artes”; sem esquecer o produto do temor religioso misturado às superstições de uma gente iletrada, mas responsável pela criação de aventesmas e sonhos... Nada disso, porém, reúne num só lugar os zoomorfismos, metamorfoses, policromias e magias (SCHWARTZ, 1982, p. 101) de Murilo.

Qual a origem disso? A dele é uma biblioteca de escritor, nos moldes de um cânone estabelecido e convencional: pulula de antologias, coleções, dicionários, gramáticas, recortes, jornais e revistas, enciclopédias, coletâneas, pastas com fotografias, biografias, obras de referência sobre assuntos diversos (pintura, dança, cinema, ciência, história, política, crítica literária, filosofia, religião), teses e dissertações. Têm lugar garantido os antigos (Homero, Virgílio, Eurípides, Aristófanes, Aristóteles, Platão), clássicos modernos (Andersen, Austen, Balzac, Bocaccio, Charlotte Brontë, Cervantes, Conrad, Dante, Dickens, Flaubert, Goethe, Gogol, os irmãos Grimm, Hawthorne, Henry James, Ibsen, Kleist, Melville, Rilke, Shakespeare, os contos de Tchecov) e contemporâneos (Arreola, Beckett, Borges, Butor, Camus, Cortázar (com quem Rubião teria se correspondido e que, segundo Humberto Werneck, lia o *Suplemento Literário* em Paris⁶⁰), Dürrenmatt, Faulkner, Ionesco, Leopardi, Proust, Sartre, Vargas Llosa, Woolf) e luminares da língua portuguesa (Eça de Queirós,

silêncio intervinha na música: passava entre os sons como um gato com sua grande cauda negra e os deixava cheio de intenções.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 75)

⁶⁰ WERNECK, 2006.

Alexandre Herculano, José de Alencar, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, os irmãos Aluísio e Artur de mesmo sobrenome, Manuel Antônio de Almeida, Castro Alves, Gregório de Mattos, Joaquim Manuel de Macedo, Camões, Taunay, Lima Barreto, Domingos Olympio); literatura cujo bom acolhimento varia de acordo com a época (A. J. Cronin, Ray Bradbury, Anatole France, Conan Doyle, Jules Verne, Pearl S. Buck, Raymond Chandler, Dashiell Hammet, Agatha Christie).

Vêm com dedicatórias os conterrâneos, sejam os jovens promissores à época, que o tempo provaria representativos (Caio Fernando Abreu, Adão Ventura, Luiz Vilela, Moacyr Scliar, Hélio Pellegrino, João Antônio, Sebastião Nunes), sejam os que, por enquanto, seguem obscuros; os próceres em prosa ou verso já então louvados, fossem amigos do peito ou não: Marques Rebelo,⁶¹ Graça Aranha, Mário e Oswald de Andrade, Rosário Fusco, J. J. Veiga, Lucio Cardoso, Cornélio Penna, João Alphonsus, Bandeira, Rubem Braga, Cecília Meireles, Mário Quintana, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Campos de Carvalho, Otto Lara Resende, Cyro dos Anjos, Paulo Mendes Campos, França Júnior, Érico Veríssimo, Samuel Rawet, José Lins do Rego, Fernando Sabino (de Emílio Moura, Murilo Mendes, Drummond, Lygia Fagundes Telles, Henriqueta Lisboa, Graciliano Ramos e Adélia Prado há registros elogiosos em entrevistas).

Há poesia em idioma estrangeiro (Baudelaire, Byron, Rubén Darío, D. H. Lawrence, Mallarmé, T. S. Eliot, Villon) e teatro (Pinter, novidades como Edward Albee). Murilo Rubião um fã das obras completas (além de Dostoiévski, Chesterton, Twain, H. G. Wells, Mauriac, Maurois, Huxley, Hamsun, Wilde, Somerset Maugham, Pirandello, Gustavo Adolfo Bécquer, Fernando Pessoa, Bernardo Guimarães, Antonio Machado, Tolstói, entre outros) e de coletâneas, acompanhando os vencedores do prêmio Nobel. Coleciona também a contística universal.

Com cerca de 4.000 volumes, na maioria encadernados, a biblioteca de Murilo Rubião ainda conserva a mesma organização e disposição dadas pelo autor nas suas estantes, que também fazem parte do acervo, já se pressentindo nesta organização o homem cuidadoso, detalhista e minucioso que se revelará em sua ficção como o escritor preocupado com a estruturação de seus textos, feitos e desfeitos, escritos e reescritos.

⁶¹ Padrinho literário que interveio para publicar Murilo, vez que o conto “Elvira e outros mistérios”, vindo à luz no jornal literário *Mensagem*, em 1940, havia passado em brancas nuvens e foi recusado por quantas editoras passou, o escritor também orientou o novato a tentar se desprender da sombra de Machado de Assis e a deixar de atribuir, sempre, a loucura a seus personagens (PEREZ, 1987, p. 2).

Numa rápida observação dessa biblioteca, podemos identificar a preferência de Murilo por organizá-la na diferenciação de gêneros literários: de um lado, os livros de poesia; de outro, os de ficção, de outro ainda os livros de crítica literária e assim por diante. Da mesma forma, livros de um mesmo autor se encontram sempre na mesma prateleira. Uma das estantes chama-nos particularmente a atenção por ser a única com portas de vidro onde o autor colocou as obras de crítica literária que versam principalmente sobre a sua produção, ou aquelas que fazem referência a ela. Tais referências estão destacadas por marcas feitas pelo próprio titular do acervo, numa demonstração da consciência que Murilo tinha da dimensão histórica de sua obra, preservando ao máximo todo e qualquer tipo de documentação. (ANDRADE, 1995, p. 46)

Mas, para conhecer os textos cuja influência é nele sensível, há que buscar registros distintos das marcas a lápis e tinta. Metódico, sistemático, Rubião, que se fará retratar incontáveis vezes em meio aos livros⁶² e morou no edifício Archangelo Maletta (onde, pelo menos atualmente, o espaço residencial coabita com antiquários e sebos), se nega a ferir a página com o punho (ao pesquisador, compete localizar vestígios por outros meios). Encaderna os volumes de forma a padronizar sua aparência nas estantes. Em entrevistas, reforça o quanto a leitura impactou sua escrita⁶³ e resume preferências: além de não gostar de Jorge Amado, cujo sucesso julga incompreensível, aprecia Augusto dos Anjos e “Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, Raul Pompeia, (...) Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos, Marques Rebelo, Mário de Andrade (...), João Alphonsus, Godofredo Rangel e Aníbal Machado. Na poesia de Língua Portuguesa — Camões, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade” (PEREZ, 1987, p. 2), além de Pirandello, os russos, norte-americanos e ingleses modernos. Surpreendentemente ou não, ficção científica, tida como “um fantástico de hipóteses racionais” (BEUTLER, 1992, p. 109) não está entre as suas preferências:

Ao ser questionado sobre quem levaria para uma estrelinha, como o *Pequeno Príncipe*, Murilo nos traz toda uma história de leitura: “Levaria o próprio *Pequeno Príncipe*, os contos de Andersen, *As Mil e Uma Noites*, *O Homem que Perdeu a Sombra*, de Chamisso; *The Turn of the Screw*, de Henry James; *Les Enfants Terribles*, de Cocteau; a Bíblia, as histórias mitológicas, os principais romances e contos de

⁶² A respeito da autorrepresentação como escritor leitor, da ânsia de arquivar(-se) e de produções inéditas de Rubião, numa criativa problematização dos percursos de pesquisa nos acervos, ver CABRAL, “Escutar com os olhos” (capítulo inédito de livro no prelo, 2014).

⁶³ Em 1988, diz: “[As histórias s]urgem de pequenas coisas que, com o tempo, eu vou aumentando. Construir uma história não é difícil. Passar para o papel, fazendo com que ela tenha uma ordenação lógica, uma boa estrutura, leva muito tempo. A elaboração é fácil, exige só um pouco de imaginação. O mágico no meu trabalho é resultado de uma série de coisas, fatos de vida, da minha vivência, e, principalmente, influência de leituras. Na minha infância eu fui muito ligado às histórias de fadas. As leituras que mais me entusiasmaram foram aquelas ligadas ao fantástico europeu.” (SEBASTIÃO, 2014)

Machado de Assis; *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse; *As Almas Mortas* e *O Nariz*, de Gogol; *Os Três Mosqueteiros*, de Dumas; *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; a Lírica de Camões; as poesias de Fernando Pessoa e Drummond; *O Processo*, de Kafka; poesia e prosa de Poe; *As Histórias do Oeste*, de Bret Harte, e um conto de Xavier Bontempelli,⁶⁴ cujo nome nem me lembro mais, apesar de ter sido a coisa mais linda que já li.” (NUNES, 2014)

Fica, agora, facultado que se aceite ler um passo de um dos livros favoritos do escritor. Como o excerto é algo longo e não de todo indispensável, pode o leitor simplesmente virar as páginas até a próxima seção se preferir. Mas bom seria que cedessem. Não porque pretendamos mudar de rumo, mas, pelo contrário, porque, encerrando o raciocínio, ele é uma boa introdução ao que vem em seguida.

Quando pensavam ficar ocultos, com seus pecados secretos, graças ao véu opaco do esquecimento, ei-los dispersos, tomados de pavor terrível, transtornado por alucinações. Nem mesmo o esconderijo que os abrigava preservava-os do medo: ruídos aterradores ressoavam em torno deles e tétricos fantasmas, de rosto lúgubre, lhes apareciam. Nenhuma potência de fogo conseguia dar claridade, nem as chamas brilhantes das estrelas eram capazes de iluminar aquela noite horrenda.

Só lhes aparecia um braseiro, que se acendia por si mesmo e espalhava o terror; quando essa visão desaparecia de seus olhos, ficavam horrorizados e imaginavam pior ainda o que acabavam de ver.

Os artifícios da magia tinham fracassado, e sua presunção de saber recebia um desmentido humilhante. Os que se jactavam de expulsar da alma enferma os temores e as inquietações, caíam eles mesmos enfermos de uma preocupação ridícula. Ainda que nada houvesse de aterrador para os amedrontar, entretanto, aterrorizados com os passos de animais ou com os silvos dos répteis, morriam de medo, recusando encarar o próprio ar, do qual ninguém pode fugir. Pois a maldade, condenada por seu próprio testemunho, mostra que é medrosa: ela sempre aumenta as dificuldades, oprimida pela consciência. E o medo não é outra coisa senão o abandono dos recursos que vêm da razão. Quanto menos se conta interiormente com essa ajuda, tanto mais penoso é o desconhecimento da causa do tormento. Mas eles, durante aquela noite verdadeiramente insuportável, saída das profundezas do insuportável Hades, dormindo o mesmo sono, eram ao mesmo tempo perseguidos por fantasmas monstruosos e paralisados pelo desfalecimento de sua alma: um medo súbito e inesperado derramou-se neles. Assim, pois, quem quer que lá se encontrasse, caía, e ficava encerrado numa prisão sem grades. Fosse lavrador, pastor, ou empregado em duros trabalhos no deserto, tomado de surpresa, sofria a fatalidade inelutável, pois todos estavam presos pela mesma corrente de trevas. O sibilar do vento, o canto harmonioso dos pássaros nos ramos frondosos, a cadência da água correndo impetuosa, o ruído seco

⁶⁴ O italiano Massimo Bontempelli (1878-1960) se interessou pelo surrealismo e declarou produzir uma variedade de realismo mágico. A incorreção do nome pode ter ocorrido por um lapso de Murilo ou da entrevistadora.

das rochas que desmoronam, a corrida invisível dos animais saltitantes, o rugido das feras mais selvagens, ou o eco repercutindo na cavidade das montanhas tudo isso os paralisava de medo. Pois o mundo todo era iluminado de uma luz esplendorosa e se entregava desimpedidamente a seus trabalhos. Somente sobre eles uma noite pesada se estendia, imagem das trevas destinadas a acolhê-los; eles, porém, eram para si mesmos um peso mais grave do que as trevas.

O que se leu (ou o que não se leu), acima, era a íntegra do capítulo 17 do livro da *Sabedoria*, denominado na tradução ecumênica “A praga das trevas”. Se isso não é fantástico, não sabemos, deveras, o que será. No acervo bibliográfico de Rubião, entre traduções diferentes e estudos a respeito, são onze os volumes e edições desta obra em especial: a Bíblia. Quem duvida que ela possa alimentar a imaginação talvez não tenha tido oportunidade de abri-la nas páginas certas. Murilo não titubeou.

2.1.4 O fosso das epígrafes

Como se pode atestar pela identidade do texto citado e da fonte e pela presença, na biblioteca de Murilo Rubião no AEM, de duas edições diferentes (1902 e 1974) desta obra, que primeiro viu a luz do dia em 1821, o autor retira boa parte das citações das epígrafes da tradução da *Vulgata* do padre Antônio Pereira de Figueiredo (1725-1797)⁶⁵. Daí deriva um estranhamento que aumenta a já assinalada distância temporal que se instala a partir da vinculação do texto hodierno à letra bíblica. Como se dá com Pierre Menard, a escolha contamina o restante da narrativa, conferindo à dicção de Murilo um ar arcaizante, castiço, forçado. Curiosamente, contudo, o contista atualiza a ortografia, minimizando o choque inicial ou a imediata identificação da origem histórica dos trechos. Provavelmente, outras traduções não eram desconhecidas a Rubião, mas esta é a versão de predileção também de seu maior modelo, Machado de Assis.

Malgrado o carioca frequentemente faça alusões ou cite de memória, cometendo algumas inexatidões em relação à tradução de Figueiredo, a proximidade é suficiente para sugerir que esta era a versão que ele lia e tinha em mente ao escrever. À parte isso, a data de publicação da obra do sacerdote luso é recente em relação a Machado, o que pode denunciar pretensão oposta à de Murilo, a saber, o recurso a uma versão contemporânea das Escrituras, de sabor atual. A bem da verdade, para Rubião não se trata da mais antiga entre as traduções disponíveis, posto que a de João Ferreira de

⁶⁵ Salvo pequenas modificações de pontuação e ortografia, a base só não parece ser a tradução de Figueiredo nos contos “Ofélia, meu cachimbo e o mar”; “Teleco, o coelhinho”; “O edifício”; “Marina, a Intangível”; “Memórias do contabilista Pedro Inácio”; “Bruma” (a estrela vermelha); “Mariazinha”; “A Noiva da Casa Azul”; “Petúnia”; “Botão-de-rosa” e “Os comensais”.

Almeida é de 1748. Entretanto, à época de Machado, morto em 1908, e considerada a presença majoritária da profissão de fé católica, o trabalho do padre Figueiredo deve ter sido mais amplamente difundido.

A hipótese de que nas raízes do gênero fantástico dorme a tradição das escrituras sagradas, proposta por Borges, como costuma se dar com as meditações do argentino, é sólida: essa compilação, vária quanto a autoria, data e local de redação, assunto, gênero literário, finalidade, estruturação, entre outros aspectos, se revela um universo em miniatura no qual se pode encontrar de tudo um pouco. A experiência religiosa, intrinsecamente relacionada ao desconhecido, ao inexplicável e ao oculto que sobrepujam, promoveu a transcrição de eventos e emoções sobre as quais pouco se sabia, oferecendo senão explicações, ao menos narrativas para conformar e pensar angústias, temores, amores e ódios de comunidades humanas. Por essa razão, encontraremos nos escritos de crenças de todo o mundo — não raro documentos humanos, históricos e estéticos — uma ponte segura para a literatura secular em geral (o gênero, sabemos, pode ser uma conveniência didática, e a funcionalidade em arte não impede que um texto possua ressonância). A Bíblia, tomada, aqui, de um ponto de vista específico por motivos práticos e de competência, é ademais, uma coletânea de vários dos mais antigos escritos de que se tem conhecimento, modelados a partir da contribuição oral e letrada de muitos povos. Embora se refira tão só ao que os cristãos denominam “Antigo Testamento”, Robert Alter nos oferece um retrato válido das Sagradas Escrituras:

Qualquer explicação literária da Bíblia hebraica deve reconhecer sua qualidade de extrema heterogeneidade (...). De um certo ponto de vista, não é sequer uma coleção unificada, mas sim uma antologia solta que reflete cerca de nove séculos de atividade hebraica (...). A variedade genérica dessa antologia é de qualquer modo notável, englobando historiografia, narrativas ficcionais e muita mistura de ambos, listas de leis, profecias tanto em verso como em prosa, obras aforísticas e de meditação, poemas de culto e devoção, hinos de lamentação e vitória, poemas de amor, tábuas genealógicas, contos etiológicos e muito mais. (ALTER, 1997, p. 24)

Sendo um conjunto de textos que trata da relação de uma gente, através dos tempos, com seu Deus, um patrimônio tal não poderia deixar de conter não apenas a descrição das maravilhas realizadas em nome da salvação como também o combate de forças sobrenaturais dentro e fora do homem, a especulação sobre segredos e mistérios e a dialética ocultamento e revelação.

Os produtos da imaginação religiosa não são fantásticos apenas por serem tão incríveis como o homem invisível de Wells, mas também — e mais significativamente — por empregar o mesmo procedimento: encerrar os problemas existenciais em símbolos engenhosos.⁶⁶

Diferentemente do que se observa nas narrativas fabulares e nos contos de fada, em que o extraordinário serve a propósitos internos à diegese, na Bíblia, a despeito de uma aparente desconexão em relação às leis físicas — recordem-se episódios em que homens circulam por entre labaredas sem se ferir (*Daniel* 3, 19-26) ou são arrebatados inexplicavelmente como o apóstolo Filipe (*Atos dos Apóstolos* 8, 38-40) —, ou antes, de sua improvável verificação na experiência cotidiana — quais sejam, as feras famintas que deixam incólume o profeta caído em desgraça perante os inimigos (*Dn* 6, 16-24), o óleo e a farinha que, sem embargo da carestia, não diminuem e alimentam Elias e sua hospedeira pelo tempo necessário (*I Reis* 10-16) —, o que se relata visa à credibilidade de fato ocorrido e de verdade. Como argumenta Edna Aizenberg, “Deus e o Universo são um enigma. Por isso a forma de representá-los é por meio do enigmático, do monstruoso, do incompreensível, sobrenatural ou fantástico”.⁶⁷

Umberto Eco, parodiando um editor em *Dolenti Declinari*, sintetiza a Bíblia como “uma antologia de vários autores, com numerosos, excessivos, trechos de poesia, alguns francamente lamentáveis e aborrecidos, perfeitas jerem[i]adas sem pés nem cabeça. O resultado é um conjunto monstruoso, arriscando-se a não agradar a ninguém, por tanto ter de tudo” (ECO, 1994, p. 155). Antologia e metonímia, todo que é um e um que é vários, a Bíblia é terreno disputado mesmo considerando-se sua importância na história de um só povo; instrumento de poder que não nega a própria contradição e a partir dela reforça sua autonomia; obra de arte e doutrina; produto da inspiração divina transmitido à humanidade. Há algo fora do comum, de resto, na sobrevivência de suas páginas ao longo dos tempos, não obstante as perdas e multiplicações de manuscritos, as variantes textuais, as traduções e traições, as versões, invenções e outras contravenções, sem pensar nas reescritas, quando não fossem as longas e obscuras disputas para definir o que viria a se tornar a versão final do livro que ainda hoje reina nas listas dos mais vendidos.

⁶⁶ “Los productos de la imaginación religiosa no son solo fantásticos por ser tan increíbles como el hombre invisible de Wells, sino también — y más significativamente — por emplear el mismo procedimiento: encerrar los problemas existenciales en símbolos ingeniosos.” (AIZENBERG, 1988, p. 89)

⁶⁷ “Dios y El Universo son un enigma. Por ello la forma de representarlos es a través de lo enigmático, lo monstruoso, lo incompreensible, sobrenatural o fantástico.” (AIZENBERG, 1988, p. 88)

Na América Latina, o fantástico se encontra com a fé (LISBOA, 2007, p. 33). A obra do prosador Rubião confirma, em parte, essa hipótese, malgrado não seja seguro afirmar que ela bebe primordialmente de uma religiosidade popular. De modo geral, a mina que o idealizador do pirotécnico Zacarias prospecta parece mais erudita que popular, como a contemplação de sua contística, que a reflete, permite supor.

Neto e sobrinho de escritores, filho de filólogo e irmão de um médico e professor,⁶⁸ o escritor não escondeu que o formalismo e a dificuldade com a língua portuguesa torturavam-no como alheios ao seu ideal de expressão; não obstante, só de raro em raro o mineiro se afasta desse referencial, e sua obra definitiva manifesta pouca proximidade com a oralidade e com as tradições religiosas brasileiras de procissões, quermesses, simpatias, romarias, reisados (embora isso seja encontrado nas primeiras versões de seus textos). Independentemente disso, para o autor, as Escrituras são leitura de cabeceira e uma das fontes primárias para sua ficção, ao lado da obra de Machado de Assis (em si, também um robusto repositório de uma série de temas, motivos, elementos, textos e alusões ao cânone sagrado). Ao livro dos livros e ao “mais bíblico dos autores da Literatura Brasileira” (OLIVEIRA, 2010, p. 79), como se não bastassem, o contista acrescentou, ainda, a mitologia grega, (ele especularia, mais tarde, que dos mananciais comuns teriam resultado suas semelhanças com Kafka). Voltaremos à questão oportunamente.

Não se trata de ver em seus contos a brevidade do texto evangélico (saliente-se, a propósito, que é mais visível e frequente nos escritos do ex-diretor da Escola Guignard o uso empático do Antigo Testamento⁶⁹) nem propriamente uma dicção bíblica (que, conquanto seja típica ou evidente em relação a alguns livros, é problemática no todo, já que pensamentos distintos soem coexistir numa obra, a exemplo de *Isaías*, que se acredita ter no mínimo três autores); tampouco se nota ali uma tendência ao discurso

⁶⁸ Eugênio Rubião (1884-1949), pai do escritor, Godofredo Rangel (1884-1951), Plínio Motta (1876-1953) e José Antônio Nogueira (1892-1947), seus primos pelo lado paterno (o primeiro) e materno (os demais), pertenceram à Academia Mineira de Letras. Álvaro Rubião, um tio, publicou volume de contos regionalistas intitulado *O leão do mar*. Paulo Emílio Rubião (1917-1990) foi docente da Faculdade de Medicina da UFMG e nasceu depois de Murilo, que tinha mais duas irmãs: Maria Olympia nasceu em 1927 e Maria Eugênia, em 1929. À luz de tudo isso, seria interessante examinar aspectos autobiográfico pelo menos em dois contos de Murilo cujos narradores em primeira pessoa idealizam e ironizam a própria ascendência: “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”.

⁶⁹ Nas últimas entrevistas, Murilo garantia usar só textos do Antigo Testamento (KAUFFMANN; BASTOS, SCHOENACKER; YUSA & REZENDE, 2014), mas, na Obra Completa editada pela Companhia das Letras, constam cinco contos com epígrafes do Novo Testamento (“Os comensais” — *Apocalipse*; “Epidólia” — *Apocalipse*; “O bom amigo Batista” — *Mateus*; “Bruma (A estrela vermelha)” — *Apocalipse*; A Casa do Girassol Vermelho” — *Mateus*), muitos dos quais não estão entre os que o autor rejeitara republicar. Isso pode indicar que, no caso de uma reorganização do material publicado, talvez ele procedesse a mudanças.

iniciático, ou ainda a uma linguagem caracteristicamente imagética e metafórica, como se encontra nos livros proféticos e nos salmos e que Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica*, mimetizará de forma pujante e transgressora⁷⁰ e Moacyr Scliar vai utilizar consistentemente, em sua produção literária, sem abrir mão da irreverência e do humor.

No entanto, as epígrafes precedendo os contos, conduta inaugurada em 1965 (PEREZ, 1987, p. 3), são um dos motivos pelos quais ele pode ser considerado uma voz que clama no deserto. O contista não se singulariza por recorrer às Escrituras para abrir narrações, o que se dá também nos romances *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, e *Ana Karenina*, de Tolstói (para nos fixarmos em apenas alguns exemplos aleatórios), mas por fazê-lo sistematicamente e pela relação estabelecida entre os dois textos em contiguidade. São espaços, tempos e modos tão diversos quanto possível; no abismo, suspenso entre eles, o leitor.

Eziel Belaparte Percino trata as epígrafes de Murilo como “ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura, interrogação” (PERCINO, 2012, p. 63). Desses itens, optamos por “protocolo”, porque a palavra resgata a dimensão de formalidade e condição *sine qua non*, a conotação jurídica e burocrática e de registro e fórmula na condição de anterioridade a alguma outra coisa. Para Cleber Cabral,

o cruzamento de temporalidades decorrente da presença de epígrafes bíblicas em quase todos os contos (...) implica na mútua contextualização do tempo mítico pelo histórico na construção do tempo da estória — ou, ainda, do choque entre uma concepção arcaica

⁷⁰ A ligação com a estória do filho pródigo não é novidade, e a atmosfera bíblica é multifária: está no adjetivo do título, no peso patriarcal, no antagonismo entre os irmãos (que não se limita a Caim e Abel e Esaú e Jacó, mas chega aos versículos 28-31 de *Mateus* e a várias ocorrências no Antigo Testamento), na onomástica (Pedro e André, irmãos também nos evangelhos; Iohána; forma grega do nome do profeta João Batista e do pai dos apóstolos citados; Ana, figura presente em *1 Samuel* e em *Lucas*), no vocabulário (que tanto situa o leitor e fixa-lhe a atenção no contexto religioso — “oração”, “catedral”, “missa”, “fé”, “comungar”, “altar”, “litúrgico”, “piedosa”, “prece”, “terço”, “tentação”, “perdão” etc — como recupera livros específicos — o *Cântico dos Cânticos*, evocado na atração e sedução de Ana; o *Gênesis* e o *Apocalipse*, com a queda, os seres bestiais e as configurações demoníacas — e a imagética construída sobre elementos concretos ou mesmo típicos — “sementes”, “planta”, “fruto”, “ovelha tresmalhada”, “vinho”, “ossos”, “pão”, “lei”, “fome”, “fogo”, “mendigo”/“epilético”, “fluxo de sangue”, “acesso”, “transfigurado”, “lúcida escuridão”, “noite escura”), a metonímia e as repetições, por vezes formulares (“olhos apreensivos da família”, “braços encharcados da família”, “a febre dos meus pés”, “a carne dos meus sentimentos”, “o rosto acabado da família”, “o corpo da família inteira”, “os medos de meninos”, “a mão assustada da família”, “a santa força dos braços”), entre outros recursos. O rompimento com o discurso de obediência, paciência, resignação e cordura desenvolvido nas passagens citadas (a ovelha perdida, a porta estreita, o membro corporal doente a ser amputado) e o apagamento do Cristo a despeito do uso do texto evangélico são apenas alguns dos usos subversivos do texto sagrado. Logicamente, porém, a intertextualidade não se resume às Escrituras, mas se estende, por exemplo, ao Corão e às epopeias e tragédias gregas. Ver, a respeito, SEDLMAYER (1997) e RODRIGUES (2010). Sobre o uso da retórica pelo escritor paulista, também advogado, consultar “As armadilhas do discurso: sofisticada e retórica em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar”, de Luciana Wrege Rassier (2008).

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. (CABRAL, 2011, p. 20)

Cumpra, todavia, problematizar as hipóteses; quiçá seja suficiente relativizá-las, pois a composição na qual se embute um excerto estranho acaba por engolir, em parte, a independência deste. Por consequência, mais do que a historicização do mítico ou a contraposição de tempos, as epígrafes de “O pirotécnico Zacarias” e “Mariazinha” podem ser entendidas como uma ementa da narrativa;⁷¹ a de “Marina, a intangível” instaura uma pergunta que ocorre em um período (talvez imediatamente) anterior àquele em que se passa o conto;⁷² a de “O bom amigo Batista” é um comentário irônico;⁷³ a de “O homem do boné cinzento” situa um passado idealizado que sofrerá abalos⁷⁴ e a de “A diáspora”, a ameaça que veremos despencar sobre uma comunidade e que compara a empáfia do protagonista que lidera um processo de urbanização ao poder do próprio Deus.⁷⁵

Para recorrer a uma das bases de Rubião, essa prática de citação põe remendo velho em roupa nova, mas sem comprometer o tecido. As epígrafes fazem da multiplicidade de textos um corpo único, mas sem planificá-lo, dando camadas, ranhuras ou irregularidades à sua textura.

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. (COMPAGNON, 2007, p. 37)

Aparentadas a um código ou passe, elas funcionam como um pórtico; se não ordenam que deixemos todas as esperanças à entrada, por outro lado, afirmam, enfaticamente sua condição de literatura e ficção. Entre bonachão e irônico, o autor, com ares onipotentes, nos recorda que ingressamos num mundo à parte, regulado por ditames próprios.

⁷¹ Ei-las: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva.” (*Jó* 11, 17); “A tua prata se transformou em escória; o teu vinho se misturou com água.” (*Isaías*, 1 22).

⁷² “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?” (*Cântico dos Cânticos* 6,9)

⁷³ “Bem-aventurados os mansos porque eles possuirão a terra.” (*Mateus* 5, 4)

⁷⁴ “Eu, Nabucodonosor, estava sossegado em minha casa, e florescente no meu palácio.” (*Daniel* 4, 1)

⁷⁵ “E eles saberão que eu sou o Senhor, quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países” (*Ezequiel* 12, 15)

Gérard Genette declara que a epígrafe, “em si, é um sinal (pretendido como um signo) de cultura, uma senha de intelectualidade. Enquanto o seu autor aguarda resenhas hipotéticas nos jornais, prêmios literários e outros reconhecimentos oficiais, a epígrafe já é, em parte, sua consagração. Com ela, ele escolhe seus pares e assim o seu lugar no panteão.”⁷⁶ A epígrafe é interpretada, por conseguinte, como um argumento de autoridade, quase uma invocação às musas, um pedido de licença antes de começar. Para o escritor, elas revelavam confluências das quais ele mesmo não tinha consciência:

O meu mundo de ficção está muito relacionado com a Bíblia. Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente. Às vezes, pensando em fazer determinado conto, encontro imediatamente a epígrafe correspondente na Bíblia. Isso se deve à leitura excessiva, ou à releitura. Eu jamais sei se o meu conto começa ou acaba na epígrafe. (RUBIÃO, 2014)

Maria Zilda Cury, Graça Paulino e Ivete Walty, apesar de estabelecerem uma distinção entre texto bíblico e texto literário que não defendemos nesta investigação, salientam que a epígrafe situa-se entre as “práticas intertextuais explícitas”, juntamente com a citação, a referência e a alusão, constituindo “uma escrita introdutória de outra” (CURY, PAULINO & WALTY, 1998, p. 25). Compagnon ressalta que “[a] citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita” (COMPAGNON, 2007, p. 29). Por sua vez, Rosario Scrimieri crê que “[a] citação de um texto do passado, a par de convocá-lo e ressuscitá-lo no presente, põe em evidência o que o ato de enunciação do presente já não pode assumir nem repetir do passado”.⁷⁷

Com efeito, o mínimo que uma epígrafe faz é chamar a nossa atenção para a rede de textos nos quais inevitavelmente haverá, mesmo que indevassável, uma hierarquia oculta (do grego *hierós*, sagrado, e *arkhé*, princípio). Diferentemente de uma citação subterrânea, camuflada ou inadvertida, ela, posto exerça a violência do corte e da extração, preserva uma origem (no caso de Rubião, nomeada e circunscrita pelos versículos). O jogo das epígrafes — expressão que tomo do estudo de Helena Nazário sobre Aleksandr Púchkin — é, como veremos, uma trilha a ser percorrida com prudência, pois poucas estratégias dão tantas provas de que a expressão “literatura

⁷⁶ “The epigraph in itself is a signal (intended as a sign) of culture, a password of intellectuality. While the author awaits hypothetical newspaper reviews, literary prizes, and other official recognitions, the epigraph is already, a bit, his consecration. With it, he chooses his peers and thus his place in the pantheon.” (GENETTE, 1997, p. 160)

⁷⁷ “La citación de un texto del pasado, a la par que lo convoca y lo resucita en el presente, pone en evidencia lo que el acto de enunciacón del presente ya no puede asumir ni repetir del pasado.” (SCRIMIERY, 1996, p. 184)

comparada” pode ser vista como um pleonasmo como esta que é tida como “a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas” (COMPAGNON, 2007, p. 120).

[A]ntes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que manterei como premissa, não preciso de mais nada para me lançar. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (COMPAGNON, 2007, p. 121)

Cada epígrafe, na coletânea dos contos, irradia as demais histórias que não a sua própria e o volume inteiro, sem deixar, além disso, de remeter ao seu contexto e a as múltiplas conexões entre os textos. A presença no alto da página, entre título e narrativa, subordina a epígrafe ao autor, que a suscita e comanda que ela lhe sirva; mas a coloca acima do que se dirá adiante, encravada como uma sentinela (porventura) que determina as condições de acesso.

Ver-se-á que, com Rubião, “[d]á-se uma reviravolta: as epígrafes não contextualizam os contos; antes, são frequentemente recontextualizadas por eles” (ALCIDES, 2006, p. 86). Introduzindo caminhos que se multiplicam um após o outro não obstante apenas se vislumbrem, elas pouco ajudam; tal como o guarda de “*Gib’s auf*”, de Kafka, enquanto voz que não se explica, somente se deixa ler, elas complicam bastante.

Essa desorientação é vivenciada por pelo menos uma dúzia de seres da lavra de Murilo. É o que se dá com José Alferes, de “O convidado”, Manfredo, de “Epidólia”⁷⁸ (em nota, pois parte do texto já foi citada anteriormente), o narrador sem nome de “A noiva da Casa Azul”, Godô, de “Bruma (A estrela vermelha)” e Cariba, de “A cidade”:

Alferes desceu do carro resmungando, disposto a enfrentar a cerração. Pelos seus cálculos, bastaria caminhar um quilômetro para chegar à parte mais habitada do bairro, onde encontraria	Descolorida e quieta a Casa Azul está na minha frente. Caminho por entre os seus destroços. A escadinha de tijolos semidestruída. Aqui nos beijamos. Beijamo-nos	Sentia-me, no entanto, bastante confuso, pois não encontrava o edifício procurado. No lugar em que ele deveria erguer-se havia um lote vago. Parei um instante, a fim de	A escalada foi lenta e cansativa. O suor escorria pela sua testa, enquanto seus olhos se sentiam cada vez mais atraídos pela leveza das pequeninas edificações.
--	--	--	---

⁷⁸ “Manfredo seguiu pela parte velha do porto, atravessando ruas encardidas sem prestar atenção à fuligem das paredes, ao calçamento enlameado de barro e óleo. Nada lhe repugnava, nem mesmo o cheiro intenso de frituras de peixe, porque Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçando flores. (...) / Batia de porta em porta, perguntava — o coração oprimido — nada dizendo, apenas vasculhando com os olhos corredores, alpendres e quintais. / O processo era lento, desesperador. Abandona-o.” (RUBIÃO, 2010, p. 181)

<p>condução fácil. Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra um muro. Seguiu encostado a este durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, teve a impressão de que se embrenhara num matagal. Daí por diante, perdeu-se. Ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos. (RUBIÃO, 2010, p. 205)</p>	<p>no alpendre, cheio de trepadeiras, cadeiras de balanço, onde, por longas horas, ficávamos assentados. 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. Vazio, vazio, meu Deus! Grito: Dalila, Dalila! Nada. Corro aos outros quartos. Todos vazios. Só teias de aranha, as janelas saindo das paredes, o assoalho apodrecendo. (RUBIÃO, 2010, p. 168)</p>	<p>orientar-me. Em vão. Não atinava com outro percurso. A rua era mesmo aquela. Restava informar-me, mas as pessoas a quem recorri não sabiam da existência de prédios com dez andares mencionados por mim. O maior da cidade possuía dois pavimentos. Nem ao menos, entre os cinco médicos do lugar, conheciam um com nome de Sacavém. Percorri novamente o lugarejo, fiz outras perguntas. Inútil e angustiante busca. (RUBIÃO, 2010, p. 128)</p>	<p>Uma vaga tristeza rodeava o lugarejo. As janelas e portas das casas estavam fechadas, mas os jardins pareciam ter sido regados na véspera. Experimentou bater em alguns dos chalés e não o atenderam. Caminhou um pouco mais e, do topo da montanha, avistou a cidade, tão grande quanto a que buscava. Vinte mil habitantes, soube depois. (RUBIÃO, 2010, p. 33)</p>
--	--	---	--

Além dos qualificadores “confuso”, referido ao narrador, “inútil e angustiante”, relacionado a “busca” e “lenta e cansativa”, a uma escalada, são signos do desnorreamento a falta de visibilidade (“cerração”, “bruma”, “matagal”), os obstáculos (“dificuldades”, “muro”, “cerca de arame farpado”, “arbustos”, “a custo”), a colisão (“tropeçou”, “chocar-se”) e a dor (“feriram-se”, “arranhando-se”), o isolamento do espaço, sua desfiguração e o desleixo a que é relegado (“destroços”, “escadinha de tijolos semidestruída”, “alpendre esburacado”, “degraus apodrecidos”, “teias de aranha”, “janelas saindo das paredes”, “assoalho apodrecendo”, “lote vago”, janelas e portas (...) fechadas”), os índices de repetição (“de porta em porta”, “outros quartos”, “um pouco mais”, “novamente”, “fiz outras perguntas”)

Um limiar que demarca espaços sem esclarecê-los parece-lhes familiar? Ou tratar-se-ia, como em “*Kleine Fabel*” (“Pequena fábula”), de Kafka, de um percurso já traçado, invisível e inescapável, que apenas para nós, crédulos, se configura como amplidão à escolha:

Umbrais devidamente defendidos por guardiães, pátio, fila que torna cada vez mais distante o centro procurado, escadas de ferro, múltiplas portas, salas e saletas, ante-salas, vários corredores, alguns deles extensos, toda essa organização labiríntica de uma fábrica e seus arredores desorienta o herói de ‘A fila’. Caminhos que retornam, vastos salões, corredores estreitos, estreitas passagens formadas por sebes de ficus, muros, cercas de arame farpado, jardins intermináveis, sendas entre matagais, picadas que permitem avanços mas obrigam a retrocessos, declives, a necessidade de guias, sítios interditos e

passagens abertas compõem o espaço de torvelinho e estonteamento em que se envereda José Alferes ('O convidado'). No refeitório que lembra as organizações utópicas de Harmonia e Icária, o labirinto se forma a partir do instante quando, por um pressentimento repentino, o personagem se percebe encerrado num mundo onde todos perderam a identidade. Quer escapar desse lugar em que tivera até então a liberdade e a compulsão de entrar e sair. Entretanto, as saídas vão-se fechando. (SILVA, 1987, p. 534)

Em sua forma acabada — citação referenciada, patente e espacialmente demarcada — , a epígrafe não é um expediente de que Kafka e Aníbal se valham por demais, embora atualmente eles abasteçam, com sua obra, a terceiros.⁷⁹ Mas, atestando que ser estimado tem dois gumes — afirmação a qual não é estranha a nenhum dos dois autores, conquanto *alteris verbis* —, nem mesmo a tão louvada clarividência de Kafka poderia prever um uso de sua obra tão desviante como a literatura de autoajuda. Não nos recordamos de jamais ter visto o mestre de Praga tão alegremente vilipendiado e distorcido como em *Kafka para sobrecarregados*, de Allan Percy, que anuncia “99 pílulas de sabedoria para lidar com a loucura do dia a dia” (PERCY, 2012). A editoração e a diagramação do livro, que imprimem as sentenças do escritor de língua alemã em letras grandes, centralizadas na parte superior da folha, lembram epígrafes perversamente amarradas a algo que não lhes diz respeito. Em alguns momentos, o confronto do comentário com o aforismo chega a ser embaraçoso, não porque não faça sentido em absoluto, mas porque é talvez excessivo.⁸⁰ Críticas à parte, a obra explicita que epígrafe e texto podem — e não apenas nas empresas falidas — ser dois exércitos marchando em direções contrárias (com o leitor no meio, perdido no campo de batalha, sem saber para onde fugir).

De volta ao ponto, este diferencial em Rubião é precioso. E note-se, no entanto, que ele não se serve de epígrafes falsas ou inexatas; remetemos novamente a Genette, que diz que um texto autêntico tanto pode ser atribuído equivocadamente a um autor real que não o verdadeiro ou a um ser fictício, como pode ser pervertido e deturpado. Inversamente, um texto inautêntico pode ser creditado a um autor (existente ou não) que não o escreveu (GENETTE, 1997, p. 151), donde se depreende que a relação do mineiro

⁷⁹ Kafka não se negava a remeter a textos e autores, mas nunca diretamente. No que concerne a dedicatórias, ofereceu *Um médico rural* ao pai, *O veredito* a Felice Bauer e *Contemplação* a Max Brod. Claro, a epígrafe em si não significa nem autonomia nem dependência ou subserviência, mas acentua o literário e o livresco. Numa obra em que a metaficção é tão recorrente, o tcheco quiçá preferisse não cometer repetições inúteis.

⁸⁰ De “Uma gaiola foi em busca de um pássaro”, conclui-se que Kafka aborda a solidão e de “O significado da vida é que algum dia ela acaba”, que o escritor nascido em 1884 “nos convida ao *Carpe diem*” (PERCY, 2012, p. 79 e 106).

com o texto citado não é lúdica como a de Borges ou Machado de Assis, mas respeitosa, ao menos no que toca à manutenção *ipsis litteris* do texto e da identificação do autor.

“O sentido que a epígrafe adquire em seu novo contexto não só pode ser diferente do que tinha no contexto original, mas também até o contrário. O jogo consiste em ‘citar’ esse outro contexto (pois que é recuperável) e ao mesmo tempo ‘citar’, convocar, o novo contexto ao qual a epígrafe alude. Ambos os contextos se põem em “fricção” citativa. Parte do jogo se perde se o leitor não pode ou não quer recuperar o contexto original da epígrafe”. Neste processo de ‘fricção’ entre dois textos “se abre um espaço intertextual no qual cabem muitas interpretações”, e o texto citado — ainda que escrupulosamente respeitado — pode chegar a adquirir pelo menos outros sentidos que não tinha originalmente; é o mesmo e é outro texto. Esse tipo de fricção intertextual não se produz em todas as epígrafes, mas nenhuma epígrafe é, rigorosamente falando, uma citação fiel à letra do texto original.⁸¹

Trata-se, pois, de um texto complexo, que pode ser a voz do autor, do narrador ou de um personagem e ainda pode ter outros destinatários que não apenas o leitor (GENETTE, 1997, p. 154), se bem que a epígrafe seja sempre uma ferramenta a serviço do autor de cuja interpretação se incumbe, em última instância, o leitor.⁸²

A relevância semântica de epígrafes é, frequentemente, por assim dizer, fortuita; e, sem o menor traço de má-vontade, pode-se suspeitar que alguns autores posicionam epígrafes arbitrariamente, acreditando — corretamente — que toda junção cria sentido e que até mesmo a ausência de sentido é uma impressão de sentido, frequentemente a mais estimulante ou compensadora: pensar sem saber que se pensa — não é este um dos mais puros deleites da mente?⁸³

Algumas de suas numerosas e raramente explícitas funções são, segundo Genette, elucidar e esclarecer o título da obra; comentar o texto; estabelecer uma relação com um autor em especial (que amiúde importa mais que o teor do extrato citado) e,

⁸¹ “El sentido que el epígrafe adquiere en su nuevo contexto no sólo puede ser diferente del que tenía en el contexto original, sino hasta contrario. El juego consiste en ‘citar’ ese otro contexto (puesto que es recuperable) y a la vez ‘citar’, convocar, el nuevo contexto al que el epígrafe alude. Ambos contextos se ponen en ‘fricción’ citativa. Parte del juego se pierde si el lector no puede o no quiere recuperar el contexto original del epígrafe”. En este proceso de ‘fricción’ entre dos textos ‘se abre un espacio intertextual en el que caben muchas interpretaciones’, y el texto citado ‘— aunque escrupulosamente respetado — puede llegar a adquirir por lo menos otros sentidos que no tenía originalmente; es el mismo y es otro texto. No en todos los epígrafes se produce este tipo de fricción intertextual, pero ningún epígrafe es, rigurosamente hablando, una cita fiel a la letra del texto original’ (...)” (REYES *apud* SCRIMIERY, 1996, p. 188).

⁸² “The use of an epigraph is always a mute gesture whose interpretation is left up to the reader.” (GENETTE, 1997, p. 156)

⁸³ “The semantic relevance of epigraphs is often, as it were, random; and without the least ill will, one can suspect some authors of positioning some epigraphs hit-and-miss, of believing - rightly- that every joining creates meaning and that even the absence of meaning is an impression of meaning, often the most stimulating or most rewarding: to think without knowing what you are thinking — is that not one of the purest pleasures of the mind?” (GENETTE, 1997, p. 158)

mais especificamente, alcançar o “efeito-epígrafe”, que integra uma produção artística a uma tradição literária. A epígrafe multiplica leituras viáveis e potencializa elos entre autores: faz duvidar da coincidência ou da desimportância de conjecturar por que Machado, leitor de Chateaubriand, empresta da autobiografia dele o título *Memoires d'outre tombe* para compor, com *Memórias Póstumas*, uma criação radicalmente distinta —, e da razão pela qual Murilo Rubião, seguindo, talvez à distância, as preferências do mentor, adquire, para sua biblioteca, pelo menos uma edição de *Le génie du christianisme* e, para anteceder seus contos, como o romântico francês, lança mão, amiúde, do livro de Jó.

É, não obstante, uma arma dúplice. A epígrafe de “O lodo”, retirada de *Habacuc*, 3,15 (“Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas”), sinaliza para uma positividade, visto que atribui ao interlocutor a capacidade de superar obstáculos, mas é contrariada pelo enredo, em que o protagonista Galateu, depois de recusar o tratamento médico do doutor Pink, sucumbe ao lodaçal interior.

Outro ponto de interesse em “O lodo” é que, como se verifica em uma série de outros contos de Rubião, a epígrafe visível esconde um sistema subjacente e subentendido. Voltaremos ao conto, mas seguem algumas opções: “Eu estava cercado de água até ao pescoço, o abismo rodeava-me, o lodo agarrava-se à minha cabeça.” (*Jn* 2,6) Jonas, sabemos, profetiza contrariado e foge de seu chamamento até o desfecho, quando é obrigado a reconhecer sua inferioridade e a sabedoria de Deus. Todo o contexto do conto remete também a *Jó*, cujo texto afirma que o homem é como pó, barro, lama e cinza diante do Criador de todas as coisas, que não se presta a dar explicações às criaturas nem pode ser abrangido pela compreensão humana.⁸⁴

Estou afundando no lodo profundo,
Sem nada que me segure;
Vou afundando no mais fundo das águas,
E a correnteza me arrastando... (SI 69,3)⁸⁵

Arranca-me da lama, para que eu não me afunde.
Liberta-me dos que me odeiam
E das águas sem fundo. (SI 69,15)

Que a correnteza não me arraste,
Nem o lodo profundo me engula,

⁸⁴ Cf. a respeito, *Em Espelho Crítico*, de Robert Alter.

⁸⁵ Utilizamos aqui e nas passagens seguintes a edição pastoral da Bíblia Sagrada (Paulinas, São Paulo, 1990).

E que o poço não feche sobre mim a sua boca. (Sl 69,16)

Com o *Salmo 69* parece haver conexões profundas, pois ele alude a uma cobrança injusta, como a que o médico apresenta ao paciente que não foi por ele tratado (“Deveria eu devolver/aquilo que não roubei?”, v. 5) e ao abandono por parte de familiares e amigos, como se dará com o personagem principal, atraído pela irmã (“Tornei-me um estrangeiro para os meus irmãos,/ um estranho para os filhos de minha mãe”; v. 9). Porém o tom final do texto bíblico é um protesto de confiança na fidelidade do Senhor (como também ocorre no *Salmo 40*, versículo 3), desmentido na narrativa muriliana.

O preguiçoso é como uma pedra cheia de lodo, e todos zombam dele com desprezo. (Eclo 22,1)

Os ímpios, porém, parecem mar agitado que nunca pode acalmar-se, e as águas que eles agitam é lama e lodo. (Is 57,20)

No caso, a indolência de Galateu, que se nega a aceitar o diagnóstico do psiquiatra que o admoesta quanto à gravidade da situação, pode ser interpretada como preguiça que leva à perdição. O desprezo é patente no médico, que, abrindo a ferida, “esboçava um imperceptível gesto de asco” (RUBIÃO, 2010, p. 75). Já o elo com o trecho de *Isaias* pode ser identificado no diagnóstico que o personagem recebe (“carregava dentro de si imenso lodaçal”, “seu inconsciente é lodo puro”), nos temores do paciente (“receoso de que o médico pressentisse a verdade toda”, “se não estaria condenado muito antes de procurar o médico”) e na sua inquietação (“sono agitado, com pesadelos”, “rolava na cama, empapando de suor o travesseiro”).

Situação semelhante encontramos no conto “O Edifício”, o qual, embora cite como epígrafe o versículo dois do sétimo capítulo de *Miqueias*, nitidamente alude a outros, como o episódio da Torre de Babel (CURY, PAULINO & WALTY, 1998, p. 27), visto que encena a construção infinita de um prédio e a comunicação rota entre o engenheiro responsável pela obra e seus comandados. O autor se esquivava da preferência mais óbvia: “Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra.” (*Gênesis* 11,9)

Outras epígrafes ocultas, passíveis de serem atribuídas às narrativas são “Os olhos não se fartam de ver” (*Eclesiastes* 1,8) para “O pirotécnico Zacarias”; para “O convidado”, há, por exemplo, “Quando fores convidado a uma festa de casamento, não

vás te colocar no primeiro lugar, para que não ocorra que tenham convidado alguém mais importante do que tu” (*Lucas* 14,8); “Pois, eu vos digo, nenhum daqueles que foram convidados provará do meu jantar.” (*Lc* 14,24); “Se estiver sentado entre muitos convidados, não seja o primeiro a estender a mão.” (*Eclesiástico* 31,18); ou, ainda, “Felizes os convidados ao banquete das núpcias do Cordeiro.” (*Apocalipse*, 19,9). Concluindo os exemplos, para “O bom amigo Batista”, entre tantas, há *Mateus* 5,39 (“Eu, porém, vos digo: Não resistais ao mau. Pelo contrário, se alguém te esbofeteia a face direita, vira-lhe também a outra”) ou *Jeremias* 18,20 (“Paga-se o bem com o mal? Eles me cercam com armadilhas fatais”).

O comentador muriliano Jorge Schwartz analisa as epígrafes como “um espelho redutor dos contos”, sendo que o conjunto delas, a “constelação epigráfica” (SCHWARTZ, 1981, p. 11), constitui “um universo narrativo completo e autônomo, síntese do pensamento de Murilo Rubião” (SCHWARTZ, 1981, p. 3).

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüentemente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto. *Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão.* Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e *se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele.* Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas que as epígrafes têm existência. (SCHWARTZ, 1981, p. 4; grifos nossos)

Schwartz delinea uma estruturação rigorosa, com arquiépígrafes emoldurando epígrafes matrizes que, por sua vez, abrangem subepígrafes específicas de cada conto, num desenrolar lógico que parte do tom profético e chega ao apocalíptico. Essa dinâmica, que, segundo Márcia Marques de Moraes, “orquestra leituras” (MORAIS, 2006, p. 18), mostra-se convincente, entre outras razões porque reproduz elementos latentes tanto na produção muriliana como no texto bíblico, autorreferencial e remissivo a si próprio. “Qualquer um dos contos de Murilo Rubião poderá servir como referência ao conjunto da obra. Cada conto é a obra condensada. E é como se se reproduzisse em

outro conto, como os filhos de Aglaia”, sustenta Hermenegildo Bastos (BASTOS, 2006, p. 11). Mas o grande desafio colocado pela fidelidade do mineiro às epígrafes é saber se ele, (re)virando o jogo, poderá um dia tornar-se ele mesmo epígrafe, abrindo passagem, posicionado, soberanamente, qual um dossel para outros monumentos.

Feras do campo e da cidade

Do prenome de Rubião, adotando-se a etimologia à maneira de Isidoro de Sevilha, deduzir-se-ia o latim *mus*, *muris* (rato, e nos perguntamos, de biblioteca?). A rigor, “Murilo” vem do espanhol e significa “pequeno muro” (lat. *murus*), mas a ligação aventada há pouco não é absurda; uma fábula de raízes orientais apresenta o bichinho propondo unir-se sucessivamente à lua (ou ao sol), à nuvem, ao vento e à parede, para finalmente tornar a uma companheira de sua espécie.⁸⁶ Na mitologia grega, o deus rato, o *συνθεύς*, é o destruidor Apolo. Habitantes dos ocos e meandros, os roedores podem aqui nos servir como um avatar provisório para começarmos a examinar o bestário dos contos do escritor mineiro, embora devamos admitir que a pulsão de se tornar um personagem não é forte em Murilo e em Aníbal, embora o seja no companheiro que escreveu em alemão.

A “imensa zoopoética de Kafka”, conforme a expressão de Jacques Derrida (2002, p. 18), é intimidante, e não apenas porque os animais encontram na obra do advogado um lugar de honra. Com efeito, se a bibliografia sobre Kafka pode ser comparada à fauna da floresta amazônica, na qual, a cada semana, se descobre uma nova espécie, os animais vêm sendo destacados consistentemente. Um dos primeiros a fazê-lo foi Max Brod, já em 1937 (YARRI, 2010, p. 283). Existe, no escritor tcheco, uma apropriação que usa os animais como espelhos ou disfarces, quando personagens ou o próprio eu autobiográfico se caracteriza enquanto tal; metáforas, alegorias e analogias ganham, com isso, em vivacidade e plasticidade (“Os cães de caça ainda brincam no pátio, mas a presa não lhes escapa, por mais que já dispare pelas florestas”; em tradução de Carone, 2011, p. 195).

Nessa inflexão se estabelece o diálogo com o patrimônio oral (fábulas, contos populares, provérbios), épico-literária e pictórico-representativa (Marc Chagall, Alfred

⁸⁶ A narrativa parece ter se originado na Índia, sendo levada depois ao Japão, à China, à Coreia e ao Oriente Médio. Foi narrada também pelo sábio Berechiah Natronai ha-Nakdam (séc. XIII) em *Mishle Shualim (Fábulas da raposa)*. Cf. BEN NATRONAI, *Fables of a Jewish Aesop*; e CHAUAN, Manjushree. *Tales from India adapted in Japanese Folklore: a critical study*. Uma versão modificada é achada na Sibéria: “Quem é o mais forte?” recorre à mesma estrutura embora com moral distinta (TVRDÍKOVÁ, Michaela. *Contos da Sibéria*).

Kubin, Paul Klee, Franz Marc). A associação dos animais a eventos fantásticos, em Kafka, é um aspecto característico na literatura ídiche da Europa Oriental, em que a construção dos bichos, segundo Elcio Cornelsen, é “reforçada por atributos humanos” (CORNELSEN, 2005, p. 53). Surge, de mais a mais, em contos russos (por exemplo, *Kachtanka*, de Tchecov — em cujos escritos o autor do *Processo* se fartou) e numa ampla tradição oral. Na prosa kafkiana, as figurações do *shtetl* (vocábulo ídiche que significa “cidadezinha”, “aldeia”)⁸⁷ são visíveis, entre outras narrativas, em “O médico rural”, a já mencionada “A próxima aldeia”, “Um velho manuscrito” (“*Ein Altes Blatt*”) e “A batida no portão da propriedade”.

O termo (...) vai muito além da mera designação espacial, uma vez que diz respeito também ao *modus vivendi* de seus habitantes. Basicamente, os *shtetl* eram pequenos lugarejos onde predominava a atividade artesã (alfaiate, livreiro, sapateiro, ferreiro, marceneiro, leiteiro, açougueiro, etc.), numa estrutura social que remonta à Idade Média. (...) A religiosidade igualmente configurava uma marca do homem do *shtetl* (...) (CORNELSEN, 2005b, p. 49)

De acordo com Cornelsen, em Kafka se encontra também a “ressonância estilística da tradição narrativa dos mestres hassídicos dos séculos XVIII e XIX” (2005a, p. 235). A relação com a Bíblia, e ainda com certa mística, seja ela judaica ou cristã, é digna de menção. Contudo, como vimos, existe uma ambivalência nas figuras animais de Kafka que proíbe dotá-los de sentido único. Dir-se-ia, aliás, que a dificuldade de atribuir-lhes valor unívoco não é exclusividade dele.⁸⁸ afinal, “os animais primeiro adentraram a imaginação como mensageiros e promessas”, conforme John Berger (BERGER, s/d, p. 4), e são, como ressalta Jacques Le Goff, “o grande reservatório de símbolos” (LE GOFF, 2005, p. 160). Ademais,

[d]esde os tempos mais remotos do homem, o animal habita seu pensamento mítico e, além de habitar tal pensamento, também é portador de presságios e mensagens cifradas, verdadeiros enigmas a serem desvendados. Além de mensageiro, o animal alimenta o homem, protege-os das intempéries, e seus despojos possuem diversas finalidades para a vida doméstica da humanidade. (OLIVEIRA, 2009, p. 16)

⁸⁷ *Tévye, o leiteiro*, obra de Scholem Aleikhem que deu origem ao filme *Um violinista no telhado* (*Fiddler on the Roof*, EUA, 1971, cor), nota-se a íntima relação homem/ animal característica do meio rural, fundada na dependência mútua e no senso de igualdade. Do querido “cavalinho”, a tal ponto esfalfado pela labuta diária que os soldados se negam a confiscá-lo, o protagonista só se separa quando é obrigado a deixar a aldeia.

⁸⁸ Sobre a polissemia dos animais na literatura, ver MORALES MUÑIZ.

O saber do narrador nas suas considerações de Benjamin sobre a obra de Nikolai Leskov se identifica na reformulação, por Kafka, de leituras várias (Homero, Walser, Tchecov, Dostoiévski etc), num processo que permite vislumbrar, no negrito dado aos animais, afinidades profundas, mas não influências, pelo menos não num sentido — à falta de palavra melhor — subsidiário. Maurice Blanchot chega mesmo a relacionar as “obsessivas ficções de animalidade” daquele que é o idealizador — com a ajuda do antigo comandante — da Colônia Penal, mencionando a metempsicose cabalística (BLANCHOT, 1992, p. 64-65). Por aí se pode confirmar a pletora de possibilidades que marca o texto kafkiano e demanda do leitor esforço interpretativo sem poupá-lo do indefectível insucesso.

Não estamos certos de que o prosador queira estabelecer distinção entre os humanos e os demais seres vivos, em benefício de quaisquer dos termos dessa oposição (seria, de resto, uma oposição?). Mas borrar, apagar, distorcer os limites, criar, ao invés de uma linha divisória, um corredor de mão dupla, em uma perpétua e inconstante transmutação em idas e vindas, isso, sim. E aqui podemos entender porque Rubião, tão diferente de Kafka em tantos aspectos — na caracterização psicológica de personagens, na preferência exclusiva pela forma curta, no recurso ao sobrenatural e ao fantástico, na radicalidade na amargura, na direção da violência (se a entendemos como força vetorial) — pode ser considerado um discípulo⁸⁹ (conquanto insubmisso) do mestre praguense.

A *animalia* de Murilo deixa-se apreender, porque a produção do escritor é reduzida, e se inscreve em 25 das 34 narrativas remanescentes, embora em alguns casos as aparições sejam aparentemente incidentais.⁹⁰ Para Hermenegildo Bastos, em Murilo trata-se de uma máscara: “Os animais são metamorfoses do humano, que, metamorfoseado, entretanto permanece humano, igual a si mesmo, sem chance de sair da condenação” (BASTOS, 2006, p. 11). Jorge Schwartz argumenta que o extraordinário

não é a presença dos dragões no meio humano, mas a condição do meio e das relações nele criadas. Aqui um paralelismo possível com as

⁸⁹ O discipulado deve, pois, ser relativizado, pelo menos porque a relação de subordinação entre mestre e aprendiz é dinâmica e está sujeita a modificações.

⁹⁰ Em “Bárbara”, fala-se tão somente de “ninhos de passarinho” e em “Mariazinha”, de um personagem chamado Delfim; em “A Flor de Vidro”, há apenas referência às “moscas de todas as noites” (RUBIÃO, 2010, p. 45); em “Marina, a Intangível”, tão somente uma pena de galinha adorna o chapéu da personagem-título; as mulas e bestas de “A Diáspora” representam, ao que tudo indica, apenas força motriz; “Memórias do contabilista Pedro Inácio” fala de um “corpo que um dia pertencera a um cisne”; “D. José não era” traz a informação de que este amava os pássaros, malgrado a mulher os odiasse; em “Bruma (a estrela vermelha)”, há porcos.

obras de Kafka. Na *Metamorfose* o fantástico deixa de ser Gregório, convertido em monstruosa barata[,] e fantásticas são as reações da família diante do fato. Em *Murilo e Kafka*, o código social possibilita a leitura ideológica e não se trata de simples recriação na leitura do fantástico. (SCHWARTZ, 1974, sem paginação)

Frequentemente, nomes de bichos constituem ofensas: assim é com os termos “anta”, “porco(a)”, “parasita”, “burro”, “sanguessuga”, “toupeira”, “animal de rabo”, “vermes”, “abutres”, “ninhada”, “cobaias”, “emburrado”, “rata”, retirados de “*Bruma* (A estrela vermelha)”, “O bloqueio”, “O bom amigo Batista”, “A casa do Girassol Vermelho”, “Agliaia” e “Epidólia”. A degradação por xingamento, também manifesta em Kafka⁹¹ (*Ungeziefer*⁹², “inseto daninho”, e *Mistkäfer*⁹³, “estercorário”) e cunhada no discurso antissemita da virada do século,⁹⁴ em Rubião desnuda conflitos de gênero ou no âmbito da sexualidade.

Num texto como “A fila”, o preconceito e a tensão nas relações de classe e de gênero saltam aos olhos (“acabo *dormindo com homem*”, “o *crioulo* aproveitava”, “viver à *custa de mulher*”, “agredi o *crioulo*”, “o *crioulo* tinha outros detalhes a dar”, “a ver *veadinhos* no parque”⁹⁵) e a animalização é implícita em algumas estruturas (“*crioulo peçonhento*”, “a necessidade premente de *fêmea*”, “de tão belas *fêmeas*”), mas

⁹¹ Para Burkhard Müller (2010, p. 108), a palavra “Volk”, povo, em *Investigações de um cão* (*Forschungen eines Hundes*) e *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos* (*Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*) — a que juntamos “Chacais e Árabes” (“*Schakale und Araber*”) —, contaminada pela terminologia fascista alemã, serviria, igualmente, para indicar o emprego dos substantivos *Hund* (cão), *Maus* (rato) e *Schakal* (chacal) como forma de caracterização negativa dos judeus. Ver, ainda a dissertação de Paula Almeida, *As narrativas animalistas de Kafka e as representações de exclusão social no século XX*.

⁹² O vocábulo da transformação de Gregor em inseto, era, segundo o eu epistolar da *Carta ao Pai* (*Brief an den Vater*), o apodo que Hermann Kafka dava, sem conhecê-los, aos amigos de Franz (“Ohne ihn zu kennen, vergleichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer und wie so oft für Leute, die mir lieb waren, hattest Du automatisch das Sprichwort von den Hunden und Flöhen bei der Hand.” KAFKA, 2008, p. 1033), e o que o pai, no texto, atribui ao filho (“Ich gebe zu, daß wir miteinander kämpfen, aber es gibt zweierlei Kampf. Den ritterlichen Kampf, wo sich die Kräfte selbstständiger Gegner messen, jeder bleibt für sich, verliert für sich, siegt für sich. Und den Kampf des Ungeziefers, welches nicht nur sticht, sondern gleich auch zu seiner Lebenserhaltung das Blut saugt.” KAFKA, 2008, p. 1064), que, incapacitado para a vida, agiria como um parasita. Não obstante, a palavra também aparece nas *Cartas a Milena* (*Briefe an Milena*) em 5 de julho de 1920 em contexto distinto (KAFKA, 1997, p. 87). A respeito, ver também SAMOLSKY, 1999, p. 185.

⁹³ “In German usage the appellation ‘dreckiger Käfer’ (dirty bug) denotes a slovenly and unclean individual. Kafka transforms the metaphor into a narrative with a minutely detailed bourgeois setting. To contribute to Anders’ interesting idea, I would like to note here that the chairwoman in the story calls Gregor an ‘alter Mistkäfer’. Mistkäfer literally means any species of beetle whose habitat is dung, garbage, and dirt generally. Figuratively the term denotes, in Austrian and South German usage, a person of unclean and untidy habits.” (SOKEL, 1956, p. 203)

⁹⁴ “A man could go to sleep an employed Jew and wake up the next morning as vermin. A Jew could study at the university and yet find himself called a dog. In German and Austrian anti-Semitic political publications, Jews were frequently referred to as ‘rats’, ‘mice’, ‘insects’, and ‘vermin’.” (KRIESBERG, 2010, p. 34)

⁹⁵ Segundo Alceu Gama (2014), a acepção de “homossexual masculino” para a palavra surgiu na década de 1920.

lavouras, criações domésticas e atrações de zoológicos ou circos são o emblema do escapismo e do lar com que sonha Pererico.

Diríamos, no entanto, que o que se passa nos contos do mineiro é que neles os animais estão fora do eu, como alvo de ações (são vistos, agredidos, tornam-se interlocutores), mas não possuem uma subjetividade, ao contrário do que se encontra em determinados textos kafkianos.

o eu, em Kafka, tende a assumir a opacidade de um objeto. As numerosas histórias de animais de Kafka, completando a sua coleção zoológica de bolas de borracha cabriolantes, assistentes que se assemelham a robôs e dançarinos hassídicos, coroam um impulso em direção à obliteração do eu que perpassa todo o seu trabalho. A fuga para a animalidade, entretanto, permanece ambígua, na medida em que as histórias de animais de Kafka às vezes meramente exasperam a forma parasítica de vida em que seus heróis humanos são capturados e às vezes atingem uma generosidade mais elevada e liberdade.⁹⁶

Alexandre Eulálio pontifica, num brevíssimo artigo, que os animais murilianos, posto que exteriores ao ser que fala e narra, estão integrados à esfera humana (tanto quanto se pode numa civilização de ouriços). Ambos convivem amistosamente, como o ilustram a cadela Ofélia, a qual, ainda que não possa falar, se magoa com o silêncio do dono; ou se misturam de modo indistinto, como Alfredo, o dromedário que usa chapéu, e Pavão e Delfim (que, na verdade, são — há controvérsias? — homens).

Os dragões de Murilo Rubião pertencem a uma zoologia doméstica e conformada. Se nem por isso ela é menos atroz, os bichos do escritor mineiro sofrem recolhidamente a própria monstruosidade. Cientes de que, afinal, o seu reino não é deste mundo, a eles parece que mais vale calar a própria mágoa, do que amolar à toa o vizinho com lamentações inúteis.

Semelhantes a estes dragões tão urbanos, os outros animais do novelista que também participam de qualquer natureza anômala — o coelho Teleco, Alfredo, o dromedário — acabam por adotar os mesmos costumes morigerados daqueles senhores, evitando exorbitar certa área civil das convenções, mesmo quando irrequietos por natureza.

(...)

Daí estarmos — segundo afirmam alguns críticos severos — quando muito diante de um naturalista transviado, que abdicou por tédio dos seus sistemas classificatórios. Um naturalista demissionário que preferiu manipular as pranchas científicas, que antes ele apenas

⁹⁶ "... the self, in Kafka, tends to take on the opaqueness of an object. Kafka's numerous animal stories, by completing the menagerie of prancing rubber balls, robot-like assistants and hassidic dancers, crown a drive toward the obliteration to the self that traverses his whole work. The flight into animality, however, remains ambiguous in that Kafka's animal at times merely exasperate the parasitic form of life in which his human heroes are caught up and at times attain a higher generosity and freedom" (DARZINS, 1960, p. 99).

registrava, num calidoscópico fantasmagórico, que varia desde os ritmos mais lentos até os mais frenéticos. (EULÁLIO, 1965, p. 3)

A concentração relevante de animais, em Rubião, se evidencia num grupo reduzido de narrativas no qual descobrimos um cavalo verde, titeus, proteus, dragões, lobisomens, mulas-sem-cabeça, sereias, monstros antediluvianos; e a “zoologia de Deus”, como quer Borges. Essa última não se reduz às espécies encontradas no Brasil (coelhos, cobras, lagartos, jacaré, pombos, gaivotas, maritacas, pássaros, urubu, serpentes, rato, cascavel, lagarto, perereca, lagartixa, cães, passarinhos, águia, tainha, lagostas, sardinhas, porco-do-mato, pulga, bode, ave, carneirinho, vacas, galinhas, cabritos, capivaras, veados, frango, rebanhos, bois, égua, aranha, onças), mas tolera leões, andorinha, girafa, tigre, canguru, salamandra, hipopótamo, dromedário, cavalos-marinhos (insetos, nunca). Esse cerne é formado pelos seguintes textos: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “A fila”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Epidólia”, “Elisa”, “A noiva da Casa Azul” e “Petúnia”. Talvez seja seguro, então, espiar de perto esse sestro do escritor Mas, com a chegada do lusco-fusco, deixamos para outros pesquisadores atrever-se a tanto.

2.1.5 Classificações

Os estudiosos que se esfalfam para classificar o *corpus* de Rubião como “realismo mágico”, “maravilhoso”, “estranho”, “fantástico”, “insólito”, “irreal”, “su(pra)real”, “alegórico”, “simbólico”, “*nonsense*” ou “absurdo” sublinham a simplicidade com que ele apresenta fatos extraordinários e inverossímeis. Este aspecto, resumido por Antonio Candido em correspondência a Murilo como “[u]ma naturalidade admirável, feita de supernaturalidade” (25 de fevereiro de 1967), é assinalado, por exemplo, por Arrigucci, em “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”:

Desde sua estreia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo.

(...) Desde o princípio, o que espanta em Murilo é a perfeita *naturalidade* da convivência com o espantoso. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 141; grifo nosso)

O estudioso paulista assim caracteriza o modo de descrever o sobrenatural. Wilson Castelo Branco, quando examina “O Ex-mágico da Taberna Minhota”, em artigo publicado em 1944 na *Folha de Minas*, escreve: “Desenvolvendo o estilo livremente, sem grandes censuras do consciente, tal como o requeria o plano da narração, o contista transfere à obra o máximo de ‘*humour*’ e naturalidade” (BRANCO, 2014). Antonio Candido, por sua vez, em *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*, argumenta:

Outro narrador original é Murilo Rubião (1916-1991), cuja obra inovadora custou a se impor, mas que hoje é reconhecido como um mestre na narrativa fantástica, a partir do livro de contos “O ex-mágico” (1947). Um dos seus traços característicos é a *naturalidade* com que narra as coisas insólitas, fazendo-as parecerem elementos do cotidiano mais normal, o que é reforçado pelo contraste com a *extrema simplicidade da escrita, despida de efeitos, como se o autor decidisse confiar apenas na força da urdidura*, que vai envolvendo o leitor numa das atmosferas mais atraentes da ficção brasileira contemporânea. Com os seus contos do absurdo, Murilo Rubião quebrou a linha dominante da narrativa de seu tempo, ignorando completamente o realismo documentário, a introspecção, o pitoresco regional. (CANDIDO, 1999, p. 91-92; *grifos nossos*)

Para Maria Auxiliadora Moreira Duarte, em contos “perfeitos na forma, criativos e surpreendentes”, “[a]s situações mais insólitas se sucedem de modo natural” (DUARTE, 2006, p. 240). Na crônica “Coisas espantosas”, de Aires da Mata Machado Filho, o termo se aplica ao estilo:

Previna-se, antes de mais nada, que o autor não recorre à metalinguagem, entretecida de achados surpreendentes. *Naturalidade e fluência* constituem as grandes virtudes de sua maneira de escrever. Entretém a plena consciência de que a prosa é arte, tão dificultosa, pelo menos, quanto a poesia. De par com o *despojamento*, assim na língua como no enredo, ressalta a maestria com que entra no assunto, esquivando preparativos desnecessários. (MACHADO FILHO, 1965; *grifos nossos*)

Não seria temerário garantir que Murilo não recorre à metalinguagem? “Marina, a Intangível”, “O edifício” “Ofélia, meu cachimbo e o mar” que o digam. Parece-nos, todavia, que o debate sobre o cunho, por assim dizer, antirrealista da prosa de Rubião, se não está esgotado (porque são várias as discussões por ele suscitadas e as direções para onde elas conduzem), afasta-se, não obstante, dos nossos propósitos.⁹⁷ Além disso, quaisquer características miméticas na literatura

⁹⁷ Pesquisas recentes traçam diretrizes diversas: para Cleber Araújo Cabral, “a percepção da realidade, proposta pelo olhar literário de Murilo, ocorre por meio da desestabilização das referências espaço-

estão sempre se deslocando entre os extremos ou da representação que procura negar-se ou daquela que pretende afirmar-se. É lógico inferir que, se um texto procura provocar com a irrupção de eventos estranhos ao usual, ele não pode deixar de em algum momento erigir o que o decorrer na narrativa virá demolir. De resto, a ideia de uma tendência insinua que haveria ali certa uniformidade. Essa foi, com efeito, uma ambição do autor, que vida afora laborou nos mesmos contos, reescrevendo-os⁹⁸ de modo que hoje o todo manifesta uma complementaridade que, não obstante notável, requer esclarecimentos.

Fábio Dobashi Furuzato considerar que a noção de “unidade temática e estilística” na obra de Murilo (SERELLE *apud* FRÓIS, p. 19), a qual é salientada por Álvaro Lins (1948), Eliane Zagury (1971), Jorge Schwartz (1981) e Wilson Fróis (2009),⁹⁹ neutraliza os contos e obscurece sua variedade, ao passo que defender o absurdo generalizado planifica histórias com mundos ficcionais e estratégias discursivas diversos: “... em ‘A fila’, ‘Elisa’ e ‘O convidado’ não há nenhum acontecimento que possa ser considerado sobrenatural, no mesmo sentido que as metamorfoses de ‘Alfredo’ e ‘Teleco’ ou os poderes hiperbólicos do ex-mágico.” (FURUZATO, 2002, p. 89)

O pesquisador postula pelo menos três modalidades de fantástico em Rubião, mas admite casos limítrofes ou pertencentes a mais de uma categoria, havendo ainda “relatos em que o próprio narrador se desmente, sem nenhuma intervenção de qualquer fenômeno sobrenatural (...) [como] ocorre em ‘Ofélia, meu cachimbo e o mar’ e ‘As memórias (*sic*) do contabilista Pedro Inácio””. (FURUZATO, 2002, p. 129) A classificação de Furuzato consiste no fantástico sobrenatural, marcado pela

temporais, que oscilam entre o arcaico e o moderno, configurando, assim, uma realidade ficcional regida por uma lógica da incerteza” (CABRAL, 2011, p. 10); para Eziel Belaparte Percino, “as pirotecnias não contradizem a “realidade” nem a “irrealidade”, mas a lógica; porém, não exatamente “a lógica”, mas a lógica demonstrativa, laboratorial, corporal, conforme instituída pela filosofia do ser: solicitam outro tipo de lógica, uma lógica alógica” (PERCINO, 2012, p. 14). E prossegue: “Rubião inventou máquinas de fantasia que não têm segredo algum além da visível relação da fantasia em si; nela, jaz o que constitui mesmo a fantasia, quer dizer, seu vazio, não a plenitude de um significado oculto: à pura identidade se contrapõe uma invenção insolúvel; à pura homologia, uma analogia arriscada; à pura definição, uma análise indeterminada.” (PERCINO, 2012, p. 10)

⁹⁸ O acervo de Murilo revela que, além de interferir no conteúdo, ele numerava os contos com lápis de cor para definir a ordem, pedia mudanças tipográficas (caixa alta e baixa, versalete) e de paginação.

⁹⁹ “Até então, nenhum dos escritores que se aventuraram no terreno do fantástico fizeram (*sic*) o que Murilo fez: a construção de um projeto literário, *uniforme*, cuja leitura do real passa pela lente do fantástico. Houve, antes de Murilo, lampejos do fantástico em escritores que não se desvencilharam do esquema tradicional das narrativas, marcado, principalmente, pela objetividade.” (FRÓIS, 2009, p. 20; grifo nosso)

materialização de seres e objetos, por metamorfoses e personificações, que engloba “Alfredo”, “Teleco, o coelhinho” e “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Petúnia”, “A casa do Girassol Vermelho”, “O lodo”, “A lua”, “O homem do boné cinzento”, “O pirotécnico Zacarias”, “O bloqueio”, “Os dragões”, “Marina, a Intangível”, “Epidólia”, “Mariazinha”, “Aglaiia”; o fantástico das transgressões lógicas, que, pressupondo o rompimento dos princípios da identidade, da não contradição e do terceiro excluído, abrange os contos “Os comensais”, “Os três nomes de Godofredo”, “A noiva da Casa Azul”, “Bruma”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “O bom amigo Batista”, “D. José não era”; e o fantástico das convenções sociais, o qual incide principalmente nos relacionamentos e encerra o incesto, os conflitos familiares, as paixões não correspondidas, o abandono, as traições: é o caso de “O edifício”, “Bárbara”, “Epidólia”, “Elisa”, “A cidade”.

O fato de o escritor empreender uma reescrita permanente induz a tomar sua produção como homogênea, mas os blocos em torno dos quais se agrupam narrativas são variáveis e a permutação dos componentes desse painel nada tem de anormal (pelo contrário, faz-se sem esforço). Conforme o relevo levado em consideração, os textos se distribuem diferentemente. O mitológico, o folclórico ou o *modus operandi* dos contos de fada está em “Os dragões”, “Petúnia”, “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho” e “Alfredo”; destes, alguns contos se inclinam para uma dicção poética, simbólica e/ou metalinguística: instauram a incerteza sobre o estatuto das declarações ou põem em xeque a noção de literatura (“A lua”, “A flor de vidro”, “A Casa do Girassol Vermelho”, “Alfredo”, “A armadilha”, “Bárbara”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Botão-de-rosa”). Outros empregam acontecimentos inquietantes, mas plausíveis, tanto mais assustadores porque passíveis de se concretizar na vida regida por leis que conhecemos (“A cidade”, “A fila”, “D. José não era”, “O bloqueio”, “A diáspora”, “Elisa”, “O bom amigo Batista”, “O convidado”, “Os comensais”); há os que afirmam a invasão de uma lógica paralela à nossa no seio do cotidiano: “O pirotécnico Zacarias”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O lodo”, “O edifício”, “Marina, a Intangível”, “O homem do boné cinzento”, “Aglaiia”, nos quais ora a perplexidade do protagonista diante dos eventos existe, ora desaparece,¹⁰⁰ e finalmente aqueles que lidam com perturbações relativas a identidade, memória e loucura, por envolver modificações violentas do espaço e do

¹⁰⁰ A vacilação sobre a subordinação do mundo dos personagens às normas do próprio mundo por parte do leitor, preconizada por Todorov, difere, por exemplo, em “O lodo” e “Aglaiia”. Na última, não há surpresa por parte de Colebra.

tempo e perda da referência, como “Os três nomes de Godofredo”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “Bruma (a estrela vermelha)”, “Mariazinha”, “A noiva da Casa Azul”, “Epidólia”, “Os comensais”, “O convidado”. Vale notar que os dois últimos relatos, embora não possuam narradores em primeira pessoa, não inviabilizam essa leitura, mas a tornam mais intrincada.

Inegável, portanto, a unidade muriliana nos sentidos de: a) *totalidade*, porque, ao que se sabe, ele quase não deixou manuscritos inéditos nem considerava válidas as redações primitivas de um conto uma vez que versões corrigidas viessem à luz;¹⁰¹ b) de *uniformidade*, pelo menos no que diz respeito à fidelidade a um mesmo gênero literário e às epígrafes bíblicas; c) de *identidade*, porque a reescrita dissolve, ou melhor, dilui circunstâncias pessoais, acidentais, políticas, históricas, posto seja provável que as modificações tenham operado simultaneamente sobre diversas narrativas, como se elas fossem elaboradas pelo mesmo homem num mesmo tempo (em termos legais, seriam crimes cometidos em “unidade de desígnios”); da constituição, por partes, de um todo coeso e harmônico; mas não se diga serem idênticos os temas e o espírito. Procuramos oferecer argumentos contrários a essa declaração. Porém, se na ópera dádiva de Kafka aos leitores — cortesia de Max Brod, honra seja feita — uma ideia recebe quatro, cinco, seis redações diferentes em páginas sucessivas, as versões dos textos murilianos têm de ser garimpadas nas diferentes edições; usualmente, o escritor mineiro, com o conto revisado, abolia o antigo.

Kafka, a despeito de serem assinalados seus pontos de contato com romantismo,¹⁰² expressionismo, surrealismo, existencialismo *usw.* (Modesto Carone não renuncia ao realismo, mesmo que “problemático”¹⁰³), é frequentemente descrito como um escritor *sui generis* e sem dúvida as descobertas aumentam com o avanço no conhecimento horizontal de sua vasta obra. De nossa parte, recobrando *Kafka y sus precursores* — que não tem tanta certeza a respeito de o tcheco ser ou não “*tan singular*

¹⁰¹ Dezesete anos antes da morte de Rubião, o *Jornal do Brasil* publicava: “No próximo mês [novembro de 1974] a Editora Quíron, também de São Paulo, lançará *O convidado*, com nove contos inéditos. Considerado o precursor do realismo mágico na literatura brasileira — *O Ex-Mágico*, publicado em 1947, influenciou seguidas gerações de contistas — Murilo Rubião acha que, aos 58 anos, já é tempo de finalizar sua obra. *Díaspóra*, seu único livro de contos inédito, será publicado no próximo ano, e ele pretende que seja o último. — Escreverei contos apenas esporadicamente, publicando-os em revistas ou suplementos — diz — pois acredito que até o final de meus dias terei de trabalhar sobre o texto de minhas duas novelas, *O Navio* e *O Senhor Uber e o Cavalo Verde*, ambas já iniciadas.” (EMEDIATO, 1974) As obras também são sobrevoadas em entrevistas a Elizabeth Lowe, Walter Sebastião (1988), Alexandre Marino (1989) e na derradeira, a um grupo que publicou o texto na Folha de S. Paulo (1991). Porém, em visita ao Acervo de Escritores Mineiros não encontramos resquício desses planos de Murilo.

¹⁰² FURST, Lilian R. *Kafka and the romantic imagination*. Cf. ref. bibliográficas.

¹⁰³ CARONE, Modesto. *O realismo de Franz Kafka*. Cf. ref. bibliográficas.

como *el fénix de las alabanzas retóricas*” (BORGES, 1981, p. 107) —, ousamos afirmar que as preferências do autor do *Processo* informam sobre seus padrões e ideais.¹⁰⁴ Independentemente de modelos, no entanto, a pena kafkiana se acostumou a ser reverenciada pela clareza, limpidez, objetividade, austeridade, concretude — o tradutor Mark Harman, adepto de que não há um estilo único, vê nela a solidez (“*starkness*”, (HARMAN, 1996, p. 306); para Elcio Cornelsen, a linguagem kafkiana é “sóbria e precisa” (CORNELSEN, 2005, p. 245).

A relação com a escrita tem importância decisiva em nossa discussão, já que por ela podemos ser introduzidos à noção de “naturalidade no estilo”. Desde logo, há que reconhecer infausta a tarefa, entre outras razões porque a categoria de “estilo”, que não discutiremos aqui, está longe de ser um consenso nos estudos literários.¹⁰⁵ Ademais, a palavra “naturalidade” é empregada em diferentes perspectivas teóricas e significados. Negando, entretanto, não só que “Kafka [seja] um escritor grande e complexo demais, para nos auxiliar na definição do mundo insólito e banal de Murilo” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 14) como que o autor de *Um artista da fome* se sentiria orgulhoso de assinar “O convidado” (BASSERES, 1975, p. 2), acreditamos que colocar os dois lado a lado pode iluminar aspectos da obra de ambos.

Antes que isso se faça, contudo, será necessário ao menos forjar um conceito claro do que venha a ser, para nós, a naturalidade do estilo. Kafka, a menos que se desconsidere o depoimento de alguns de seus amigos mais íntimos (se é que se pode, nesse caso, usar o plural), sem excluir a companheira dos últimos dias, Dora Dymant, era um grande apreciador da natureza (DIAMANT, 2004, p. 53, 110, 115). Na parte mais conhecida de sua obra — os denominados romances, novelas e contos —, contudo, se excluirmos o reino animal, ela figura de forma discreta e sem o grau de detalhamento que caracterizaria um entusiasmado.

Na produção de Rubião, o elemento natural tampouco ganha ares idílicos; não prima pela profundidade de quem tem conhecimento e apreço pela causa, mas descai para um tratamento que, embora motivado, é convencional; a natureza, eis a hipótese, não se imprime no texto desse criador como culto ou transbordamento de uma

¹⁰⁴ “How best to describe the unique style of Franz Kafka in *The Castle*? Thomas Mann speaks of its “precise, almost official conservatism.” However, that is only part of the story. It would be more accurate to say that Kafka is a conservative modernist. The writers in his personal pantheon reflect his oscillation between conservative-classical and modern styles: Goethe, Kleist, the Austrian novelist Adalbert Stifter (1805-1868), the rustic moralist Johann Peter Hebel (1760-1826), Dickens (though Kafka disliked his verbosity), Flaubert, Dostoevsky, and that quirky Swiss modernist Robert Walser.” (HARMAN, 1996, p. 293)

¹⁰⁵ Para uma reflexão hábil a respeito, ver, de CHOICAY, “Em busca do estilo”.

experiência vivida e buscada ao ar livre (o jornalista se reconhece um homem urbano e vê isso também na obra ficcional que compõe), mas fundamentalmente como um artifício retórico e discursivo. O natural não é pretexto, mas texto. Aparição nem gratuita nem trivial, dir-se-ia antes que, entre as florestas de símbolos e as de lenho e seiva, fica o escritor com as primeiras. Não tem a precisão do regionalista (abusa de termos gerais como “arbusto”, “relva”, “capim”, “grama”, “flores” e “árvores”, cita nos contos espécies estrangeiras como baobás e eucaliptos e nativas — ou não — que se tornaram triviais, como roseiras, margaridas, girassóis e begônias) nem o fogo afoito do apreciador que, sem desejar conhecer cientificamente, perde o fôlego ante o panorama e se demora no banquete visual. Não é improvável que Murilo amasse o campo, a fauna e a flora (se bem que, de sua correspondência, de entrevistas e depoimentos indiretos não se infira tal), mas, até onde se pode fazer da ficção um meio de chegar ao homem empírico — incerto e tortuoso meio, admite-se — nada garante que ele o fizesse. Restassem-nos somente os contos, não imaginaríamos tratar-se de um autor em que o elemento natural (com o que abarcamos os seres vivos, as condições climáticas, os fenômenos atmosféricos, os astros, características geográficas e paisagísticas) tem peso capital.

Ora, nossa definição de naturalidade não se afasta muito dos significados que a palavra possa ter no senso comum ou em domínios teóricos específicos. De fato, bastanos considerar um agir deliberado e consciente, mesmo que nem sempre arquitetado, despido de ornamentos, dotado de um senso de medida, de oportunidade e de adequação que evite excessos, superfluidades e inconveniências. A naturalidade de estilo corresponderia a uma escrita que aparenta estar próxima de uma expressão espontânea, direta, comunicativa (em oposição a uma linguagem cifrada, hermética, para iniciados).

É preciso, porém, que se recorde que, se considerarmos a linguagem uma objetivação do pensamento, a escrita seria uma segunda objetivação da qual a linguagem técnica (como a literatura) é mais um desdobramento, sujeito a normas específicas. À luz desse raciocínio (que não deixa de padecer de certo platonismo), a literatura jamais atinge o estado de natureza, pois se afasta de uma hipotética expressão primeira por muitos graus. Por conseguinte, o que se entende por “natural” aqui, obviamente, deve menos à natureza propriamente dita do que ao que, refinado e filtrado, adquire características que aparentam não ser contaminadas e evocam, desde a origem, a castidade do que não foi corrompido (repare-se, então, o campo metafórico com que

estamos lidando).¹⁰⁶ O paradigma da naturalidade, conforme a entendemos, como pretensão sempre à beira do colapso, seria o jardim, o qual, no seu sentido pleno, não fica entregue a si mesmo, mas, cultivado e direcionado, transmite a impressão de um recanto preservado tanto do espaço público da rua como do ambiente selvagem e inóspito da floresta. O jardim está no limiar entre a intimidade da casa e o recolhimento do inabitado, do meio agreste e virgem, intocado.

A proposta ecoa um dos autores prediletos de Kafka, Heinrich von Kleist. Em “*Sobre o teatro de marionetes*” (“*Über das Marionettentheater*”), o dramaturgo, poeta e novelista alemão, embora apresente a anedota do urso espadachim frente ao qual o experiente esgrimista sucumbe, não sustenta que a excelência se encontre tão somente na natureza, mas a exalta num objeto inanimado, confeccionado por mãos humanas, e imune à afetação que ameaça a “graça natural dos homens” (KLEIST, 1997, p. 27). Para o interlocutor do narrador, a acidental delicadeza dos movimentos humanos pode ser destruída voluntariamente, donde a atitude desconcertante do mestre de constranger o adolescente que se exhibe, a ponto de levá-lo a perder por inteiro a inocência. Não é a derrota da beleza que move o enigmático bailarino; o que poderia parecer diabólico, o prazer de aniquilar, tem, enquanto denúncia de uma falácia, uma motivação salutar (tradução de *heilsam*, que Pedro Sússekind verte como “saudável”), nomeadamente, extirpar os excessos, pondo à prova a qualidade intrínseca do gesto.

A elegância casual não concerne à arte, desde a queda, narrada no Gênesis, convenientemente caracterizado na língua alemã como “o primeiro livro de Moisés”,¹⁰⁷ quando o homem se vê reduzido a contingências que o excluem da pureza original. Só o extremo do cálculo e da consciência alcança, pela renúncia total à inocência, atingi-la, não mais num nível de aparência, mas efetivo, porque na absoluta liberdade coincidem a matéria inanimada e a divindade. Eis o mundo em forma de anel e a defesa de uma naturalidade que dista tanto da natureza como da afetação. Por conseguinte, a vaidade que faz o homem desejar ser igual a Deus será vencida quando o homem desejar ser igual à marionete: quando ele, vestido, reconhecer-se nu. Nesse momento, a proposta estética de Kleist se revela ética: como quer Henriqueta Lisboa, a arte, no poema

¹⁰⁶ Quem conhece o mundo natural de perto terá de concordar que ele é belo, sem dúvida, mas perigoso, e nunca “naturalmente” límpido. A depravação humana ultrapassa a condição animal, porque implica uma racionalidade deteriorada, propensa a crimes e extravios morais que só existem num contexto humano e social, de consensos rompidos e de ofensa a valores comuns.

¹⁰⁷ Levado a sério, o arrazoado de dar a volta ao mundo para retornar ao Paraíso vê já no início de uma jornada a conquista — nunca plenamente concretizada — da terra prometida. Focalizando o patriarca que conduz o povo pelo deserto, essa denominação ressalta a continuidade entre a perda da condição natural e a tentativa de firmar uma aliança e reconciliar-se com o Criador.

homônimo, entre falsidades, é a verdadeira (LISBOA, 1958, p. 150), e pela mentira, pela ficção, atravessa as limitações encaminhando-nos para o desconhecido. Deduz-se, portanto, que a argumentação de Kleist é antinaturalista sem deixar de ser avessa a todo artificialismo. A partir das reflexões do escritor e da tese de que uma obra artística pressupõe o projeto, a técnica, a submissão da inspiração a critérios, é possível compreender que homens e mulheres, obcecados pela perfeição, reescrevessem ininterruptamente seus textos, criticando-os asperamente e exasperando-se, repetidas vezes, com o resultado, que tinham por malogrado.

Ainda que possamos admitir a denominação de “natural” também para um estilo que se recusa a interromper ou tolher o caudal narrativo (como Kafka caracteriza a especialíssima ocasião de redação de *O veredito*), para nós consiste a naturalidade em três aspectos: a proximidade do coloquial, mas sem extravasar para a oralidade; a expressão direta, sem rodeios; a economia. Entre duas opções, a mais curta, a mais simples, a menos dispendiosa, a mais funcional.

Das artes de escritortura

O extraordinário dom do escritor tcheco para disfarçar suas fontes (“*Kafka’s extraordinary gift for disguising his sources*”; KUNA, 1972, p. 238) atesta que sua suposta naturalidade é fruto colhido arduamente. Apoiado em uma passagem dos *Diários*, Enrique Mandelbaum sustenta que “Kafka não gostava de uma escritura que deixasse transparecer sua dimensão de artifício”¹⁰⁸ (MANDELBAUM, 2003, p. 161), o que, de resto, é corroborado pelo fato de, havendo uma palavra como *Kastell* (que, sobre ser mais direta para um círculo de leitores de origem não germânica, começa com k), ele prefira o termo *Schloss*, e também pelo testamenteiro Brod, que, ao discorrer sobre um de seus primeiros encontros com o jovem aspirante que viria a se tornar um de seus amigos mais próximos, testemunhou:

Citei para ele “passagens púrpuras” de cor. Uma delas, de *Morte Púrpura* [*Der Violette Tod*], de Meyrink, comparava borboletas com enormes livros mágicos abertos. Kafka torceu o nariz. Esse tipo de coisa ele considerava rebuscado demais (...) Tudo o que era planejado pelo efeito, intelectual ou artificialmente imaginado ele rejeitava — apesar de ele mesmo jamais usar rótulos deste tipo. Nele havia algo da “voz levemente murmurante da Natureza” de que Goethe falava, e era isso que ele gostava de ouvir em outros escritores. Como exemplo

¹⁰⁸ Lá arribaremos, mas antecipando-nos, um dos conselhos em *Cadernos de João* segue o mesmo rumo: “Retira do teu poema as estridências do grito, se queres que ele tenha mais alcance e ressonância” (MACHADO, 2002, p. 59).

contrastante, Kafka citou uma passagem de Hofmannsthal, “o cheiro de pedras úmidas na entrada de uma casa” [*der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur*].¹⁰⁹

Vale escutar o que o autor dizia de si mesmo. Algumas metáforas recorrentes esclarecem que ele entendia a literatura como a travessia e a libertação de um fardo¹¹⁰ (23 de setembro de 1912), uma modalidade de elevação, tal como numa entrada dos *Diários* de 20 de outubro de 1911: “Escrevi mal, sem, verdadeiramente, chegar à liberdade da verdadeira descrição, que desprende os pés da gente da experiência.”¹¹¹ Em outra circunstância, conta a Felice Bauer: “Inflamei-me com a leitura e se, à tarde, não me tivesse posto a perambular pelas ruas, quem sabe, teria talvez me sentado para escrever e escreveria algo decente, que me poderia ter arrancado, de uma vez, da profundidade em que sensivelmente afundo para a elevação.”¹¹²

A escrita é inseparável do eu (na noite de 13 para 14 de dezembro de 1912, relata à datilógrafa berlinense que o rosto horrível de sua novela se assemelha ao seu próprio¹¹³ e, em janeiro de 1913, afirma, flaubertianamente, que suas histórias são ele¹¹⁴). Dos textos extrai-se ainda o que Kafka pensava ser imprescindível a uma obra: a

¹⁰⁹ “I quoted him ‘purple passages’ by heart. One from Meyrink’s Purple Death compared butterflies to great opened-up books of magic. Kafka turned up his nose. That sort of thing he considered too farfetched... everything planned for effect, intellectual, or artificially thought up, he rejected — although he himself never used labels of this kind. In him there was something of the ‘softly murmuring voice of Nature’ of which Goethe spoke, and it was that he liked to hear in other writers. As a contrasting example, Kafka quoted a passage from Hofmannsthal, ‘the smell of damp flags in a hall’.” (BROD *apud* DIAMANT, 2004, p. 37)

¹¹⁰ “Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken.” (KAFKA, 2014)

¹¹¹ “Schlecht geschrieben, ohne eigentlich in das Freie der eigentlichen Beschreibung zu kommen, die einem den Fuß vom Erlebnis löst.” (KAFKA, 2014)

¹¹² “Ich bin ganz heiß vom Lesen geworden und wenn ich nachmittag mich nicht auf den Landstraßen herumgetrieben hätte, wer weiß, ich setzte mich vielleicht zum Schreiben nieder und schriebe etwas Ordentliches, das mich aus der Vertiefung, in die ich merklich versinke, mit einem Mal in die Höhe reißen könnte.” (KAFKA, 2014) A esse respeito, ver também “Kafka’s writing and our reading”, de David Constantine (2003, p. 17).

¹¹³ Um exemplo: “Mas sigo sem nada escrever e sou como um cavalo velho enclausurado em seu estábulo.” (“Aber ich schreibe eben nichts und bin wie ein altes in seinen Stall gesperrtes Pferd”; KAFKA, 2014)

¹¹⁴ “Liebste, ich bitte Dich jedenfalls mit aufgehobenen Händen, sei nicht auf meinen Roman eifersüchtig. Wenn die Leute im Roman Deine Eifersucht merken, laufen sie mir weg, ich halte sie ja sowieso nur an den Zipfeln ihrer Kleidung fest. Und bedenke, wenn sie mir weglaufen, ich müßte ihnen nachlaufen und wenn es bis in die Unterwelt wäre, wo sie ja eigentlich zuhause sind. Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich, wo wäre da, ich bitte Dich, der geringste Platz für Eifersucht. Alle meine Menschen laufen ja, wenn alles sonst in Ordnung ist, Arm in Arm auf Dich zu, um letzten Endes Dir zu dienen. Gewiß würde ich mich auch in Deiner Gegenwart vom Roman nicht losmachen, es wäre arg, wenn ich es könnte, denn durch mein Schreiben halte ich mich ja am Leben, halte mich an jenem Boot, auf dem Du, Felice, stehst. Traurig genug, daß es mir nicht recht gelingen will, mich hinaufzuschwingen. Aber begreife nur, liebste Felice, daß ich Dich und alles verlieren muß, wenn ich einmal das Schreiben verliere.” (KAFKA, 2014)

liberdade, a vitalidade,¹¹⁵ às raias da perda de controle (a Max Brod, ele informa, em 13 de novembro de 1912, que seus personagens se mostram vivos e lhe escapam, o que ele repete à sua mais paciente correspondente, advertindo que os ciúmes dela ameaçam-nos e levam-nos a fugir; em carta à berlinense, em 26 de dezembro, assevera que seus personagens comportam-se, para com ele, de modo hostil; em 6 de janeiro, que conversam entre si, na ausência dele, e que se entediam).

Murilo Rubião não fala da literatura como deleite, mas como uma imposição à qual ele se agarra para se libertar, porque, apesar da aridez da atividade, é o que ele se sente impelido a fazer: “Geralmente o escritor, mesmo não escrevendo, vive a literatura vinte e quatro horas por dia, o que vai influenciá-lo não só como autor, mas também como homem” (MORAES, 1995, p. 3). É conhecidíssima a entrevista a Granville Ponce:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois, é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para a frente, voltar. Rasgar. (RUBIÃO, 1974, p. 5)

Contudo, a resistência para o mineiro é ainda maior do que meramente atravessar as águas, como Kafka. O curso de Murilo parece seguir a evolução que vai da epígrafe de “O lodo” — “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas” (*Habacuc* 3, 15) — à de “Memórias do contabilista Pedro Inácio” — “Se te fatigaste em seguir correndo aos que iam a pé; como poderás competir com os que vão a cavalo?” (*Jeremias* 12, 5), com os apuros avolumando-se paulatinamente. Longe de caminhar a pé enxuto e ainda que se esteja munido de cavalos, só a custo rompem-se as ondas lamacentas, viscosas e turvas; é como se a jornada se iniciasse com seu protagonista já em grande desvantagem, buscando apanhar um alvo que desabala sobre alazões. A palavra usada é, com efeito, “competir”. Como fazê-lo? Mesmo a elegância ausenta-se desse empreendimento, que se realiza às cegas, como Rubião intenta explicar, em 17 de dezembro de 1943, em carta, ao escritor Mário de Andrade:

Tenho caminhado muito, dado socos, pontapés e trabalho desordenadamente. E, quase sempre, depois de *árdua luta*, fico sem

¹¹⁵ “Was für eine unregelmäßig geschriebene Masse das sein wird, dieser Roman! Was für eine schwere Arbeit, vielleicht eine unmögliche das sein wird, nach der ersten Beendigung in die toten Partien auch nur ein halbes Leben zu bringen! Und wie viel Unrichtiges wird stehen bleiben müssen, weil dafür keine Hilfe aus der Tiefe kommt.” (KAFKA, 2014)

saber se avancei ao menos uns poucos passos. Isto, porque caminho, aos trambolhões, sem noção do que estou fazendo. Infelizmente, não gosto de fazer outra coisa senão literatura. E não faço, exclusivamente, para mim ou porque deseje fazê-la. (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 49)

“Infelizmente, não gosto de fazer outra coisa senão literatura”; qualquer semelhança com a conhecida explosão de ódio contido de Kafka contra a eficiente mulher de negócios que se empolgou porque um grafólogo viu no riscado do noivo escritor (que, aliás, ela não levava muito a sério) “um pendor artístico”, não é mera coincidência. Kafka e Murilo Rubião apenas retomam uma ladainha recitada por uma miríade de artistas: o encargo de soltar palavras ao vento, havendo ou não quem lhes possa dar ouvidos, é imperioso. Revestido por vezes de um caráter missionário, esse múnus dos eleitos é um peso do qual não é dado escapar. Essa concepção da tarefa vã (não em si, mas nos pomos que rende, senão invisíveis, ao menos estéreis e escassos) conquanto indispensável une toda uma linhagem de mártires da escrita.¹¹⁶

Murilo demonstra conhecer suas deficiências, visto que as atribui a um talento ao qual por vezes falta disciplina. Tal qual se passa com Kafka, suas aspirações estão distantes da fome de notoriedade entre os contemporâneos (em entrevista a Elizabeth Lowe, Rubião defende que “a glória, a consagração imediata, jamais levou a uma consciência clássica da obra literária”) e observa-se a concepção da escrita atravessada pela verticalidade, como ascensão de algo profundo (e inconsciente) para a superfície. É o que se depreende de nova comunicação escrita ao morador da rua Lopes Chaves, desta vez em 23 de julho de 1943:

O que me ajuda e me faz prosseguir são os amigos. Esses mesmos amigos que, com toda a razão, temem que eu caia na “habilidade”, na “facilidade” de construir casos esquisitos; que me acusam de impaciência, de preguiça e de tantas outras coisas. Tudo isso me ajuda, é verdade. Mas, também, tudo necessário, impossível de deixar de existir na minha maneira de fazer literatura. *Como posso ter paciência se me desespero a todo momento com a minha incapacidade de contar esse mundo de coisas maravilhosas que tumultuam dentro de mim?* Por que não ser preguiçoso, se gosto tanto de viver? *Se acho que fazer literatura é uma imposição que me veio com o nascimento e não um prazer?* Tenho que ter paciência, tenho que resignar-me. Principalmente agora que a minha infância, cheia de sombras tenebrosas, de excessiva religiosidade, de fetichismo e

¹¹⁶ Em *Seis passeios no bosque da ficção*, Umberto Eco polemiza facilidade e laboriosidade na produção literária a partir do garoto prodígio Raymond Radiguet. Não podendo desentranhar a questão, deixamos a sugestão de pensar como a experiência da escrita pode se realizar ou, pelo contrário, se ocultar na obra (a exuberância da criação verbal de Rosa ou a secura mineral de Graciliano são casos em que o duro esforço de escrever fica invisível diante da magnificência da escrita).

terrores inexplicáveis, está me voltando, *subindo* à minha imaginação. (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 42; grifos nossos)

A companhia de outros escritores é para o contista e jornalista quase vital. Embora um celibatário por toda a vida¹¹⁷ como Kafka, sendo político, gregário e sociável, “o homem atrás dos óculos e do bigode, sério, simples e forte” conversava bastante e tinha vários amigos.¹¹⁸ Por temperamento reservado, tímido e introspectivo, foi, no entanto, o orador da turma no colegial e gostava de estar com as pessoas. Emprestava dinheiro, resolvia problemas e pendências, arranjava empregos, avalizava funcionários; estava, segundo contam, sempre de bom humor, como a Irene de Bandeira. Os companheiros eram consultados e ouvidos e, em contrapartida, estimulavam-no, desafiavam-no; louvavam, como Drummond, “sua sátira, tão poética e tão rica de invenção” (carta de 9 de novembro de 1947), preocupavam-se, como Fernando Sabino, com a solidão e tristeza do colega, com seu desânimo e o desejo de abandonar a literatura (carta de 9 de agosto de 1946), partilhavam dores, como João Cabral, que, em 6 de dezembro de 1958, confessa-lhe — inesperada identificação entre autores tão diversos — “a literatura para mim é uma coisa tão exgotante (*sic*), radical, consumidora, que breve estarei em novas crises de desespero”, pedem favores, agradecem, como Hélio Pellegrino, pela “solidariedade discreta e cálida” (carta de 19 de julho de 1975); dão palpites sobre os contos, como Otto Lara Resende, que aposta que Belo Horizonte tem um visgo (Praga, avisava Kafka, tinha garras...¹¹⁹), mas que há saída. Não obstante, Murilo não sabe se o que tem é dom ou castigo e se atormenta, e é mais uma vez com Mário que ele desabafa, na segunda carta que lhe envia:

¹¹⁷ Adriana Teixeira desenvolveu pesquisa focalizando a opção de Murilo pelo celibato. O autor morou com os pais até os 28 anos e foi apelidado “o solitário da Serra” em referência ao bairro em que residiu e ao isolamento a que se acostumou. Como no caso de Kafka, a renúncia à vida matrimonial e familiar obedeceria ao desejo de se consagrar à literatura e gerir o próprio tempo (TEIXEIRA, 2006). Estranhamente (ou não, pois que ele rejeitava o rótulo), o solteirão como tal não aparece em Rubião, a despeito da constância de personagens sós e infelizes, ao contrário de Kafka, que contempla o tipo em umas quantas narrativas — *O veredito; Blumfeld, um velho solteirão (Blumfeld, ein älterer Junggeselle)*; “A infelicidade do celibatário” (“*Das Unglück des Junggesellen*”) — e nos cadernos *in-octavo*, e de Aníbal Machado, que o modela no José Maria de “Viagem aos seios de Duília”, nele resvala em diversos contos e o menciona em *Cadernos de João*, problematizando o deserto da solidão pelo contraste com amizade, maternidade e paternidade e a imperfeita felicidade conjugal. Tradicionalmente, o tratamento da contraparte feminina, a solteirona, confirmada a habitual disparidade de direitos entre os gêneros, é mais impiedoso. Uma boa introdução à questão é proposta por Rodrigo Oliveira (2012).

¹¹⁸ No AEM encontram-se cartas de ex-namoradas que comentam a repulsa de Murilo aos compromissos. Quem se interessar por historietas de alcova consulte as memórias de João Pinheiro Neto, *Bons e maus mineiros, & outros brasileiros* (Rio de Janeiro: Mauad, 2006), e descobrirá uma sobre o escritor e conhecida atriz ouro-pretana. Embora não tenha relevância para a análise da obra, o assunto define mais uma diferença em relação a Kafka. Este, até pela repugnância ao casamento burguês, evitou relacionamentos duradouros, mas ambicionou alcançá-los, se bem que de modo ambivalente.

¹¹⁹ Em 20 de dezembro de 1902, a Oskar Pollak: “Prag läßt nicht los. Uns beide nicht. Dieses Mütterchen hat Krallen.” (KAFKA, 2014)

Não lhe desejava escrever enquanto não terminasse uns contos que ando escrevendo. Isto porque tenho horror aos que cultivam correspondência de cortesia. Gosto de escrever quanto sinto necessidade de dizer alguma coisa, ou tenho alguma coisa para dizer. Todavia, ainda não cheguei a realizar nenhum deles (essa minha maldita imaginação que trabalha muito mais rápida que a minha pena!). E eu sinto *necessidade de contar para alguém uma porção de coisas que se amontoam, confusas, dentro de mim*. (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 39)

“Uma porção de coisas que se amontoam, confusas, dentro de mim”. A descrição guarda semelhanças notáveis com o conto “Marina a Intangível”, assumidamente autobiográfico, no que concerne à tentativa de domar-se e refrear-se e na intransigência da autocrítica, que, no arremate, condena como decepcionantes seus resultados: “(...) arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda. Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo.” (RUBIÃO, 2010, p. 104). Um pouco à frente, o narrador, o jornalista José Ambrósio, relata novo malogro: “A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena.” (RUBIÃO, 2010, p. 105) A enumeração caótica, com reminiscências do delírio de Brás Cubas, dá-se a ver no clímax da história:

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

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

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

Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos

encerraram a procissão. Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal. (RUBIÃO, 2010, p. 109)

O não sentido é vivenciado pelo atordoado jornalista na procissão descoordenada, nos sons descontraídos, na multiplicidade eclética, no desarranjo do vestuário e na aparência desleixada de Marina, na desproporção das figuras que crescem e decrescem de tamanho e desfilam com velocidade incontida. O conto — um dos preferidos do autor, de acordo com Sandra Nunes (2014) — termina com a composição de um poema “feito de pétalas rasgadas e sons estúpidos”, como se o artista compreendesse que ordenar a confusão interior não poderia senão resultar num produto aquém da imaginação. Na carta de 23 de julho de 1943, citada em parte anteriormente, a sensação de insuficiência é um mote que retorna sempre, mesmo que algumas vezes o problema seja creditado às ferramentas de trabalho e à matéria a ser modelada:

Não pretendo, seu Mário, *não pretendo de forma alguma fazer uma pequena obra-prima*. Eu estou aprendendo a escrever e *aproveitando esse aprendizado para pôr para fora tudo o que me corrói por dentro*. Não tenho cultura, não domino essa paupérrima e desgraçada Língua Portuguesa e ainda, apesar de todos os meus recalques (tenebrosos recalques!) e sofrimentos, ainda não sofri tudo o que tenho capacidade para sofrer. (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 41; grifos nossos)

E, com efeito, pelo menos o verbo “arremeter” na forma pronominal, citado antes, ou a frase “Afinal, duas pancadas longas e pesadas, que a imobilidade do ar fez *ganhar* em volume e nitidez”, no mesmo conto, em que a concordância, referendada, tem um quê de duvidosa por não ser familiar e exigir a consulta aos manuais, parecem ser argumentos a favor da sinceridade de Murilo. Kafka, que alude ao mundo monstruoso que habita sua mente (“*Die ungeheure Welt, die ich im Kopfe habe*”, em entrada de 21 de junho de 1913), nem se serve amiúde de enumerações caóticas (embora o faça, como veremos, no fragmento do pequeno habitante das ruínas) nem costuma pisar em falso na gramática alemã.¹²⁰ Sua avaliação dos sofrimentos da tarefa

¹²⁰ A isso se poderia objetar que, ao se servir da variante regional praguense, Kafka se aparta da observância do alemão padrão. Mas não custa lembrar que este idioma foi empregado por vários de seus contemporâneos, o que faria dele a regra num dado espaço histórico, geográfico, político e ideológico; que o escritor, por ser advogado, estava bem ciente da linguagem normativa e orgulhava-se de manipulá-la com desenvoltura (donde o seu nulo acanhamento de enviar um relatório técnico de serviço ao colega Blei), que seus modelos eram Goethe e Kleist, o que, aliás, lhe dá um caráter de certo modo conservador, de manutenção do patrimônio linguístico (sem prejuízo da ausência de uma fé cega ou acrítica no poder da palavra). Recorde-se, ainda, que, à margem de discussões — indispensáveis, decerto — sobre elitismo

criadora é mais extrema, fazendo da literatura um pacto ou mesmo uma possessão demoníaca, como se depreende da famosa (e ressentida) declaração a Felice, em carta de 14 de agosto de 1913:¹²¹

Eu não tenho interesse literário, mas consisto em literatura, nada sou e nada posso ser além disso. Li, recentemente, numa “História da crença no diabo”, a seguinte história: “Um clérigo tinha uma tão doce e bela voz, que ouvi-la produzia o maior deleite. Quando, um dia, um outro religioso ouviu tal suavidade, declarou: isso não é a voz de um ser humano, mas do diabo. Na presença de todos os admiradores, ele conjurou o demônio, a quem também determinou se retirasse do cadáver (pois aqui se tratava, com efeito, de um corpo humano vivificado pelo diabo em vez de sê-lo pela alma), pelo que ele caiu e pôs-se a feder.” Semelhante, bem semelhante é a relação entre mim e a literatura, só que minha literatura não é tão doce como a voz daquele monge.¹²²

São palavras de quem crê saber muito bem o que é para se importar com a opinião alheia. Murilo, em contrapartida, mostrou sempre disposição para receber críticas — Humberto Werneck historia a gênese da mudança perpetrada pelo escritor num de seus contos por sugestão dele, “petulante aprendiz de tudo”:

Sinto enorme vergonha retroativa quando me lembro da semcerimônia com que eu tomava ao pé da letra os pedidos para ler e palpar nos contos dele, Murilo Rubião. Lia e palpitava como se tivesse sob os olhos textos de um frangote literário que nem eu próprio. Contos recém-saídos do forno, como “Os comensais” ou “Petúnia”, e versões retocadas de outros já publicados.

Um dia ele me pediu opinião sobre mexidas que dera em “O exmágico da Taberna Minhota”, carro-chefe de seu livro de estreia.

e discriminação linguística, por trás da norma culta existem também critérios de coesão, coerência e clareza, desejáveis na transmissão desimpedida de um conteúdo e na constituição de um texto.

¹²¹ Estas declarações devem ser cotejadas ainda a entradas no diário (“Da ich nichts anderes bin als Litteratur und nichts anderes sein kann und will...”; 1990, p. 579) e pode ser complementada pela continuação, “Tudo o que não é Literatura entedia-me e eu o detesto, porque isso me perturba ou me detém, mesmo que apenas supostamente” (“Alles was nicht Litteratur ist, langweilt mich und ich hasse es, denn es stört mich oder hält mich auf, wenn auch nur vermeintlich.”, 1990, p. 581) e pela entrada inserida em 21 de julho: “Tudo o que não se relaciona à Literatura, eu o detesto, entedia-me conduzir conversas (mesmo quando elas se relacionam à Literatura)[,] entedia-me fazer visitas, os sofrimentos e alegrias dos meus parentes me entediam no íntimo da alma. As conversas retiram tudo o que considero a Importância, a Honestidade, a Verdade.” (“Alles was sich nicht auf Litteratur bezieht, hasse ich, es langweilt mich Gespräche zu führen (selbst wenn sie sich auf Litteratur beziehen) es langweilt mich Besuche zu machen, Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein. Gespräche nehmen allem was ich denke die Wichtigkeit, den Ernst, die Wahrheit.” KAFKA, 1990, p. 569)

¹²² “Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein. Ich habe letzthin in einer ‘Geschichte des Teufelsglaubens’ folgende Geschichte gelesen: ‘Ein Kleriker hatte eine so schöne süße Stimme, daß sie zu hören die größte Lust gewährte. Als ein Geistlicher diese Lieblichkeit eines Tages auch gehört hatte, sagte er: das ist nicht die Stimme eines Menschen, sondern des Teufels. In Gegenwart aller Bewunderer beschwor er den Dämon, der auch ausfuhr, worauf der Leichnam (denn hier war eben ein menschlicher Leib anstatt von der Seele vom Teufel belebt gewesen) zusammensank und stank.’ Ähnlich, ganz ähnlich ist das Verhältnis zwischen mir und Literatur, nur daß meine Literatur nicht so süß ist wie die Stimme jenes Mönches.” (KAFKA, 2011)

Puxei a cadeira para perto de sua mesa, saquei a caneta e, impávido, fui em frente, seguríssimo de mim como nunca mais na vida. Do alto da minha sobreloja literária, lá pelas tantas impliquei com o substantivo “despautério”. Eu achava que a literatura se fazia de belas palavras, e que “despautério” era um... despautério. “Não dá, Murilo!”, pontifiquei. “Se eu fosse você, cortava imediatamente!” Muitos anos mais tarde, já provido de desconfiômetro, me lembrei do episódio — mas não tive coragem de reler “O ex-mágico”. Recentemente, contei a história ao jovem jornalista e escritor Marcus Assunção — e ele teve a maldade de me informar por *e-mail*, no dia seguinte, que a palavra já não está lá. E o pior é que, Murilo morto, não posso remediar o *meu* despautério...

Ele foi, de longe, o intelectual mais generoso e isento de preconceitos com que já cruzei, e isso se estampou com nitidez no seu suplemento. Murilo fez dele não a trincheira de uma panelinha, como costuma acontecer, mas um espaço onde se constituiu uma diversificada federação de grupos literários. Sem jamais posar de *mâitre à penser*, de guru, de dono do terreiro, deu vez e voz a todo escritor jovem que lhe pareceu merecedor de oportunidade. Sem paternalismo. (WERNECK, 2006, p. 5)

É o contista que fundou, ainda na juventude, em 1938, uma revista literária nomeada *Tentativa* que, em correspondência, desfia suas desventuras, justificando porque é tão decididamente receptivo ao que leitores qualificados podem lhe acrescentar e fazendo-se, mais que pai, um rigoroso e acre detrator de suas obras. A descrição deste combate está ainda em umas das quatro cartas que Rubião remeteu ao que paulistano deu vida a Macunaíma. A citação, na qual respiram certo humor e ecos dos contos murilianos, reforça a têmpera da contínua insatisfação:

Primeiro, a sua carta. Aceitei, inteiramente, as suas restrições e desejo justificar, com você, os meus defeitos e erros. E desejo fazê-lo, boníssimo Mário de Andrade, sabendo bem que não interessa (*sic*) a ninguém as razões por que um escritor, tendo recursos para fazer uma coisa boa, estraga os seus temas. Ainda não consegui, após cinco anos de uma luta feroz com a literatura de ficção, realizar um conto definitivo. Para fazer um livro de contos (*O dono do arco-íris*, que terminei o mês passado e está agora com Marques Rebelo), tive de lhe escrever trabalhos que davam para três volumes ou mais. Foi uma luta tremenda, que me consumiu energias, pranto e desespero. Cada linha escrita correspondia a horas de desânimo, de revolta contra a minha dificuldade de escrever. E para quê? *Depois de toda essa luta tenho, nas mãos, uma pobre e mesquinha obra, que não vale um simples e desinteressado olhar de qualquer dessas belas mulheres que me poderiam amar.* E que não me amam. (Também, graças a Deus, os meus sofrimentos não são de ordem sentimental). Infelizmente, *escrever é para mim a pior das torturas.* Uma simples carta, como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 40; grifos nossos)

Pode ser que esse sofrimento fosse uma autoencenação, uma construção ficcional de si como escritor, sobretudo porque o noviço escrevia a um mestre consolidado. Entretanto, à parte o fato de que o suplício não afasta a disposição para passar por uma prova (sejam disso prova masoquismo e martírio) e não compromete um arremate a contento, há que considerar que, se se trata de uma imagem pretendida, Murilo lhe é fiel por toda a vida, repisando que nunca descansou de refazer e sofreu a pena de vigiar severamente seu próprio artesanato. Sendo assim, a única forma de provar que desgosto ou contrariedade eram jogo de cena seria encontrar documentos em que o contentamento com a escrita se notasse ou a convicção de sua predestinação às letras fosse manifesta. Na falta de evidências contrárias, é preciso aceitar a franqueza do desabafo. Prosseguindo, o mineiro demonstra capacidade de examinar sua escritura e dá pistas sobre a literatura que tencionava praticar, na qual, embora esteja presente a noção de que o texto é vivo, ausenta-se uma compreensão orgânica da obra, que uma conteúdo e forma:

a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil. Construo meus “casos” em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. Daí os meus defeitos. Achando facilidade em inventar e dificuldade em escrever, cuido quase que exclusivamente da última. Mas, agora, sinto que o meu instrumento está melhorando e que já posso cuidar melhor da “invenção”.

Com o “Pirotécnico” não aconteceu somente isso, não foi somente a dificuldade de escrever. Quando chegou no ponto que a personagem defunto “volta à vida”, *senti que o conto tinha morrido*. Não tive mais forças e terminei-o como pude, *sem muita sinceridade*. No momento não liguei para a *desonestidade da coisa*: a minha preocupação era com a linguagem escrita.

No “Mágico” eu não prestei atenção no “caso funcionário público”. Pensei que fosse secundário. Que a tristeza dele é que importava. Quando me chegaram as suas restrições já era tarde: vi que era impossível mudar a profissão dele. Estava obra feita. Antes de enviar o meu livro para o Marques, desejava a sua opinião sobre ele. Depois desisti. Os meus amigos já tinham feito demasiadas restrições aos contos. Se recebesse outras, acho que desistiria e ficaria inédito para sempre. (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 40)

Compartimentar intriga (“invenção”), texto (“linguagem escrita”), composição da personagem e fecho, à luz de diversas teorias do conto, pode tornar o autor refém da própria técnica. Cortázar, por exemplo, reprova “elementos gratuitos, meramente decorativos”, exigindo dimensão vertical e intensidade que mantenham os leitores sob tensão (CORTÁZAR, 2006, p. 152), numa criação “aglutinant[e] de uma realidade infinitamente mais vasta que o seu argumento” (CORTÁZAR, 2006, p. 155). Borges

estipula a necessidade de dois planos simultâneos, sendo que um, secreto, só se revelará ao fim; o “Decálogo do perfeito contista”, de Horacio Quiroga, lança desafios como o de escrever como se o relato “não tivesse interesse para ninguém mais senão o pequeno ambiente dos personagens”, um dos quais o escritor poderia ter sido. Não cabe, aqui, recorrer à teoria do conto. Não é inútil, porém, notar que o escrever, para Rubião, será sempre a constatação, igualmente, dos seus limites na literatura:

Mário:

Escrevi muito e não consegui dizer quase nada do que pretendia. É sempre assim. *O que escrevo dificilmente corresponde ao que sinto.*

Torno-me enfático, presunçoso e literário sem querer.

Quando sentei na máquina, pensei em escrever a minha primeira e sincera confissão. Tudo se embaralhou e não lhe pude dizer uma série de coisas que só em pensamento posso expressá-las com ternura. Sobra-me o consolo que essa incapacidade evitará uma possível e futura autobiografia... (RUBIÃO *apud* MORAES, 1995, p. 43; grifo nosso)

É uma versão do que diz Pessoa, que Murilo estimava sobremaneira: “Tudo o que faço ou medito/ Fica sempre pela metade,/ Querendo, quero o infinito./ Fazendo, nada é verdade.// Que nojo de mim me fica/ Ao olhar para o que faço!/ Minha alma é lúcida e rica,/ E eu sou um mar de sargaço ---//Um mar onde boiam lentos/ Fragmentos de um mar de além.../ Vontades ou pensamentos?/ Não o sei e sei-o bem.” (PESSOA, 1986, p. 172)

2.1.6 A pena do desencanto

“[A] minha literatura, a minha frase, é de grande sobriedade”, comunica Murilo Rubião, em 1988, ao jornal *Tribuna de Minas*; “a minha vocação foi sempre a síntese”, completa, em 1991, à *Folha de S. Paulo*. Wilson Fróis considera que, na escrita “transparente e discreta” do contista, “o despojamento e a discrição linguística se apresentam como mecanismos eficientes para a evocação do insólito” (FRÓIS, 2009, p. 20). Ele se apoia em Pablo Rocca, que verteu contos do escritor para o espanhol e destaca: “Murilo faz o polimento de suas histórias como se elas fossem diamantes, buscando a invenção de uma linguagem que, com o maior grau possível de exatidão, penetre com naturalidade em situações complexas.” (*apud* FRÓIS, 2009, p. 20) É isso, ainda, o que lemos em crítica de autor desconhecido:

A obra de Murilo Rubião não se mede pela quantidade de livros nem pela quantidade de palavras. Mede-se a obra pela *concisão*. Murilo retoma e coloca em jogo uma das contribuições fundamentais do projeto construtivista na literatura brasileira: o do dizer o máximo com

o mínimo de recursos, ou seja, o de buscar a maior riqueza semântica com *o mínimo de palavras*. Nisso se aproxima tanto de Graciliano Ramos quanto de Oswald de Andrade, tanto de Dalton Trevisan quanto de João Cabral de Melo Neto. (2014, grifos nossos)

A estranheza que a proposta de reunir “o velho Graça”, Oswald, Trevisan e Cabral talvez indique a falta de precisão no estabelecimento das peculiaridades murilianas. Cleber Cabral descreve sua prosa “concisa” (CABRAL, 2011, p. 26) — consta que os correspondentes de Murilo, quando recebiam as brevíssimas epístolas, disso se queixavam (TEIXEIRA, 2006, p. 40) —, Furuzato a declara “precisa” (FURUZATO, 2002, p. 16), Álvaro Lins a chamara “muito simples e direta” (LINS, 1948) e Wilson Castelo Branco, “diurna” (BRANCO, 2014). Nelly Novaes Coelho, havendo-a por “despojada, concisa e prosaica”, afirma: “Parece-nos ser este sóbrio manejo do instrumento verbal um dos fatores mais característicos da arte de Murilo Rubião; o que produz o primeiro impacto; numa linguagem seca e neutra, de quase relatório, conseguindo criar no leitor a atmosfera sobrenatural que seus temas exigem.” (COELHO, 1966) Sérgio Sant’Anna credita-lhe “a palavra enxuta”: “Murilo despoja sua escrita a um ponto tal que parece e se quer anti-literatura” (SANT’ANNA, 2001, p. 22). Essa “total nudez” estaria em franco contraste com o hermetismo do seu conteúdo (SANT’ANNA, 2001, p. 23). Rui Mourão, registrando a importância de Machado de Assis na formação do escritor, também observa entre o texto de Murilo e o trecho dos contos evoluções diametralmente opostas:

Um aspecto geral comum aos dois autores é o contraste entre uma *linguagem policiada, disciplinada, despojada — rigorosamente enquadrada na lógica gramatical mais cristalina* — e uma invenção de mundo fantasista, alucinada e ingovernável. No plano da frase, *o escritor está sempre à cata do termo próprio, da precisão substantiva, se excede no uso de elementos de ligação, de desdobramentos explicativos*; no plano das unidades superiores à frase, está sempre à procura do vago, da duplicidade significativa, se desmanda no uso de elementos que visam à desconexão, à produção do desconforto e das surpresas chocantes. Parece que o objetivo é o de deixar o leitor pisando ao mesmo tempo no plano do lógico e do ilógico, do verossimilhante e do desconhecido — numa continuada denúncia do que na realidade existe de incongruente e de composto. (MOURÃO, 1975, p. 97; grifos nossos)

Façonha que também Kafka teria alcançado, com sua linguagem sem excessos, usada quer para cartas, quer para contos ou romances. Benedito Nunes enfatiza em Murilo “o contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a particular incoerência da matéria narrada, isto é, dos acontecimentos

extraordinários que constituem a trama esquemática de cada história” (NUNES, 1975, p. 91). Márcia Moraes advoga a mesma tese:

É flagrante, nos contos, o deslocamento da ideia de irrealidade à ideia de naturalização do fantasma — irreal ou supra-real, através da tensão provocada entre o alógico ou ilógico dos significados que intenta e as operações inteiramente lógicas, processadas pelo código linguístico. (MORAIS, 2006, p. 19)

E se nos coloca a seguinte questão: seria isso um descompasso, a denotar uma imperfeição e um fracasso da produção de Rubião — ao qual oportunamente retornaremos — ou, pelo contrário, um de seus maiores sucessos? Arrigucci menciona a linguagem “discreta, despreziosa e sem alarde de si mesma” (1998) de “transparência jornalística” (s/d), mas nota, igualmente, a propósito da onomástica de Rubião, o quanto a limpidez pode se mostrar aparente (um vocábulo que, traduzido — *scheinbar* —, é bem kafkiano):

É realmente admirável o que Murilo pode tirar do encantamento dos nomes raros e esquisitos, que falam à imaginação e chegam a constituir a célula básica do conto fantástico, mediante a deformação de uma situação conhecida a eles associada. E, isso tudo, *sem fazer demonstração de graça ou de brilho expressivo na frase*, apesar de todas as excentricidades que possam povoar o enredo. A linguagem se coaduna assim ao excêntrico, ao fora dos eixos, com *discrição enganosa*, no fundo também saída de Minas e, ao que parece, de sua *fala coloquial culta, mas sem elevação, atavios ou ostentação*, dando chão concreto a essas narrativas em que não faltam as coisas mais abstrusas. (ARRIGUCCI JR., 1998; grifos nossos)

Talvez se trate de uma “transparência”. O entorno influencia: comparado a alguns membros da escola mineira, Murilo parece verboso, burocrático; em face de outros, mostra-se pouco sofisticado. A tendência repete-se, ainda que precisamos lembrar a originalidade de Rubião, no panorama nacional.¹²³ Sendo um dos primeiros, no Brasil a praticar o conto fantástico e a ser-lhe religiosamente fiel, ele discrepa ou bem do espanto e do assombro com que os incidentes sobrenaturais ou inexplicáveis vinham sendo trazidos para as narrativas ou bem da simplicidade com que eventos que tais eram esclarecidos na esfera ficcional, mas é difícil situá-lo, em termos absolutos, como um prosador da parcimônia.

¹²³ Para Audemaro Taranto Goulart, mais que a seleção de temas, a reescrita incessante determina a singularidade de Murilo (GOULART, 2002, p. 15). Visto as agruras da insatisfação com a escrita embaraçarem inumeráveis outros, entre eles Kafka, não nos parece precisa a formulação. Tais barreiras são o lado obscuro das (van)glórias da criação; a frustração com o hiato entre o que se pensa e o que se transpõe ao papel ocupou não poucos, e deve continuar a fazê-lo, a julgar pelo apego (talvez um pouco desgastado), na literatura contemporânea, a personagens escritores falidos, bloqueados, esgotados.

Crítica anônima, em documento jornalístico preservado no AEM, enaltece, em concordância com a visão predominante, a “inversão de valores (a riqueza da significação do texto na pobreza vocabular) [que] se dá na terra da retórica baiana (...) [a] obra — já de partida e de antemão — é crítica do palavroso Rui Barbosa, precedido e acompanhado do infindável séquito de beletistas”. O parâmetro sendo Kafka, todavia, a situação se transforma: se a prosa deste se destaca pela limpidez, a palavra de ordem na obra daquele se torna dissimulação; onde Kafka vai de transparente a translúcido, o ex-diretor da Imprensa Oficial de Minas Gerais se torna mais e mais fosco, o que, sem implicar demérito, possibilita atualizar a qualificação. O programático uso de adjetivos e advérbios, a dicção por vezes forçada e formal dos personagens, o recurso ao menos confiável dos narradores (19 dos 34 contos que compõem a produção do escritor são em primeira pessoa) fazem que a opacidade se instaure. Bartolomeu Campos de Queirós chega a formular uma nova denominação para isso, a saber, a de “naturaleza”:

Empenhar a palavra para realizar o pesadelo da existência, sem tirar os elementos que inauguram a poesia, não é ofício raso. Abrigar sob a língua o pensamento, sem interromper o tráfego do real, do simbólico, do imaginário, em surpreendentes ocorrências, não delimitando fronteiras para melhor estar em sintonia com a alma do homem, é tarefa que exige profundidade e lentidão. Profundidade capaz de tornar a superfície uma absoluta conquista.

Lentidão, para depois do naufrágio, percorrer, sem desassossego, todo o circular horizonte.

Para Murilo Rubião, tais alianças se entrelaçam sem estranheza, sem nós aparentes, configurando uma escrita de tão imensa mansidão e “naturaleza”, que ao leitor o insólito de cada personagem não se faz absurdo. A luminosidade que ele derrama sob os enigmas e perplexidade apascenta o convidado, permitindo sua ausência para ceiar seu próprio mistério. (QUEIRÓS, 2006, p. 22)

Donde se conclui que o “natural” não significa fidelidade ou apreço (ainda que ficcionais) à zoobiologia; é antes vizinho de uma outra noção, aquela do *homo homini lupus*. Nessa cosmovisão, o animal é chamado para oferecer uma imagem expressiva da singularidade do ser humano em sua inclinação para destruir. O homem não preda como o lobo, pois caça seus próprios companheiros e não o faz apenas por instinto de sobrevivência. Por conseguinte, na obra de Murilo, centrada na instabilidade em que o homem caminha para animalizar-se ou coisificar-se, “tudo se faz possível, menos a completude do homem da terra” (QUEIRÓS, 2006, p. 22).

Em outras palavras: como criador, Rubião vê o que existe, lê sua obra e não se convence, ao sétimo dia, de que tudo era muito bom. Eis a razão da sanha de reescrever e recriar continuamente. Contudo, discordando do poeta Bartolomeu, não cremos que as

operações de Murilo atingem a profundidade nem garantem níveis concomitantes de leitura em seus textos; exatamente por julgarmos que elas ficam na superfície, defendemos que sua transparência e legibilidade são enganosas.

Daí propormos o conceito de “transparência”; com frequência, a escrita falha em conquistar o leitor a ponto de deixá-lo confortável no fictício e com isso sua persuasão é intermitente; a “naturalidade” é officiosa e, como os bichos dos contos, está sempre se transformando em alguma outra coisa. Há *secura* e economia, sobretudo do que se convencionou chamar “efeito” (e que não é nada disso, se abraçamos uma concepção holística da poesia e vemos a forma como indissociável do conteúdo), mas não simplicidade.

Nesse sentido, o vidro, por ser duro, transparente e quebradiço, é interessante para definir a obra de Rubião. Entre a areia e o quartzo e o material que se forma, há uma metamorfose, a qual gera um produto cuja estrutura molecular irregular e desordenada se assemelha ora aos líquidos, ora aos sólidos. Como um líquido, tem altíssima viscosidade; se é sólido, é amorfo. Expandindo a analogia, diante de uma superfície de vidro, poderíamos imaginar que não há nada entre nós e o mundo, o que nos faria embarcar na ficção sem reservas; mas Rubião tem, em diversos contos, estratégias antiilusionistas, com as quais o leitor por vezes se choca. Por outro lado, enxergar através do vidro não é o mesmo que fazê-lo sem interferências ou com a mediação de outros fatores, e pode ser que assim não se obtenha o vínculo pela ironia (que demanda a cumplicidade) nem pela sedução (que implica a entrega). Por fim, como “A flor de vidro” sugere e a ciranda canta, o anel de vidro pode se quebrar e, então, que será do amor? O encanto se rompe, espatifa, estilhaça, conforme a situação.

Nas considerações a entrevistadores, o autor manifesta a convicção de que os contos exigem tanta síntese quanto as novelas permitem prolixidade. Entretanto, na execução desse preceito, seus cortes não miram acontecimentos e personagens, mas apenas palavras e frases. Não é comum uma reelaboração da construção abstrata, mas do objeto texto. Há, portanto, um progressivo empobrecimento do material linguístico. Com isso, cada história contém potencialmente uma novela, fazendo-se parte de um todo que se refaz com a leitura de outros textos, e cada conto proporciona a epígrafe do conjunto, numa metonímia de uma poética dos fantásticos possíveis em língua portuguesa. Entretanto, isso não obsta que eventualmente nasça a sensação de algo incompleto e inacabado onde se queria o inteiriço.

De fato, é ambição de todo autor surpreender e intrigar o leitor, mas, a partir do momento em que este último não encontra uma via e se vê encalacrado ou encurralado, decreta-se o estado de alerta. Malgrado as controvérsias, para nós o labirinto que se torna prisão, em literatura, não é o mais desejável, ao contrário daquele em que há entrada e saída (uma ou mais), trânsito e troca. Enquanto se erra, se está em movimento; mas o bloqueio, Murilo bem o sabia, é o fim da linha.

Há, ainda, certo grau de requinte na linguagem, ou, melhor dizendo, uma intenção de esmero vocabular. Em artigo veiculado no jornal *O Globo*, Alexandre Eulálio identifica aí o elemento destrutivo do perfeccionismo de Rubião, que Mário de Andrade, em carta, abordou, também com propriedade, quando escreveu, mais de vinte anos antes, ao mineiro: “O seu exaspero da expressão é positivamente um suicídio” (MORAES, 1995, p. 75-76). O intelectual carioca começa a relativizar a suposta objetividade de Murilo:

Na linguagem, esse elemento monstruoso se insinua pé ante pé, através da *deformação cuidadosa da frase corrente*, cuja sobriedade ostensiva vai sendo aos poucos desgastada pelo *sinônimo raro*, pelo *termo técnico*, *pela palavra exata demais*, que abrem na oração aparentemente sem recursos a trilha para o elemento insólito. A dosagem sábia dessas mutações quase imperceptíveis pode acelerar-se até à mesma explosão da frase. Colocando em questão a própria univocidade vocabular e conceitual, acaba por *desmembrar o raciocínio lógico com o mesmo minucioso furor frio do menino que destroça um inseto* — primeiro uma asa, depois uma pata, depois uma antena — até que o raciocínio “roto, baço, vil” sucumbe de vez. Exemplos admiráveis dessa pesquisa linguística são contos como “O Pirotécnico Zacarias”, “Marina, a intangível”, “O homem do boné cinzento”, “Mariazinha”. (EULÁLIO, 1965, p. 3; grifos nossos)

É possível supor, extrapolando, que, com tanto desbaste, se a morte não colhesse o escritor aos 75 anos, sua obra se renderia ao progressivo desaparecimento, como se dá com o personagem título de “O homem do boné cinzento”.

O método de composição de Murilo parece envolver um paradoxo: estende o texto para restringi-lo; amplia-o para concentrá-lo (...), seu discurso narrativo muda de forma tenazmente, sem inventar nada de substancialmente novo, com relação ao ponto de partida. No extremo, a esterilidade ameaça roer suas modificações. (ARRIGUCCI, s/d)

Esse aspecto tampouco passa despercebido a Eziel Percino, que, não obstante note uma “escrita simples e enxuta, levíssima, na maioria das vezes quase nômade entre a graça e a delicadeza, e numa fantasia-bestice poderosíssima” (PERCINO, 2012, p.

15), e, ainda, a ausência de “palavras concebidas em laboratório ou linguagem pretensiosa”, reconhece que nem sempre a estratégia funciona:

Até Cortázar reclamaria desta impermeabilidade final, deste *full-time* do fantástico, tendo se queixado da “má literatura fantástica” em que os perfis insólitos ora são “introduzidos como cunhas instantâneas e efêmeras na sólida massa do habitual”, ora aparecem “invadindo a quase totalidade do cenário com grande espalhafato de espetáculo sobrenatural”. Com a maior naturalidade, ela incorpora o excesso, fragmenta o visual, desbarata a ideia de significado, num efeito de invenção, entendido aqui em sua máxima liberdade, que presta respeito litúrgico à forma final jogada ao vento. *Nega o âmbito discursivo pela radicalidade com que se torna cortada de eventos e imagens singulares — e fica numa espécie de entreato: engenho que engole mensagens, violenta silogismos e aquele purismo apologético da customização dos elementos, purismo dos espaços amplos e vazios. O ornamento é, nela, um gozo, não um crime: arquitetura carregada, ecletismo, apliques.* (PERCINO, 2012, p. 27; grifos nossos)

Percino debate a poética do escritor mineiro a partir da filosofia de Gilles Deleuze, argumentando que o viço de Rubião reside na renúncia ao senso. Apesar das convergências, surgem diferenças inconciliáveis entre nossa perspectiva e a dele. Não é convincente a defesa de uma abolição do sentido raiando às últimas consequências, porque a busca pela significação é ontológica. Nem autor nem leitor dela se eximem e ambas as atividades por eles desempenhadas, mesmo quando frisam a desconstrução, são construtivas. De Kafka também se afirmou que seus textos interpelam e confundem o leitor, mas ali a multiplicidade de caminhos interpretativos compensa a insegurança da trilha, o que nem sempre ocorre com Murilo, quando faltam indícios, mesmo falsos, de se estar no rumo certo. É certo, todavia, que o conceito de “pirotecnia” para nós é precioso, conquanto com ele não pretendamos ressaltar aspectos idênticos. Para o pesquisador, isso seria a falta de lógica que desafia o leitor a procurar respostas a despeito de elas não serem viáveis:

Quem não pensa sobre a possibilidade da potência intransitiva da pirotecnia sempre busca significados, recaindo às vezes na ideia de que certa verdade profunda suplanta o tecido licencioso; mas Rubião inventou máquinas de fantasia que não têm segredo algum além da visível relação da fantasia em si; nela, jaz o que constitui mesmo a fantasia, quer dizer, seu vazio, não a plenitude de um significado oculto: à pura identidade se contrapõe uma invenção insolúvel; à pura homologia, uma analogia arriscada; à pura definição, uma análise indeterminada. De qualquer forma, há um processo de dificultar as redes, de recolher o dedo indicador, que reclama, nesse caso, não exatamente uma interpretação empenhada em significados (monossemia ou polissemia), mas uma experimentação dos fluxos

indelévels da assemia, cujo potencial disjuntivo proponha, aqui, acolá, algum conjunto de constelações-problema. (PERCINO, 2012, p. 10)

A percepção de que seja viável criar fluxos funcionais de assemia sem ancorar o leitor, no entanto, é para nós duvidosa, pois que emprega a ficcionalidade, mas parece repulsar sua validade; a cada vez que tenta pôr em funcionamento o que aprendeu com seu repertório de leituras, o interlocutor falha, e se arruína a comunicação. Já a assertiva segundo a qual aquelas mudanças tão pertinazmente perseguidas por Rubião são “arbitrárias, não exatamente necessárias” (PERCINO, 2012, p. 24), apontada também por outros estudiosos, porventura contra a vontade do estudioso, trai o entendimento de que há nessa faina aspectos insatisfatórios do ponto de vista artístico. Em si isso não é problemático, posto que os críticos pioneiros, como Álvaro Lins, já o haviam observado. Trata-se, porém, de uma discussão que se processa mediante um julgamento de valor, o qual, considerado o propósito do professor, jornalista e advogado pernambucano, é perfeitamente pertinente:

Usemos uma comparação sugerida pelo próprio título do livro do sr. Murilo Rubião. Sabemos que é uma “ilusão” a realidade criada pelos mágicos, mas não nos lembramos dessa circunstância quando o seu trabalho tem integridade e perfeição. Temos a ideia de todo um mundo que desaba, porém, quando descobrimos o segredo ou o artifício das transformações mágicas. Sendo muito inteligente, cético, racionalista e lúcido, o sr. Murilo Rubião como que desdobra todo o seu jogo ao olhar do leitor, deixando-o às vezes desencantado. (LINS, 1948, p. 267)

Contudo, a avaliação para demarcar forças e fraquezas de um autor que estreava não pode ser equiparada a uma análise posterior que tem outras pretensões. Não para que não nos seja imputado anacronismo; mas por ser premissa de Percino que Murilo realiza plenamente seus planos. Não tanto porque esse seja um ponto de partida inválido, mas porque o autor demonstra não estar de todo convicto do que diz, quando conclui que a escritura tão trabalhada jamais se torna definitiva:

Em Rubião, ao contrário, existe algo de muito *fabricado, burilado: vulnerável* a séries sucessivas de reescritura, modificável por natureza, mas resultando de planos preconcebidos que visam obter algum *efeito* geral: “para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica”. Rubião foi obcecado pela reescrita, *desfazendo a expectativa de cristalização do produto artístico*. Os contos nunca se tornaram definitivos: *perceíveis* os títulos, os finais das histórias, os nomes das personagens, as soluções sintáticas. As narrativas foram se transformando no decorrer dos anos, o volume da obra pouco foi ampliado. A cada nova edição, submeteu os textos já publicados a revisões em que reduziu ou

eliminou parágrafos, sintetizou ideias, alterou expressões, permutou lexemas – sempre à procura de uma nova forma. Transportou histórias efêmeras à luta corporal com a palavra, o que devia ser, em escritores como ele, vício e maldição.

Escrever era reescrever, processo incessante. Preservava-se o eixo principal ou o tema de um conto e a escrita ia recebendo ajustes. O trabalho do artesão obcecado, como um ourives minucioso, muitas vezes subtraía informações vitais, gerando no leitor da versão mais recente a impressão de que algo do encadeamento tinha sido mal realizado, adverso à linearidade. (PERCINO, 2012, p. 20-21; grifos nossos)

A cristalização do produto artístico era exatamente o que Rubião almejava: uma cadeira não nas academias literárias ou no efêmero louvor das gentes, mas na companhia imorredoura dos mestres: ser perecível não o levaria a isso. Percino fala de “engenho frívolo”, de uma “escrita de superfície, de verniz” (PERCINO, 2012, p. 20, p. 18) cujo resultado é desbalanceado. Neste sentido, o labor do mineiro seria antípoda ao de Kafka, podendo-se ver na “pirotecnia” uma fatura defeituosa (melhor seria supor que ele “estava experimentando fogos de artifício”, como seu personagem Danilo José Rodrigues?), de embuste, de aparência, de algo que se projeta e fascina pelo colorido, mas não perdura nem tem profundidade.

No mundo “quântico” de Rubião há aleatoriedades, simultaneidades, incertezas, desarranjos: cria-se às vezes esta espécie de d-efeito. Há nas histórias engrenagens, lubrificantes e adstringentes, instantes e eternidades, zonas geladas e quentíssimas, nunca moderadas — embora, obviamente, *elas não sejam iguais em fantasia nem tenham sempre a mesma intensidade*: toda a arte de manobra, toda a tática lógica que potencializa um modo de pensar o impensável, escondida às vezes em coisas ligeiras, fáceis, adocicadas. (PERCINO, 2012, p. 20; grifos nossos)

Conquanto lúcido para a existência de contos mais ou menos bem-sucedidos, o julgamento talvez seja por demais severo. Se a prosa do mineiro mostra-se “às vezes meio desengonçada ou sem jeito, prestando-se ao equívoco, como se não se encontrasse a palavra exata para o que quer exprimir, criando estranhezas mínimas em meio à expressão incerta” (ARRIGUCCI, 1998), se, nos idos dos anos 1940, Álvaro Lins sopesa as qualidades singulares de Rubião sentenciando que, até então, seu projeto ainda se revelava “falho e incompleto”, se Sérgio Milliet qualifica seu livro “desigual (...), hesitante na realização técnica e artística” (MILLIET, 1947), não obstante para tão longo trabalho não se poderia ter gasto tanto tempo e esforço de balde. Aires da Mata Machado Filho, examinando a questão, discorre sobre os mesmos acertos e erros:

As emendas, as mais das vezes, favorecem a expressão. Daqui, a frequência de pequenas obras-primas de aprimorado artesanato. São alterações que dariam matéria a sugestivas discussões estilísticas. Embora não raro profundas, eu gostaria que tivessem ido mais longe ainda, no final do conto intitulado “Os Três Nomes de Godofredo” que assim termina respectivamente, no texto primitivo e no atual: “Desejava pensar no que me acontecerá amanhã e senti que a vida se repetia incessantemente, sem possibilidades de fuga, silêncio e solidão”. “Desejava pensar nos dias futuros e me veio o pressentimento de que a vida se repetirá incessantemente sem possibilidades de fuga, silêncio e solidão”. Inegável a beleza do tríptico “Fuga, silêncio e solidão”. A versão adotada ainda melhor o evidenciaria, a meu ver, se prescindisse do vocabulário “possibilidades”. Vou além. Por mais que desse ao criador, cioso do feliz achado, o preferível seria suprimir essa conclusão desnecessária. Procedesse o autor como em outros casos, em que nem lhe foi preciso propriamente narrar, para que o conto se projetasse, em completa vitória de realização literária. (MACHADO FILHO, 1965)

Basta passar os olhos pelo elenco das mudanças para constatar a eficácia e o acume de uma série delas. Nem todas, porém, auxiliam a criação e em alguns casos se lamenta o quanto os contos ficam desfigurados depois das intervenções do autor (aqui e ali, açodado por conselheiros nem sempre felizes). Para nós, portanto, a pirotecnia existe, mas reside na artificialidade, no brilho involuntário, numa redação que, contra o intuito do próprio escritor, intensifica ações com o objetivo de atingir um patamar que alheio aos seus talentos (por sua inventividade, o contista talvez devesse investir num texto pródigo, mas sua opção, moldada acaso por um paradigma diverso, era a síntese e o refinamento).

A ideia de “patamar”, cumpre esclarecer, não se refere a um estágio de excelência artística que Murilo teria falhado em alcançar, mas à posição que ele, enquanto escritor que se relaciona com a tradição de sua predileção, o tempo em que viveu e os coetâneos (que poderiam ser vistos como “concorrentes”) almejava assegurar. A afinidade de Rubião com Machado de Assis decerto existe, porém a atribuição de concisão e limpidez à prosa do carioca talvez mereça revisão. O mineiro elege seus precursores, mas eles diferem de sua tendência espontânea, atestada no acervo, de vazão ampla e profusão. Mais segurança em seu fazer não lhe teria sido prejudicial. A correspondência com o patrono Mário de Andrade poderia, se tivesse continuado, socorrer Rubião na empresa de afirmar-se como criador. O espetáculo dos fogos de artifício requer distância, um bom posto de observação, iluminação adequada. Ao natural, nem todo rubi reluz.

O exame das modificações de Murilo (a metamorfose como recurso de construção literária, do tema à forma, é enfatizada por vasta fortuna crítica), atesta ora a simplicidade, ora o rebuscamento: no detalhamento das correções apresentado por Luiz Coelho Lana (2009), “corpo sem vida” é substituído por “defunto”, “pesando bem as palavras” por “dosando a gíria” e “mulheres” por “pequenas”. Em “O lodo”, a criança com retardo mental fala “A mãe escondeu as chaves”, trecho depois transformado em “As chaves. A mãe escondeu”, mais condizente com o personagem. São alterações vantajosas para o conjunto. Na direção contrária, “indiferença” vira “alheamento”, “gesto” vira “procedimento”, “horror” vira “náusea”, “cortar” é substituído por “mutilar”, “consola” por “conforta”. Não seria justo postular que as mudanças não têm relevância; para o primeiro leitor das narrativas, o próprio autor, elas eram uma necessidade.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “as belas pernas da empedernida datilógrafa” se transmutam nos seios da mesma funcionária. Nas primeiras versões, “O pirotécnico Zacarias” era mais machadiano,¹²⁴ sem perder em humor e acidez, e punha um “imberbe admirador de Zequinha de Abreu” a assobiar um choro e o morto a batalhar tão somente um necrológio de destaque. O original denuncia, ademais, uma verve picante como a de Oscar Wilde em “O fantasma de Canterville”, irônica como a de *O capote* de Gogol ou cômica como a de “Maria Bambá” do mineiro de Curvelo de Luiz Canabrava, a qual é quase expurgada posteriormente do texto de Rubião. No entanto, alguns arroubos líricos do irlandês, como a cena em que o personagem-título apoia-se num raio de luar,¹²⁵ se afinam com a particular delicadeza sinestésica de Murilo na história. Esse exemplo, que de modo algum é único, revela que o prosador, como se dá com Kafka, beneficiar-se-ia sobremaneira de uma edição crítica que outorgasse aos apreciadores a oportunidade de ler as variações, e não apenas a versão levada à impressão. Na verdade, se diferentes estudiosos coincidem na noção de que nem sempre Rubião melhora a qualidade dos contos, o mais certo será admitir que a literatura que o autor pretendia praticar e a que efetivamente fez diferem substancialmente e a primeira não necessariamente é a melhor. Em prol da memória e da justiça poética, reinvidicamos, portanto, uma edição crítica com diferentes versões

¹²⁴ A respeito, cf. ainda “O pirotécnico Zacarias”, resenha de Rui Mourão.

¹²⁵ As borboletas de Emily Dickinson descansam num raio de sol: “Two Butterflies went out at Noon — / And waltzed above a Farm — / Then stepped straight through the Firmament/ And rested on a Beam —” (2014).

dos contos, datas e número de publicações, a qual poderia ser mais eloquente em favor de Murilo.

2.1.7 Fato, feito, defeito, perfeito

O desejo de perfeccionismo que vaza da produção de Murilo não nos deixa imunes. Como bem avalia Sérgio Alcides, se “[a] reescritura incessante mostra o autor como presa do seu próprio enleio, inconformado com a distância entre o texto composto e o ideal, vivido como inspiração e epifania”, “[a] leitura nos convida a participar do mesmo inconformismo, transfigurado em vivência específica da condição humana frente aos limites da realidade, do destino e do desejo” (ALCIDES, 2006, p. 82).

Ora, neste ponto, uma indagação pede audiência: a sabida devoção a Machado de Assis não poderia esclarecer o impasse entre a suposta naturalidade da escrita em franca oposição ao que se escreve? Malhando melhor a curva do ponto de interrogação, o cultor de uma das mais requintadas prosas em língua portuguesa seria o guia adequado de simplicidade e concisão? O mestre da retórica indicaria o reto caminho? Ou bem o texto de Murilo se afirma negando ou bem se nega afirmando. Não cabe aqui, pelo tamanho da empresa, nem sequer um rasante sobre o estilo do fluminense. Valhamos a experiência indireta, entretanto, para dar a entender que, se Rubião emula o estilo de Machado, o saldo final, quando se constatasse ser ele minimamente exitoso, não poderia resultar jamais em austeridade; sendo o predecessor o arauto da dúvida e do desconsolo irônico, poderia o estilo ser positivo e assertivo, direto e claro? Pronuncia-se Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, debruçando-se detalhadamente sobre Machado:

a riqueza real de expressão, em contraste com a aparente pobreza, as liberdades de estilista, o gosto de alterar, para efeito literário, a regência dos verbos, o amor da metáfora, o apego mórbido a certas palavras e expressões, as repetições, intencionais ou viciosas, o hábito da negação... (FERREIRA, 2007, p. 7)

Depreendem-se conformidades com Murilo, como as alterações na regência, a recorrência de vocabulário, a repetição de certas estruturas verbais. Em contrapartida, o amor da metáfora e o hábito da negação não são tão salientes em seus contos. O estudioso, deixando-se influenciar pela biografia do escritor, assinala o reflexo do ceticismo na obra, mas, ao fazê-lo, chega a um hábito de Rubião que nos é familiar, a saber, as contínuas correções ao texto:

Procurando auscultá-lo através de sua obra, sentiremos, a cada passo, o tímido, o indeciso, o hesitante, o descrente, o sem arreatamentos

que ele foi, o seu receio de afirmar, a sua dúvida, a sua inquietação, o seu desencanto dos homens e das coisas. Os livros constituem-lhe o retrato em tamanho natural, o retrato perfeito — mais do que a simples fotografia —, o retrato que, como escritor, ele, inconscientemente talvez, levou a vida a compor e retocar, até oferecê-lo nítido e impecável no Memorial de Aires, e que, no entanto, como homem, obstinadamente se recusou a fornecer à curiosidade mesmo dos mais íntimos. (FERREIRA, 2007, p. 31)

Não é, tampouco, de um ás da escassez que se trata, postula o estudioso. A clareza da expressão não nos deve cegar para o fato de que a escrita é jovial e capitosa, e isso se evidencia na comparação culinária, que ressalta o sabor, o gosto de um estilo que possa ser fruído de forma sensorial pelo leitor:

Escrevendo cartas, romances, ou discursos, era sempre aquele escritor simples e correto, “desnudo, gracioso, maravilhosamente límpido”, de uma sobriedade quase frugal — quase, porque não excluía os tons mais quentes, as cores mais vivas, certas ousadias, algumas vezes. Estilo vegetariano, poder-se-ia dizer; mas de um vegetarianismo com leite e ovos. (FERREIRA, 2007, p. 34)

O ensaísta alagoano sustenta, por conseguinte, que a aparente miséria esconde segredos:

Esse estilo assim ponderado, policiado, friamente medido, posto que a um exame superficial pareça de uma pobreza franciscana, é, na realidade, talvez dos mais ricos do nosso idioma. De vocabulário reduzido Machado soube tirar estranhos efeitos. Não poderá, aliás, ser levado a sério quem confunda riqueza de estilo com riqueza vocabular. (FERREIRA, 2007, p. 35)

Quando retoma a fortuna crítica, percebe-se que até as detrações contra Machado são semelhantes às impostas a Murilo, a obra de ambos teria “um que quer que seja de frio, de meio morto, um tudo-nada de artificial, às vezes, em que se percebe um tanto ausente o humano” “Sílvia Romero censura a falta de naturalidade nos diálogos de Machado de Assis. Há neles, realmente, um pouco de artifício”, pondera, registrando haver “inúmeras repetições, intencionais ou viciosas” e “sensação de monotonia” (FERREIRA, 2007, p. 6, p. 49, p. 51, p. 54). Mas é sintomático que, recusando ao carioca a inovação do idioma, o dicionarista identifique, nele, o diferencial da associação inaudita de ideias, mais meritório que a expressão verbal (quer dizer, a novidade residiria nos níveis sintático e semântico).

Em Rubião, é mormente no desenvolvimento da história e das personagens na mente do leitor que se dá a articulação inesperada, mas a sequência de parágrafos também apresenta desconexões e uma evolução ilógica, minando a força da narrativa a

despeito de uma inegável coesão no desenvolvimento da intriga. Quanto à repetição, no mineiro ela não é vocabular, porque o autor tem ojeriza de usar palavras iguais num mesmo conto e recorre amiúde ao sinônimo (embora, no conjunto, verifique-se que há uma repetição de termos e sintagmas), mas temática, o que confere aos textos uma dose de sensorialidade e previsibilidade. Falta em Murilo, até porque ele deliberou fixar a “indestrutível repetição cíclica” (RUBIÃO, 1981, p. 4), a possibilidade. Contra o livro que se descortina e se multiplica na fantasia, contra os finais alternativos ou em aberto, o relancear furtivo aos bastidores ou os complementos que todo apaixonado, conscientemente ou não, engasta nas obras favoritas depois do baixar do pano, o escritor parece querer restringir a leitura e negar-nos o plural e a liberdade. Ao “aperfeiçoar” suas narrativas, não raro removeu ambiguidades, sutilezas, incertezas, detalhes que transmitiam concretude. Desconsiderando um ensinamento evangélico de peso, talvez porque este fosse por demais “novo” e a ele aprazia o testamento mais remoto, Murilo separou o joio do trigo antes da hora, limando com isso muita boa semente.

Uma prova disso é “As unhas”, resgatado entre os datiloscritos inéditos por Vera Lúcia Andrade e Ana Cristina Pimenta da Costa Val e publicado no *Suplemento Literário* em novembro de 1994 (n.1, p. 4). Com data de julho de 1950, o conto, lido hoje, assemelha-se a um pastiche: como se dá com os nomes Damião, Dora, Godofredo, Inácio, Joana, João, José e Marialice, que aparecem frequentemente,¹²⁶ aqui há uma Petúnia. O protagonista Henrique Canavarro inicialmente não se incomoda na lida com o crescimento descontrolado das ditas lâminas córneas, mas em seguida vê-se mortificado, uma vez que nenhum tratamento pode ajudá-lo. Temos a invenção por tibia em vista da semelhança com “O lodo”, “Agláia” e “Petúnia” e a redação claudica de quando em vez (além das frases “sem obedecer o ciclo normal”, “sentiu *incomodar-lhe* as unhas”, “*em* plenos pulmões” e “a resposta foi *de* que não conhecia...”, há orações em que sujeito e verbo são separados por vírgula). o fato de o original trazer marcas de

¹²⁶ Damião aparece em “A fila” e “Memórias do contabilista Pedro Inácio”; Dora em “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Bruma”; Godofredo em “Os três nomes de Godofredo” e “Bruma”; Joana em “Os dragões”, “Os três nomes de Godofredo”, “Petúnia” (como nome composto) e “O lodo”; João em “Os dragões”, João Batista em “O bom amigo Batista”, João Gaspar em “O edifício”, “João de Deus em “Os três nomes de Godofredo”; José Henrique em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, José Antônio em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, José Ambrósio em “Marina a Intangível”, Danilo José em “D. José não era”, José Alferes em “O convidado” e José Inácio em “Botão-de-Rosa”; Marialice em “A flor de vidro” e “A casa do girassol vermelho”. Também é curioso que algumas combinações de letras se repitam frequentemente: *Cariba*, *Taquira*, *Jandira*, *Alzira*, *Mariazinha*, *Maria*, *Marialice*, *Zacarias*, *Belisária*, *Roderico*, *Odorico*, *Pererico*. Relevante, ainda, que o Dr. Sacavém, de “Bruma”, anteriormente se chamasse Henrique, um personagem de “O homem do boné cinzento”, Manuel, e outro de “A flor de vidro”, Mário.

correções e mudanças e de ter sido dado a conhecer ao público só postumamente mostra que ele não atendia às exigências do autor. Seria interessante pensar a narrativa como uma elaboração criativa sobre expressões idiomáticas, estratégia muito cara a Kafka.

De fato, “deitar as unhas em”, segundo Caldas Aulete, é “agarrar firmemente, segurar; apoderar-se de, violentamente e/ou fraudulentamente”, o que descreve a conduta insensível e calculista de Canavarro; “botar as unhas de fora” vem a ser “deixar perceber intenções, caráter, maneira de agir etc. que antes ocultava”, e “mostrar as unhas” seria dar a conhecer sua agressividade, que é o que ocorre ao protagonista, a partir do momento em que, na forma de uma aparência repugnante, suas feições egoístas se exteriorizam (recordando Dorian Gray). Da mesma forma, “com unhas e dentes”, “aguerridamente, com grande denodo”, conforme o mesmo dicionário, o anti-herói de Rubião ensaia vencer a natureza. Com o avanço da condição e as séries de viagens e compras para tentar resolvê-la, é bem provável que ele passe a “estar na unha” (ficar sem dinheiro, gastar suas economias). Todavia, essas sugestões não evoluíram e o conto foi abandonado.

Uma edição crítica ofereceria ao leitor dados que se perderam nas sucessivas publicações e ajudam a compreender e interpretar os textos. A sequência dos contos forneceria dicas para as relações que o autor via entre eles. As dedicatórias, idem: “Para Nelly, Pavla, Teddy, Antonio Candido, Mário, Rui, Paulo, Otto e Hélio”, em *O Convidado*; “Para Vanessa, Dadá e Sérvulo” e, na página seguinte, “Aos mineiros Guimarães Alves, José Bento Teixeira de Sales, Gastão Guimarães, José Calazans Filho, Adolfo Gusmão e Mário Silésio”, em *Os dragões e outros contos*, numa comprovação de que o autor via no mínimo dois níveis de oferta de suas criações. Quando saiu no *Suplemento Literário*, em 1969, o conto “Petúnia” trouxe os dizeres, entre parênteses: “Para Amélia”.

Nessa história, a primeira epígrafe era “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas suas fortalezas o azevinho; e ela virá a ser covil de dragões e pastagens de avestruzes”. Com pequenas alterações de pontuação e o substantivo “pastagem” no plural, essa é a tradução de Antônio Figueiredo. Na versão definitiva, incluída em *O Convidado*, o verso foi cortado ao meio, porventura para evitar a vinculação a “Os dragões”, uma vez que a epígrafe deste último, extraída de *Jó*, 30, 29, afirma: “Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes” (RUBIÃO, 2010, p. 47).

Em “A noiva da Casa Azul”, a epígrafe primitiva era a metade do versículo 8 do capítulo quarto do *Cânticos dos Cânticos*: “Vem do Líbano, esposa minha, vem! Serás

coroadada do alto de Amaná, do cume de Sanir” (FIGUEIREDO, 1885, p. 406). Nas edições subsequentes o escritor a substituiu por Ct 2,13, trecho retirado de outra tradução que não pudemos identificar: “A figueira começava a dar os seus primeiros figos; as vinhas, em flor, exalam o seu perfume. Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem.” Na economia dos *Cantares* a mudança faz diferença, mas exigiria mais do que está ao nosso alcance; sugerimos ao leitor interessado que consulte o alentado estudo de Geraldo de Holanda Cavalcanti sobre o *Cântico dos Cânticos* (ver referências bibliográficas). Todavia, no âmbito do conto, a escolha é consequente, pois Murilo, sabedor da obscuridade do texto bíblico, de modo geral elege epígrafes cuja compreensão imediata não penaliza o leitor, transferindo as fráguas para a articulação de conto e epígrafe e para a própria narrativa. No caso, a estranheza provocada pelos geônimos Amaná e Sanir poderia perder o leitor e levá-lo a uma direção infrutífera. Também linguagem cifrada da continuação do verso, “e do Hermon, das cavernas dos leões, dos montes dos leopardos” (FIGUEIREDO, 1885, p. 406), teria o mesmo resultado. A segunda opção tem a vantagem de aludir a múltiplas citações de vinhas e figueiras nas Escrituras, continuamente ligadas a contextos de erotismo, esterilidade ou abandono, os quais se fazem presentes no conto. Além disso, a epígrafe posterior é precedida, por alguns versículos, de comparação entre a amada e as demais jovens na qual a primeira é como um lírio entre os espinhos. Esse elemento se revela significativo se aceitamos o nome da localidade para onde o narrador se encaminha, Juparassu, como uma montagem das palavras do tupi ju (espinho) + pará (mar) + açu (grande), disfarçada na grafia com ss: “grande mar de espinhos”.

Seria útil também interpor alguma separação entre os contos sancionados pelo autor e aqueles que não contavam com sua inteira aprovação. A obra completa lançada pela Companhia das Letras, praticíssima para o pesquisador, não aclara, todavia, que “A diáspora” foi um inédito encontrado entre os papéis do escritor e impresso postumamente e tampouco que ele não quis republicar “O lodo” (a tradução alemã de Ray-Güde Mertin, editada pela Suhrkamp em 1993, dois anos após a morte de Rubião, exclui “Petúnia”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “A fila”, “O lodo”, “O bloqueio”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “O bom amigo Batista”, “Epidólia”, “Aglaiia”, “O convidado”, “Botão-de-Rosa” e “Os comensais”).

Não resistimos a um comentário sobre a referida tradução alemã, mesmo que não possamos dar-lhe seguimento. Por um acaso nada casual, a epígrafe de “Os dragões” cita o texto bíblico em uma tradução que não menciona esses entes

mitológicos, mas chacais (*Schakale*); a de “Teleco, o coelhinho”, apropriadamente introduz uma donzela (*Jungfrau*) no “caminho do homem na sua mocidade”; a de “Bárbara” condena o homem que perde o rumo não à assembleia dos gigantes, mas “à comunidade dos mortos” (*die Toten Gemeinde*); a de “O edifício” chega a ter o sentido oposto do original, pois, se nesta o profeta adverte e ameaça: “Naquele dia ficarás fora da lei” (RUBIÃO, 2010, p. 60), as demais traduções em português variam (“aquele dia em que se ampliarão tuas fronteiras” — Ave-Maria; “tempo (...) de mudar para mais longe as fronteiras do país” — Bíblia na Linguagem de Hoje; “tuas fronteiras encolherão” — TEB), ao passo que o texto alemão diz: “a palavra de Deus vai se difundir/se dilatar” (“*Gottes Wort wird weit auskommen*”) (RUBIÃO, 1993, p. 34).¹²⁷ São implicações do uso da Bíblia e sinal de que tudo conspira mesmo para que Murilo se torne irmão de Kafka.

2.1.8 Do nome da prosa às margens da imagem

Aires da Mata Machado Filho (1965) argumenta que, entre os dons do contista, o senso da poesia tem manifestação predominante: “Há peças em que domina a tranquila fruição do poema, como se fosse mesmo um diríamos ‘soneto em prosa’”. Em “Revelações de um livro novo”, José Guimarães Alves denomina as criações de Murilo “contos poéticos”, enquanto Sérgio Milliet falava de “pequenos poemas em prosa (...), devaneios sem ligação aparente, imagens soltas cuja fluidez é quebrada de quando em quando por violentos absurdos que são como advertências de um pudor arisco contra o sentimentalismo ameaçador” (1947). O mesmo tom, não exatamente aplicado a tendências líricas da prosa, serve a Álvaro Lins, que faz ressalvas ao que chama “o delírio e a alucinação poética de Rubião” (1948), a Rachel Jardim, que registra o “feérico e o onírico” (1978), e a Wilson Castelo Branco, para quem existe na obra do escritor um “simbolismo quase poético” (1944). Em “De Rubião a Kafka”, artigo ainda atual e provocativo, José Augusto Carvalho nota na produção muriliana “um toque diferente de poesia em prosa”, “um mundo onírico, poético e colorido” que remete ao surrealismo num “grito lírico de amargura e pessimismo” (1967). Walter Sebastião

¹²⁷ No que concerne à tradução em inglês, de Thomas Colchie, intitulada *The ex-magician and other stories*, além de ganhar uma epígrafe geral extraída da King James e equivocadamente referenciada (trata-se do capítulo XVIII, mas no volume consta que é o XVII), em “Os dragões” (“The dragons”), Jó se diz “companheiro de corujas” (*owls*), em “Teleco, o coelhinho” (“Teleco, the rabbit), o incompreensível é “o caminho do homem com uma donzela” (“the way of a man with a maid”), em “Bárbara” (“Barbara”), o homem que se extravia permanece “na assembleia das sombras” (“in the congregation of the shadows”). Em “D. José não era” (“Not Don José”), o que há é uma “nação indesejada” (“nation not desired”), não “povos indignos de ser amados”, entre outras variações (Avon Books, 1984).

resume: “São contos de fadas modernos, pontuados por uma ironia trágica, pelo sentido poético da narração, e com uma intensa compreensão do drama humano contemporâneo: vivências meio desterradas, frente a frente com situações absurdas. Angústia, tédio, melancolia” (1988).¹²⁸

Sem querer exaurir o leitor (esperando que até o momento não tenhamos sido felizes em já alcançá-lo), a recuperação de alguns dos lugares-comuns da literatura secundária, como fizemos até aqui, é necessária, mormente quando se pensa que a repetição, das macro às microestruturas, permeia a obra do jornalista, advogado e servidor público com que ora nos ocupamos; e que, como tantos outros trunfos de sua arte de Murilo, o lirismo da linguagem é consignado, mas *en passant*, como jurisprudência pacificada, sem mais. Mas, como se trata justamente de espanar a poeira de decênios de crítica, convém seguir os atalhos menos visitados, os percursos há muito abandonados. Onde, porém, se esconde a poesia de Rubião?

Alguns aspectos de sua obra afastam-no de Kafka, nomeadamente um tom local, pitoresco. Outra qualidade distintiva é a inclinação por algumas figuras de pensamento ou de linguagem. O mineiro recorre bastante ao humor negro e ao sarcasmo (é o caso de exposição do narrador de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, dócil a episódios de delusão megalômana: “Esperei que meu pai fizesse sua última viagem, que, aliás, por pouco não foi marítima — morreu engasgado com uma espinha de peixe — para ir morar no litoral”), mas são assinaturas, ainda, a redundância, a prosopopeia ou personificação e, simetricamente, a reificação ou coisificação; a metonímia; a catacrese; a hipérbole; o hipérbato ou exagero. Cada uma dessas táticas tem seus próprios fins.

À primeira vista, Rubião parece ser comedido no uso de metáforas, mas um exame mais acurado revela um ostensivo uso de figuras, embora não em estado puro e normalmente diluídas. Testificam-no alguns exemplos recolhidos ao acaso de verbo em sentido impróprio e metonímia — “sentindo *amadurecer* a oportunidade de lhe oferecer novamente *o quarto e a cama*” (“A fila”); personificação — “*Sorrateiro*, o desânimo substituiu nele o primitivo entusiasmo” — e catacrese — “Quando *voltou a si...*” — (“O edifício”); hipérbato e prosopopeia de — “Seguiu-se às suas palavras *uma estridente gargalhada*, que *acompanhou* Manfredo até o outro lado da rua” (“Epidólia”); metonímia e prosopopeia — “onde apenas *o olhar de mamãe formulava* perguntas” (“Bruma”).

¹²⁸ Todas essas citações estão disponíveis em formato digital e constam da bibliografia. Aqui registramos principalmente as datas em que os artigos foram redigidos e veiculados na imprensa.

Por inculir traços humanos a seres inanimados, a personificação é usual na literatura de caráter fantástico; outrossim, manifesta-se como procedimento comum na lírica. É o caso das seguintes sentenças de “O pirotécnico Zacarias”, um dos mais poéticos contos de Rubião: “Ao meu lado *dançavam* fogos de artifício, logo *devorados* pelo arco-íris”; “... não seria naquela noite que o branco *desceria* até a terra.”; “... o ambiente *repousava* na mesma calma (...) e o cadáver não *protestava* contra o fim”; “os meus olhos, *que não se acomodavam* ao *colorido das paisagens* estendidas na minha frente. Havia ainda o medo que sentia, desde aquela madrugada, quando constatei que a morte *penetrara* no meu corpo.” É, ainda, o que se dá com o trecho de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, enriquecido pela aliteração em v (homenagem aos “Violões que choram”, de Cruz e Sousa?), “... e me ponho a ouvir *vozes soturnas* que *vêm* do mar”, e com os excertos de “A flor de vidro”: “O sorriso dela *brincava* na face *tosca* das mulheres, *escorria* pelo verniz dos móveis, *desprendia-se* das paredes alvas do casarão. *Acompanhava* o trem de ferro...”; “... o apito *gritava*...”; “... se o nome *brotara* da garganta...”.

Em outros casos, a prosopopeia propende a ser cômica, como quando os leões de “O ex-mágico da Taberna Minhota” “[s]acudiram com tristeza as júbas e *imploraram-me* que os fizesse desaparecer”, ou pressaga, como em “A cidade”, narrativa na qual, mostrando a fragmentação interna do narrador, a personificação se associa à metonímia: “... seus olhos se *sentiam* cada vez mais atraídos pela *leveza* das pequeninas edificações”. Em “A flor de vidro”, ela compactua para instaurar inquietação e expressar o alvoroço e a percepção nublada do personagem: “Uma realidade inesperada *sacudiu-lhe* o corpo com violência.”; “Lançou-se pela escadaria abaixo, *empurrado* por uma alegria *desvairada*.”; “Os seus trinta anos, ágeis e lépidos, *davam a impressão* de vinte e dois...”.

Numa espécie de metonímia do feminino, as mulheres, em Rubião, assumem caráter infernal, destrutivo e aniquilante. Enquanto personagens, falta-lhes não só um lado bom como uma parte de mistério. Ocorre-nos o mito de Pandora, porque defendemos que em Murilo não existe uma demonização do gênero; certo fatalismo na reiteração de um desconhecimento primordial do que elas sejam capazes, sim, ao qual aliás não faltam desconfiança, temor e prevenção.

Na *oeuvre* muriliana, as mulheres, em geral nocivas, quer pela maldade, quer pela indiferença, são em contrapartida força de propulsão. Dos trinta e três contos, nove títulos colocam-nas em foco: *Bárbara*; *Ofélia, meu cachimbo e o mar*; *Marina, a*

Intangível; Bruma; Mariazinha; Elisa; Epidólia; Petúnia; Aglaia. Outros nove contêm substantivos femininos como ‘memórias’, “fila”, “casa”, “noiva”, “cidade”. Entre as narrativas, as personagens do belo sexo se revelam, em sua maioria, decisivas para o desenvolvimento rumo a um mundo ficcional vácuo, aberrante, inóspito e frequentemente estéril. O poder de instaurar essa ambientação decorre da inversão de uma série de lugares-comuns da representação das mulheres em obras literárias, o qual, não obstante, tende menos aos esforços dos estudos de gênero e à defesa da autonomia da diferença do que da cristalização da mulher como um núcleo em que se concentram questões de interesse do autor, como o poder, a violência, a tristeza e a desesperança, a solidão, o medo. De fato, nos contos acima mencionados, ao contrário do que se poderia supor, as mulheres nunca têm voz como narradoras e são, quando muito, antagonistas.

Se não deixa de dialogar com situações típicas e *tópoi* como a amada inacessível — é o caso da datilógrafa anônima de *O ex-mágico*, da prostituta Viegas de *A cidade*, da Tereza de *Teleco*, de Bruma, de conto homônimo e, no superlativo, das eleitas em *Marina, a intangível* e *Elisa*, de Dalila, de *A noiva da casa azul* (nome abonador da concepção de que, conforme a lição de Sansão, em *Juízes*, as mulheres conduzem à derrocada), e de Hebe, de *Os comensais*, as duas últimas encapsuladas na adolescência —, o relacionamento entre os sexos, para Murilo, nunca se manifesta no âmbito da mera idealização: o objeto de desejo, quando não é de carne e osso (e frise-se aqui o peso do primeiro elemento em *Mariazinha*, *A casa do girassol vermelho* e *Aglaia*), às raias do repulsivo (Margarebe, de *O bloqueio*; *Petúnia*), é fantasmagórico (como se dá com *Epidólia*) ou devastador — para evitar a terminologia “castrador” (sem embargo útil): é o caso de Epsila, de *O lodo*, e Bárbara.

Em linhas gerais, as mulheres, na ficção de Rubião, não alcançam grande profundidade psicológica, embora em alguns casos possam revelar-se misteriosas e insondáveis, como Astélope e Bruma. Mesmo personagens-fantasmas¹²⁹ como Elvira (“Elvira e outros mistérios”) e Eunice, que só nos aparecem mediante o olhar do homem que elas obsedam, são o negativo de uma polarização maniqueísta. Galimene, de *A fila*, é uma exceção absoluta; inserida na única das narrativas que se abre para um desfecho positivo, a moça recupera o conhecido modelo da prostituta generosa e desinteressada (para ficar em alguns exemplos, recordemos a bíblica Raab; *A Dama das Camélias* de Dumas; Górkí com “Uma noite de outono”; *Lucíola*, de Alencar etc).

¹²⁹ São fantasmas não só porque não têm presença concreta sequer na realidade ficcional, mas porque pertencem, ambas, a contos que o autor nunca publicou.

2.1.9 O nome é o homem

Outro nó bem amarrado é a onomástica, que, ao invés de Kafka e Guimarães Rosa, retarda a formação de constelações de sentido, desorientando o leitor. O advogado nascido na Boêmia e o diplomata de Cordisburgo por vezes prescindem da invenção *ex nihilo* — que, obviamente, de forma estrita é tão só uma quimera, pois não pode existir senão de forma relativa — e jogam com as cartas que receberam. Serviram a Kafka, por exemplo, o nome e os sobrenomes dos seus familiares (*Hermann*, “homem do exército, da guerra”, em alemão poderia ler-se “Herr-mann”, o “homem do senhorio, do domínio”)¹³⁰ e diversos títulos, nomeações e toponímias históricos; na juventude, conta a Oskar Pollak ter tomado nomes de um calendário (HELLER & BEUG, 2003, p. 123). O autor de *Primeiras Histórias*, filho de Florduardo e Francisca, aprendendo provavelmente no berço a manipular os sons e sentidos, fez do factual uma ponte para o extraordinário.¹³¹ Antônio Houaiss assim analisa a *expertise* do escritor:

A riqueza sêmica dos nomes de suas personagens parece ser capitalizada, primeiro, num princípio consensual de carência (pois os “nomes próprios”, sendo índices, não “significam”); segundo, num princípio de pilhagem (pois cada “nome próprio” se vai, aos poucos, encorpando de significados das palavras conexas como “signos linguísticos plenos”); terceiro, já pejados de significados, os *seus* nomes próprios, que se encheram, reverberam sobre os outros signos linguísticos; por fim, há um distributivismo geral de sua economia sígnica de abundância, sob o encontro transfigurado e transfigurador de sua antroponímia.

(...)

Parece estar aí a razão por que, como nominador de sua população, Guimarães Rosa é árbitro absoluto, elegendo, adrede ou após

¹³⁰ O avô paterno de Kafka chamava-se Jakob; entre os tios, encontram-se Alfred, Richard, Rudolf, Anna, Klara; Josef — que tem como apelido as formas Pepi, Pepa — Pollak era o nome do esposo de Valli (Valerie) e de um outro tio; Karl Hermann, o marido de Elli (Gabrielle); Josef David casou com Otilia (Otilie). Georg é o nome de um irmão de Kafka que morreu aos dois anos de idade; Emil o de um primo; Mizzi é apelido de Marianne, uma sobrinha. Todos esses nomes aparecem na obra do escritor. Contêm sílabas e letras dos anteriores: Olga, Frieda (Siegfried é o nome de um tio de Kafka), Friedrich, Galater; Johanna Brummer, Pollunder; há semelhança fônica e/ou semântica em Amalia/ Milena (nas *Cartas a Milena*, Kafka brinca com a etimologia do nome, e *O Castelo* foi escrito na época em que o escritor e a tradutora se relacionaram). São conhecidas as alusões privadas de Kafka, que talvez não nos levem longe, mas indicam um procedimento reiterado. Nada impede que sejam pistas falsas; o lúdico preza lazeres incertos.

¹³¹ Encontrar o que já existe e trazê-lo para uma criação artística é um feito e tanto; do ponto de vista literário, as famílias Rosenkrantz (“guirlanda/coroa de rosas”) e Guildenstern (“estrela dourada”) terem existido e possuírem origem nórdica (SMITH, 1921, p. 374; MCDAVID JR., 1982, p. 401) não é menos importante do que a palavra “gulden”, em alemão, significar “florim”, e “guild”, em inglês, ser “corporação”, nem o fato de os nomes poderem se decompor e formar Rosenstern (“rosa estrela”), Sternkreuz (“cruz estrelada”), Gildenrose (“rosa da guilda”, “rosa dourada”, “guilda da rosa”) e Guildenkrantz (“coroa dourada”). O acúmulo de possibilidades deriva de escolhas e combinações produtivas. Oportuno também recordar que “Hamlet”, em inglês, significa vila, aldeiazinha, denotando que toda universalidade é, paradoxalmente, a constatação de que o mundo e o homem são pequeninos.

primeiros experimentos, nomes próprios que — abstraídos os significados etimológico ou de etimologia popular —, vazios, têm, precisamente, no(s) significante(s) íntegro(s) ou desmembrado(s), potencialidades e virtualidades capazes de atualizar, segundo a vontade ou intuição do demiurgo, as características desejáveis às personagens, pensadas ou gestadas, assim, para as narrativas que imagina (...). (HOUAISS *apud* MACHADO, 2003, p. 14-15; grifo do autor)

Em Rubião, *what is a name?*: núcleos enigmáticos que formam uma névoa apta a confundir mais que esclarecer; Epsila (plural da letra grega “e” breve, ou, como veremos adiante, a letra “e simples”), Xixiu e Jadon são prenomes que interpelam instantaneamente, mas para cuja explicação o leitor mal consegue propor algo, porque exigem não apenas erudição, mas obstinação.

Aos poucos, se explicam: Dagô é hipocorístico de Dagoberto, que significa “brilhante como o dia, dia brilhante, nascido em dia esplêndido”, e “dag” remete a adaga. O nome germânico aparece em “A flor de vidro”, conto repleto de imagens luminosas (“fagulhas”, “olhos brilhantes”, “sol intenso”, “lenço branco”), designando um rival temido pelo narrador. Rememore-se, ainda, que a história termina com Eronides ficando cego. Esse nome, cujo significado é “filho de Eros”, compõe “rio”, “erode”, “doer”, “sonido”, “ser”, “espero”, se invertermos a letra “d”, e “serão”, pela sonoridade; *heron*, no grego, é herói, e -ide, sufixo denotador de estrutura, parte, mas *eiron* é a origem de “ironia”; *sore*, no inglês, dá “dolorido, ferido, inflamado”, e *rose*, oras!, dispensa comentários; “serôdio” quer dizer “extemporâneo, tardio”; *ronde*, em francês, é “redondo”, mas “*en rondes*” traduz-se por “em círculos”. Esses significados parecem somar-se, em componentes que convergem para uma mesma ideia, já explícita no texto, da dor pela passagem do tempo e pelas perdas.

Pink, na língua inglesa, é a cor rosa; Colebra remete a cobra (*culebra*, em espanhol), mas consta dos léxicos do português como substantivo feminino (“certa larva, o mesmo que cobrilha”). Andrea Harbath sugere que o nome é uma composição de “cobra” e “lebre” (HARBARTH, 1997, p. 53), o que tem fundamento tanto pelo comportamento frio e insensível de ambos os cônjuges como pela fecundidade extraordinária do casal.

Mangorra, segundo o Houaiss, é um “estado de profunda tristeza e desencantamento; melancolia”; enquanto “mangona” é “aversão ao trabalho; moleza, indolência”. O nome também é foneticamente assemelhado a Gomorra, uma das cidades bíblicas votadas à destruição devido ao desregramento de seus habitantes. Gérion, a

forma grega do nome Gerião, deriva do verbo Γηρυών (gritar, fazer ressoar) e liga “O bloqueio” aos doze trabalhos de Hércules.

Mineides, presente em “Petúnia”, é o coletivo das três filhas do rei Mínia, as quais, por não lhe renderem culto, Dioniso levou, mediante o furor báquico, a assassinar o filho de uma delas. Segundo a lenda, quando se recusaram a deixar o trabalho de fiar para celebrar o deus, ramos de videira e hera começaram a brotar da tela e dos teares. Pelo crime, foram transformadas depois em morcegos (SPALDING, 1965, p. 171-172). Na história de Rubião, se nos lembrarmos bem, são três as descendentes de Éolo, o qual passa o dia a arrancar flores que nascem sem que ele as plante. Se, como é lógico, não saber ou não compreender um nome é não ter domínio sobre ele, possuir um instrumental que revele mais do que o texto afirma explicitamente sempre é um fator de motivação para o leitor e de comunicabilidade.

A persistência tem suas recompensas. Em “A casa do girassol vermelho”, por exemplo, descobre-se uma onomástica bíblica concernente à infância de Jesus, em chave bastante irônica: Belinha (desde que se aceite derivar de “Isabel”) e Simeão (do hebraico “aquele que ouviu”), embora se possa recordar, em *Gênesis*, o irmão de José, retido no Egito. Outra interpretação, talvez mais apropriada, relaciona o nome ao sentimento de vergonha e/ou ao riso da hiena.¹³² Terceira possibilidade nos remete a *Números*, 25,1-18, aqui citado apenas em parte, numa tradução provavelmente conhecida por Murilo:

Neste tempo estava Israel em Settim, e o povo caiu em *fornicação* com as filhas de Moab, 2 as quais os chamaram para os seus sacrifícios. E eles comeram e adoraram os deuses delas, 3 e Israel se consagrou a Belfegor: e irado o Senhor, 4 disse a Moisés: Toma todos os príncipes do povo, e *pendura-os em forcas contra o sol*: para que o meu furor se aparte de Israel. 5 E Moisés disse aos juizes de Israel: *Mate cada um aos seus mais chegados*, que se consagraram a Belfegor. 6 E ao mesmo tempo um dos filhos de Israel entrou à vista dos seus irmãos em casa de uma prostituta madianita, vendo Moisés, e todos os filhos de Israel, que choravam diante das portas do Tabernáculo. 7 O que vendo Fineias, filho de Eleazar, filho do sacerdote Arão, levantou-se no meio do povo e tomando um punhal, 8 entrou após o israelita naquele lugar infame, e *atravessou dum só golpe a ambos, isto é, ao homem e à mulher, pelas suas partes genitais*. E logo cessou a praga, que os filhos de Israel padeciam. (FIGUEIREDO, Nm 25, 1-8; grifos nossos)

Mesmo num nível superficial, a similaridade é evidente: os dois textos exalam uma lubricidade efervescente com a ameaça punitiva à espreita e ilustram a progressiva

¹³² HOLMAN, 2004, p. 330.

corrosão dos liames no âmago da família, o escândalo pela transgressão sexual e a resposta violenta de uma comunidade contra um indivíduo. Outras correlações, assentadas em núcleos de sentido (ira, ambiência febril, iluminada e ardente, prostituição, perversão, anomia e práticas justiceiras, pranto e histeria) são possíveis.

“Belsie”, criação respaldada pelo costume encarecido no país — e, conforme João Ribeiro, nas *Curiosidades Verbais*, frequente nas línguas germânicas (RIBEIRO, 2008, p. 65) — de juntar sílabas dos prenomes de pai e mãe (no caso, **Simeão** e **Belisária**), reporta ao substantivo latino *bellum*, “guerra”, que origina as palavras “bélico”, “rebelde”, “rebelar”. O nome materno significa precisamente “aquela que arremessa dardos”. “Nanico”, passível de ser entendido como apelido formado por diminuição, é, ademais, substantivo comum derivado da palavra “anão” em latim (“*nanus*”) e a associação sonora de “Simeão” com “semente” bem podem ser releitura irônica do episódio de Onan, ainda registrado em *Gênesis*, não apenas pela ênfase no parentesco, como pela esterilidade que marca a maioria dos atos sexuais que têm lugar no conto:

Judá disse então a Onan: “Vai deitar-te com a mulher de teu irmão. Cumpre com ela o teu dever de parente próximo do falecido e suscita uma descendência a teu irmão”. Mas Onan sabia que a descendência não seria sua; quando se deitava com a mulher de seu irmão, deixava o sêmen perder-se na terra para não dar descendência a seu irmão. O que ele fazia desagradou ao Senhor, que o fez morrer também a ele.¹³³
(BÍBLIA SAGRADA, *Gn* 38, 8-10)

Essa é somente uma das ressonâncias das Escrituras; com efeito, na caracterização do narrador como um homem corpulento e de estatura avantajada (“meus noventa quilos”, “meu físico agigantado”, “gigante bronco”), repercutem as figurações de colossos bíblicos (por ordem de importância: *Gn* 6, 1-7; *Eclesiástico* 16, 1-8; *Baruc* 3, 26-28; *Nm* 13, 31-33); outras passagens citam quase textualmente as condenações à idolatria (*Salmos* 115, *Apocalipse* 9, 20) ou parafraseiam trechos (*Jó* 21, 26 e 24, 20; *Eclo* 19, 3), como “eles não têm boca, nem lábios”. Mas não se pode descartar tampouco uma recriação da Titanomaquia, para a qual, todavia, nos falta tempo de investigar.

¹³³ Adotamos a tradução da TEB, neste contexto, porque ela é mais clara e explícita a ação da personagem.

2.2 Um escritor irrealizado

Jeannine Fontaine e Joyce Stavic (2004) apostam na metodologia da “linguística forense” para identificar padrões de uso de estruturas linguísticas por parte dos escritores. A hipótese de Fontaine e Stavic em relação à ficção científica é que, “[c]om mundos como estes, tão afastados da experiência cotidiana”, somos constantemente chamados a mover-nos “entre a realidade do mundo ao redor e o universo assaz diferente da estória”. As estudiosas supõem ser essa a razão pela qual, “mesmo inconscientemente, escritores desses gêneros possam sentir pouca necessidade de incorporar a metáfora em seu estilo literário.”¹³⁴

Conforme cremos, a obra de Rubião pede raciocínio análogo: a presença de constantes metamorfoses e transformações que no nível da narrativa querem-se efetivas a par das metáforas enfraquece e dissolve as imagens, amiúde perturbando o efeito de verossimilhança e o ingresso inadvertido ou voluntário do leitor na fantasia literária. Na tradição brasileira pregressa, a exploração do fantástico se preocupa em registrar o irreal sem implodir a lógica da narrativa, seja dando-lhe uma explicação racional (sonho, delírio, ficção), seja estabelecendo uma nova norma vigente apenas dentro do narrado. Em Murilo, é como se todo exagero, metonímia e metáfora virasse catacrese.

O curto-circuito da metáfora não escapou a Kafka, que, na reserva dos diários, exprime o abalo que isso lhe causava, e que citamos na tradução de Maria Helena Topa: “As metáforas são uma das muitas coisas que me fazem desesperar da escrita. A falta de autonomia da escrita. (...) Só a escrita está desamparada, não mora em si, é divertimento e desespero” (“Die Metaphem sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbständigkeit des Schreibens (...) nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung”) (*apud* TOPA, 1992, p. 216). É fácil verificar que as inquirições do tcheco vão numa direção diversa das de Murilo, mais relacionadas ao que Michael Beaujour problematiza:

Na maior parte das vezes, não tentamos separar “fato” de “ficção”, nem estamos conscientes de que há uma diferença entre eles, pelo menos quando o texto que estamos lendo é contemporâneo a nós e se conforma a critérios não ditos e invisíveis, i.e., quando a escrita não

¹³⁴ “With worlds like these, so removed from everyday experience, the reader is constantly called upon to shuttle between the reality of the world around her and the very different universe of the story. Perhaps for this reason, if only unconsciously, writers in these genres may feel little need to incorporate metaphor into their literary style.” (FONTAINE & STAVICK, 2004, p. 56)

chama atenção para si mesma e, conseqüentemente, tem êxito em ocultar seu caráter fictício.¹³⁵

Se Kafka está pensando na metáfora como metamorfose e *transporte* de uma carga irrequieta e pulsante, o que faz da palavra um objeto permanentemente em mutação — logo, incerto e irresoluto —, Rubião integra o leitor ao processo sempre em curso, em seus contos, de decisão entre o fantástico e o metafórico. Nisso, acreditamos, ele sossobra, pois nunca sabemos até que ponto devemos condescender com o ficcional; não é possível firmar um pacto duradouro com o narrador, pois, a todo o tempo alertados para o fictício, descendemos quase automaticamente para o factício.

Em “Bárbara”, por exemplo, a personagem homônima pede ao marido “o oceano”. A frase, que na linguagem coloquial seria identificada apenas como um exagero expressivo, no texto, deveria ser levada ao pé da letra, já que o interlocutor se dirige imediatamente ao litoral. Entretanto, lá chegando, ele se limita a trazer “uma pequena garrafa contendo água do oceano” (RUBIÃO, 2010, p. 28). A esposa, contrariamente ao que imagina o próprio consorte, não protesta e se contenta com o presente. Com isso, a literalidade do pedido parece perder a realidade recém-adquirida. Diante disso, o que pensar sobre uma frase em que o narrador afirma ter gastado “uma fortuna” com as excentricidades da cara-metade? No conto, como todos os pedidos foram atendidos apenas parcialmente, isto é, metonimicamente, a frase final, que poderia ser a apoteose do conto, perde a força e gera o risível:

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria.

Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la. (RUBIÃO, 2010, p. 32)

Essa tendência humorística, curiosamente, parece ser o primeiro impulso de Murilo, como vemos pelas versões primeiras dos contos e também por alguns fragmentos preservados em seu acervo (aqui mantivemos a ortografia e a pontuação), tal

¹³⁵ “Most of the time we do not even try to separate ‘fact’ from ‘fiction’, nor are we aware that there is a difference between them, at least when the text we are reading is contemporary with us and conforms to unspoken and invisible criteria of credibility i.e., when the writing does not call attention to itself and, consequently, succeeds in concealing its fictitiousness.” (BEAUJOUR, 1970, p. 53)

qual em “O mundo tem duas faces”: “Também era certo que praguejara ao saber a notícia. Não tanto pela mulher perdida ou pelo amor próprio maltratado, mas devido ao tempo gasto decorando frases latinas.” Nas “Reflexões de um zero”, os trechos remanescentes, alguns dos quais interrompidos em meio, indicam o encetar cômico e o desenvolvimento da história:

Embora tenha nascido um zero, desde cedo sentí uma poderosa atração pelos outros números. Sabia, por instinto, depender de um deles, para que, colocado na minha

Entrementes, o português continuava a me xingar, entre um e outro bofetão, e o professor de Latim a me encher de zeros.

Com o ginásio acabaram-se os tabefes e as descomposturas do meu patrão. Por longo tempo ia ter saudades dêst[es sem ter] nenhuma daquele.

A princípio, contentei-me em esticar, furtivamente e de longe, o meu olhar para ela. Depois... Foi um baile no Calafate. O dono da casa, tio da caixeirinha, sentiu-se muito honrado com o meu título de estudante de medicina e, olvidando — não sei se propositadamente — o meu emprego de contínuo de jornal, fez questão que eu danç[asse] com a sobrinha

Nem assim brigávamos lá em casa. A harmonia continuava a presidir a nossa vida em comum. Apenas, à noite não conversávamos. Como sempre foi meu hábito não pensava muito e levava as horas contemplando as estrêlas, sem desejo de fazer versos. Mariinha abria muito os olhos — já grande dem[ais] e ficava olhando para dentro.

Tudo ia indo muito bem, como sempre, quando em certa ocasião fiquei excessivamente melancolizado com as estrêlas e quis amortecer um pouco a minha tristeza com uns goles de cachaça. Como nos dias subsequentes voltasse a me entristecer, [pelos] mesmos motivos, continuei a beber.

Contudo não foi bastante longe a minha resistência. Capitei e me deixei levar pela curiosidade de saber a origem de muita coisa que um zero, inveno às delegacias de polícia, deve ignorar. Passei noites devorando livros que talvez a Igreja condenasse. Li demais. Quis saber porque havia tantos zeros

Como se pode deprender do excerto acima, o tom oscila do travo ao anedótico, como já avaliava Mário de Andrade, em carta ao mineiro. O paulista, espirituoso e agudo, aponta a alegoria como um risco do qual o mineiro deva fugir:

Um humorismo áspero, revoltado; um sarcasmo maltratante que provoca a invenção do caso — invenção que é rara e cuidadosamente impositiva. Dominadora. É estranho mesmo como, passado o primeiro momento fatal em que a gente verifica que está lendo um caso impossível de suceder e às vezes se ocupa uns dois minutos com um possível símbolo, uma alegoria escondida no reconto (e é perigo a evitar cuidadosamente no seu caso): o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real, sem nenhuma reação mais. Serão talvez essas as qualidades e caracteres dominantes e mais notáveis nestes apenas três contos [“O pirotécnico Zacarias”, “O Ex-mágico da Taberna Minhota” e “Marizinha”]: o humorismo asperamente amargo e a força estranha de apassar dominadoramente o leitor, impondo o irreal como si fosse real. (ANDRADE *apud* MORAES, 1995, p. 33)

Reconhecemos também, nos planos inacabados, os desencontros, a solidão, o desengano:

Inadvertidamente a sua criada pregara numa das paredes da cozinha uma “folhinha”. E por um revoltante acaso, ao encontrarem seus olhos, o “um” vermelho do calendário, não conseguiu fugir ao pensamento de que sua mãe pudesse ter sofrido, há quarenta e cinco anos atrás, com seu nascimento

Da janela de sua casa, Margarida contempla timidamente a rua entristecida pelo crepúsculo que vem descendo sobre as casas.

Os seus olhos grandes e assustados, hum rostinho quasi ingênuo, onde as tranças dão um ar colegial, procuram alguém que já devia ter passado pelo passeio de sua casa.

Todos os homens — de poucos lembrava o semblante — que passaram por sua casa, deixaram apenas o carinho de um momento. Quando deixavam... Muitos prometiam voltar. Mas estes ela tinha certeza que nunca voltariam. Nunca se volta a um credor.

Às vezes Margarida pensava em uma outra rua da cidade, onde as mulheres vestiam roupas bonitas e custosas.

A muito custo, ele conseguiu dizer uma frase, que saiu arrastada de seus lábios secos.

- O seu jardim... D. Margarida... está... mal cuidado... Deixa que eu... que eu... trate dele?

Sentiu-se ridículo, quis que o mundo desabasse sobre a sua cabeça e foi embora cheio de angústia. Ia com a certeza de que nunca mais teria coragem de passar por aquela rua. (“Margarida e outras reticências”)

O último título lembra “Elvira e outros mistérios”, o qual, embora não tenha sido publicado, é um conto completo, de qualidade, inapto a desabonar a reputação do autor. Uma tentativa aparentada, cujo enredo é, todavia, bastante diverso, chamou-se, antes, “Eunice e as flores amarelas” e foi remetida, em 15 de julho de 1943, quando Rubião exercia a profissão de jornalista, para o polígrafo de *Música, doce música*. Há outras versões do conto, sob a denominação “Eunice”, mas ele nunca foi incluído nos volumes *O convidado*, *O pirotécnico Zacarias*, *Os dragões e outros contos* e *A casa do Girassol Vermelho*.

Num certo sentido Murilo Rubião falhou. Nunca concluiu as novelas, nas quais acreditava que escreveria sem peias, livremente, como nunca se permitiu fazer. Em entrevista a Elizabeth Lowe, em 1979, declara: “Jamais me senti inclinado para o romance. Penso ainda em escrever duas novelas e propositadamente as deixei para mais tarde porque vejo uma incompatibilidade muito grande entre o conto e os gêneros mais alongados. A novela exige uma linguagem menos sóbria, menos tensa, menos simples do que a que adotar no conto”, defendia. Em 1989, a Alexandre Marino, dissera, a respeito: “Com esta novela eu estou saindo da preocupação da síntese do conto, porque se numa novela, ou romance, você é sintético, fica uma coisa muito esquemática. Este é um texto mais solto.”

Morto de um câncer na garganta, o escritor, em uma de suas últimas conversas com a imprensa, dias antes de falecer, reconhecia: “Não me considero realizado. Aliás,

vou morrer sem fazer... Outro dia estava numa banca de jornal e o sujeito falou: ‘Se puser plaquetas...’ Era plaquetas de automóvel! (risos). Tem várias plaquetas, não só as do sangue. E eu pensei que fossem só as minhas...” A capacidade de rir de si mesmo e de não levar-se a sério (embora ele tenha se dedicado a fundo e disciplinadamente à literatura), permanecerão e atestam-na as palavras com que parodiou Machado de Assis mais uma vez: “Não me casei, não tive filhos, não plantei árvores, apenas alguns arbustos” (RUBIÃO, 1982, p. 5).

Por tudo isso, podemos compreender aquilo que julgamos ser a maior qualidade da criação muriliana: a trama. Com efeito, a sinopse de suas histórias basta para acordar uma genuína experiência literária; já os títulos dos contos destruídos ou perdidos e das novelas que nunca viram a luz do dia conseguem motivar os leitores: imaginem o que viriam a ser “Porta de Alcalá”, “Cogumelos de Metal”, “O pombo”, “O contrabandista”¹³⁶, “A Ilha”, “A cidade mutilada” e “A mulher que fugiu de Bratislava”, “O senhor Huber e o cavalo verde” — prenunciado no conto “O bloqueio”, em que a Seateia pede ao pai que lhe leia “aquele livro do cavalo verde” (RUBIÃO, 2010, p. 141) —, “O dono do arco-íris”, “O esgoto”, “A viagem”. Pena também não dispormos tampouco “da série de contos com uma mesma personagem, o Grão Mogol, do qual não se sabia se tinha quarenta anos e sessenta mulheres, ou sessenta anos e quarenta mulheres” (WERNECK, 1992, p. 140). Nisto reside a traduzibilidade de Rubião: num enredo expresso numa linguagem descarnada, impessoal, empobrecida e quase vácuca, que não atrai para si tanta atenção quanto a invenção pura; donde a imortalidade desses contos no imaginário dos leitores, que reconstroem, muitas vezes sem reter uma só expressão literal do texto, suas mirabolantes involuções; seu apelo cinematográfico e pictórico, na conjunção sem igual de normalidade e estranhamento.

Traço que perpassa as Escrituras, a indefinição das figuras representadas e a vagueza quanto ao fim dos relatos, é um efeito que, como vimos, o escritor nascido em Carmo de Minas procurou criar no leitor. Segundo Robert Alter, “a consequência crucial da reticência é evitar repetidamente o julgamento explícito das personagens”

¹³⁶ Esses quatro contos, precedidos de dois outros, “A diáspora” e “A greve”, comporiam o volume *A diáspora*, cujos manuscritos Rubião esqueceu num táxi, em meados da década de 80, e nunca mais reouve. Sob a responsabilidade do Acervo de Escritores Mineiros estão fragmentos dos contos, epígrafes e esboço da estrutura do livro. Parte desse material foi publicado em edição especial do *Suplemento Literário* de junho de 2007 que serviu de catálogo à exposição *Muriliana: Murilo Rubião 90 anos* (Palácio das Artes, 4 set.-8 out.2006/ Centro Cultural Usiminas, 30 out.-10 dez. 2006), coordenada por Sílvia Rubião.

(ALTER, 1997, p. 36) e se deve, porventura, também ao fato de esses textos terem como meta a atemporalidade:

Existe, na perspectiva dos escritores hebreus, algo evasivo, imprevisível, irresoluto a respeito da natureza humana. O homem, feito à imagem de Deus, transcende com Ele, até outro ponto, as categorias, imagens, rótulos definidores. O recurso ao julgamento implícito abre perspectivas de ambiguidade — às vezes em questões de matiz, às vezes em tópicos essenciais — em nossa percepção das personagens. (ALTER, 1997, p. 36)

Será incorreto asseverar que Rubião, ao emular a densidade interpretativa da narrativa bíblica e suas s impressionantes personagens, manuseie sempre, eficazmente, a escassez de dados e de detalhamento adjetivador sobre motivações, hesitações e anterioridade das personagens que, de acordo com Erich Auerbach, em “A cicatriz de Ulisses”, caracteriza as Escrituras. Na análise do sacrifício de Abraão,

só é inacabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. (AUERBACH, 2007, p. 9)

Nos contos murilianos mais bem acabados, encontra-se o texto despido de superfluidades, seco, nuclear. Dessa maneira, em “A Lua”, o narrador-personagem inominado não nos oferece motivo plausível para o assassinato que cometerá. Mesmo que a atmosfera do conto insinue algo de agressivo ou anormal, com o protagonista (sê-lo-á, verdadeiramente?) monitorando e seguindo o companheiro, por meses, sem tomar atitudes drásticas, nada prepara o leitor para o fim surreal, que rompe a lógica do verossímil (só então nos damos conta de que a lua anunciada no título até o momento não aparecera).

Em “D. José não era”, cada bombástica assertiva inicial é desmentida por uma afirmação trivial ou absurda. Por conseguinte, às perguntas retóricas sobre se D. José (um nome ao qual, dependendo do repertório, o leitor poderia associar à ópera *Carmen* e à novela de Prosper Mérimée, mas eventualmente ao romance *Nostromo*, de Conrad, e ao personagem histórico D. José I, rei de Portugal de 1750 até 1777) odiava a mulher, era-lhe infiel ou com ela se casara por interesse, responde-se que ele amava a esposa (embora ela o detestasse); que, paradoxalmente, ambos “combinavam admiravelmente

bem” (RUBIÃO, 2010, p. 130) e que D. José era o homem mais pobre da cidade. Sobre se o personagem-título espancava os filhos, esclarece o narrador, em terceira pessoa, que, vitimada a prole pela tuberculose, o pai inventou um aparelho que reproduzia o choro das crianças. As últimas linhas da narrativa elucidam a “derradeira mentira” a respeito de D. José: sendo um pobre-diabo, equivocava-se quem compreendesse seu nome como o nobiliárquico “Dom José”: “Chamava-se Danilo José Rodrigues” (RUBIÃO, 2010, p. 131), e, assim, a única informação dada e segura atinente ao misterioso indivíduo se revela imprecisa. Sem dúvida, uma piscadela para o leitor, que aqui se deixa envolver pelo passatempo da ficção.

Nesse conto, Murilo executa sua paródia final: como autor, ele não reivindica conhecer as motivações de suas criaturas, mas mostra que, para nós, leitores, nada do que é humano é inteiramente acessível. Embora caiba na palma da mão, o magro volume da obra completa do prosador é heterogêneo, não se reduz a uma explicação e, por vezes, desfeito ou desemaranhado, perderá o sentido. Logo, o que se fez até então e o que ora se enceta são somente exercícios; mas neles subsiste um propósito sério. Trata-se de estabelecer termos de comparação incomuns. O efeito talvez surpreenda.

2.3 Textos comentados

2.3.1 *Teleco, o coelhinho*

O protagonista de “Teleco, o coelhinho” — em depoimento publicado na *Folha de S. Paulo*, Murilo declara que adorava o animal, donde, talvez, o carinhoso diminutivo do aposto (KAUFFMANN *et alii*, 1991) — percorrerá o reino animal primeiro deliberada e depois descontroladamente (a exemplo do médico Jekyll, de Stevenson). Rubião explicitou pretender, com o conto, reinventar o mito de Proteu. A epígrafe extraída de *Provérbios*, fazendo referência ao caminho da nau no meio do mar e do homem em sua mocidade (RUBIÃO, 2010, p. 52), as espantosas mudanças de aparência que abarcam seres existentes e inexistentes e o nome do personagem central — ao qual falta apenas uma sílaba para se mudar em Telêmaco, outro de nossos velhos conhecidos — nos põem especificamente no rumo do canto IV (vv. 382-569) da *Odisseia*, em que Proteu, como Telêmaco, é apenas uma metonímia do grande herói do poema (vv. 349-571). O filho do navegante é um projeto de herói, pois que só com o desenrolar da narrativa ele se torna aquilo que deve ser. Ulisses, por outro lado, é chamado *πολύτροπος*, um “que se muda em muitos modos”, o guerreiro versátil e múltiplo. Através de símiles, ele se transforma em leão (IV, 335-340; V, v. 130 ss;

XXII, v. 401-406; XXIII, v. 45-48), polvo (V, v. 431 ss.); terra de chegada (XXIII, vv. 233-24) e até em Ninguém, com o ciclope Polifemo, no canto XIX.

Devemos recordar, além disso, a questão da hospitalidade e a atitude de suplicante que o personagem adota perante o narrador, reforçada pelo adjetivo que caracteriza o olhar de Tereza (*súplice*); o pai de Murilo Rubião era filólogo e poeta, o que torna improváveis as coincidências acidentais. Não bastasse isso, o conto foi escrito em circunstâncias especialíssimas na vida do autor, quais sejam, os quatro anos em que, na Espanha, ele experimentou sentir-se expatriado e encontrou na leitura o passaporte para fintar a solidão.¹³⁷

Recapitulando Homero, Menelau relata ao hóspede Telêmaco como obteve informações preciosas do “infalível velho do mar” (na tradução de Frederico Lourenço), acerca de coisas passadas e vindouras, com a ajuda da deusa Idótea, filha de Proteu, que aconselha o Atrida a emboscar, agarrar e reter o ancião, com todas as suas forças e a despeito das transformações do ente retido em seus braços. Se a presa, ao retomar a forma primitiva, não escapasse do herói, é certo que dela poderia receber o que se esperava. Obediente à instrução divina e contando com a colaboração dos companheiros de viagem, o comandante resiste às tentativas de fuga daquele que se transmuta em leão, serpente, leopardo, javali, água e árvore para, enfim vencido, prestar ao guerreiro o auxílio solicitado.

O vínculo é evidente: a narrativa do mineiro se abre com os dois personagens diante do mar e o narrador que se confessa “absorvido por ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2010, p. 52), o que, de um ponto de vista irônico, poderia caracterizar a situação de Ulisses enquanto não logra retornar à Ítaca natal; já a oferta de hospitalidade e a violação a ela desencadeiam o rompimento de uma situação que se poderia considerar pacificamente estável.

Em “Teleco”, em vez do poder do deus, no mito, temos o desassossego do ser em busca de identidade (objetivo que é, igualmente, de Ulisses). De fato, se inicialmente “a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2010, p. 53), tornar-se homem é impensável e, mais tarde, quando a expulsão condena o protagonista a retornar ao exílio e ao abandono, as

¹³⁷ “Sofri. Eu não sabia o que era ser estrangeiro. Aliás, eu era muito bem tratado. Mas para mim, sendo mineiro, era muito mais trágico. Quem esteve lá na Espanha não era apenas um brasileiro, mas um mineiro. O lado positivo foi a leitura. Li desbragadamente durante esses quatro anos. Só escrevi *Teleco, o coelhinho*. Eu estava no maior desânimo com a literatura. Quando fui para a Espanha, estava pensando em não escrever mais.” (RUBIÃO, 1982, p. 5)

mutações, ininterruptas e incontroláveis, se tornam resposta involuntária e prenunciadora da morte. Na hipótese de uma intertextualidade com Homero, Tereza, a suposta companheira da epopeia de Teleco, poder-se-ia ligar não só, como manda a controversa etimologia, à ilha de Tera, que remonta ao termo θήρα (“caça, pesca, animal monstruoso”); ou a τέρας, πρεσάγιο, “prodígio”, como, ainda, a Tereu: signo, no mundo antigo, da metamorfose (a qual ele mesmo sofre, tornando-se ave), mas também de traição, já que o rei da Trácia, ferindo a confiança nele depositada, estupra a cunhada e corta-lhe a língua para que ela não denuncie o crime. O nome, de acordo com o Dicionário Etimológico da Mitologia Grega, pode derivar ainda do grego τηρέω, “ter a guarda, cuidar”, “observar”, com o significado de “aquele que observa às escondidas, espia”, que, decerto, não é impertinente, pois a mulher possui intenções escusas e concorre para arrastar, em definitivo, o parceiro ao infortúnio.

A sequência de modificações nos leva a pensar na metamorfose como algo estabelecido somente pelas simples alterações de aparência. No entanto, assumimos que há pelo menos três níveis: o primeiro pode ser caracterizado como passageiro e nele se circunscrevem as formas de cavalo, tigre, leão, porco-do-mato, pulga, bode, aves, entre outras. A essas mudanças superficiais¹³⁸ de caráter lúdico (comparáveis — exceto a circunstância de serem desejadas pelo paciente — àquelas sofridas pelos marinheiros do sob o feitiço de Circe, no canto X da *Odisseia*) que se estendem por um ano, correspondem movimentos de irritação e de aceitação do hospedeiro, que passa da comoção benevolente à raiva irracional, uma vez que o coelho, ao ser convidado para a casa do narrador, não esconde dele que só oferece uma companhia inconstante e mutável.

No segundo nível, de duração indeterminada (qualquer período indo de alguns dias a meses), encontramos as transformações em um canguru que aspira a ser homem, a qual coincide com as primeiras brigas e apressa a ruptura, e em perereca, na primeira conformação afeita a despertar no antigo amigo asco e desprezo. O narrador adota doravante uma postura hostil, que o leitor não sabe se atribui à pretensão de Teleco de se afirmar homem (RUBIÃO, 2010, p. 55) ou a sentimentos de inveja, ciúme e

¹³⁸A modificação exclusivamente externa está presente em um sem-número de metamorfoses, principalmente porque sob essa condição o paciente pode compreender o sentido daquilo a que é submetido. Isso ocorre desde o *Asno de Ouro*, de Apuleio, admitindo-se ou não a reversibilidade do fenômeno. É possível, entretanto, encontrar tanto a semiconsciência (presente nos lobisomens, por exemplo, segundo SMITH; 1894, p. 26) como a absoluta estupidificação e/ou mudez (cf. as transformações em pedra, em planta ou em animais comuns nas *Metamorfoses* de Ovídio, ou mesmo em lendas indígenas, como a da vitória-régia ou do guaraná).

competição; o registro passa a ser o da cólera, da indignação, da repugnância, do incômodo, da tolerância interessada e da aceitação condicionada (“para dizer a verdade toda, fui persuadido pelo olhar súplice de Tereza”, “Talvez por me ter abandonado aos encantos de Tereza...”). Até então, em que pesem as múltiplas transformações, Teleco ainda era visto sobretudo como um coelho. Nesta etapa, o narrador se porta subitamente como um bicho que teve seu território invadido e sua posição no grupo comprometida, qual Ulisses, deparando, no próprio lar, com os 104 (!) pretendentes de Penélope: transmuda-se, disposto a tudo, agride e expulsa o hóspede outrora acolhido, suscitando no leitor certa simpatia pelo coelho e repulsa pelo narrador, que se recusa a reconhecer Barbosa, num ceticismo evidentemente (mal) intencionado.

A derradeira transformação sofre-na os dois com o retorno daquele que havia sido enxotado porta afora pela janela. Numa cena evocativa da parábola do filho pródigo, um Teleco enfraquecido, vergado pela doença e incapaz de controlar-se é recebido por um narrador também transformado, o qual, solidário, retoma a amizade que se iniciara com o gesto de reparar nos “olhos mansos e tristes” (RUBIÃO, 2010, p. 52) do coelho. Desprovido da linguagem, reduzido em sua voz e aparência, o que se expressa no texto pela transição dos verbos que indicam ações humanas (“chocalhando”, “tartamudeava”, “lamuriava”, “gaguejando”) para sons animais (“mugia”, “crocitava”, “zurrava”, “guinchava”, “bramia”, “trissava”, “balir”). Essa metamorfose, a mais profunda e rápida, é, além disso, inapreensível, uma vez que se dá durante o sono do narrador: é a revelação da verdadeira natureza de Teleco. “O bicho, meu Deus, era um homem” (BANDEIRA, 1986, p. 179). A perda da fala, mais que indício da animalização, é um passo necessário para o regresso à forma original, a qual, como nas histórias de lobisomem, sempre ocorre com a morte do metamorfoseado (SMITH, 1894, p. 34). Observe-se que o cigarro, motivo que permeia a narrativa exclusivo do homem, é solicitado desde o princípio pelo personagem, mas a dignidade do suposto pináculo da criação é totalmente negada pela repulsiva figura de Barbosa, a identidade humana de Teleco.

Kafka não se furta a retornar aos mitos gregos, seja recriando o périplo solitário de seus protagonistas, seja na reescrita nas narrativas do espólio (*Prometheus, Das Schweigen der Sirenen, Poseidon, Der Geier*), seja nas cartas e diários, na referência a personalidades históricas como Bucéfalo e Alexandre.¹³⁹ Quanto à *Metamorfose*,

¹³⁹ Abordamos o assunto em “Apontamentos sobre os temas clássicos em Kafka”.

levantamos alhures algumas observações, mas sem pensar nas mudanças míticas ou no clássico ovidiano.¹⁴⁰ Porém, há um texto, entre os que Brod poupou do fogo, que cabe debater. Citamo-lo na tradução de Renata Dias Mundt, pedindo atenção para o fato de que “Teleco” foi redigido na temporada espanhola de Murilo, quando ele pôde desfrutar da companhia do ficcionista europeu:

É o animal com a grande cauda, uma cauda raposina com vários metros de comprimento. Eu gostaria muito de segurar a cauda uma vez na mão, mas é impossível, ele está constantemente em movimento, a cauda é constantemente lançada para um lado e para outro. O animal é da espécie dos cangurus, *mas não característico na cara quase humanamente achatada*, pequena e oval, *apenas seus dentes são expressivos*, seja quando os esconde ou arreganha. Às vezes tenho a sensação de que o animal quer me domar. Qual seria, senão esse, o motivo para ele puxar seu rabo quando tento pegá-lo e depois tornar a esperar calmamente até me atrair de novo e voltar a pular para longe?¹⁴¹ (KAFKA *apud* HEIDELBACH, 2010, p. 40-41; grifos nossos)

A tradução suaviza Kafka: o original diz que, embora lembre um canguru, o bicho não o é caracteristicamente (de forma literal, isto é, no que concerne aos traços fisionômicos), já que tem uma face humana. *Dressieren* de fato traduz-se por “domar”, mas ainda por “adestrar”, “ensinar”, “disciplinar”, verbos que denotam um grau civilizatório maior, normalmente usados por humanos em relação a seres tidos de alguma forma como inferiores ou pelo menos em formação (animais domésticos, crianças e adolescentes). Os dentes têm, no texto alemão, “força de expressão”, o que, à parte o hábito da frase idiomática, não deixa de consignar que eles têm força. Passemos agora a Rubião:

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu com um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário.

¹⁴⁰ Ver “War er ein Tier?... Considerações sobre o bestiário de Kafka”.

¹⁴¹ “Es ist das Tier mit dem großen Schweif, einem viele Meter langen fuchsartigen Schweif. Gern bekäme ich den Schweif einmal in die Hand, aber es ist unmöglich, immerfort ist das Tier in Bewegung, immerfort wird der Schweif herumgeworfen. Das Tier ist kängeruhartig, *aber uncharakteristisch im fast menschlich flachen, kleinen, ovalen Gesicht*, nur *seine Zähne haben Ausdruckskraft*, ob es sie nun verbirgt oder fletscht. Manchmal habe ich das Gefühl daß mich das Tier dressieren will; was hätte es sonst für einen Zweck mir den Schwanz zu entziehn, wenn ich nach ihm greife, dann wieder ruhig zu warten, bis es mich wieder verlockt und dann von neuem weiterzuspringen.” (KAFKA, 2014; grifos nossos)

- O que deseja a senhora com esse horrendo animal? - perguntei, aborrecido por ver minha casa invadida por estranhos.
- Eu sou Teleco - antecipou-se, dando uma risadinha.
Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pêlos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho.

Os desentendimentos com a mulher do irmão nos trazem de volta as figuras de Agamêmnon, “o muito vivo, cheio de força”, de Menelau, que, como vimos, derrotou as transformações de Proteu pela força bruta, e de Helena, sua esposa. O narrador muriliano, alegando a quebra das regras de hospitalidade, se mostrará intolerante a partir do instante em que Teleco se une a uma mulher. No conto, o feminino, personificado em Tereza e Emi, é motor de dissensão, o que se dá também nos textos épicos, haja vista as desavenças instaladas pelo julgamento de Páris e pelo rapto de Helena e as consequências da guerra em diversos núcleos familiares. Convém anotar, porém, que se a mulher como fonte de discórdia é um tema corriqueiro e tradicional, Clitemnestra, Cassandra, Andrômaca, Penélope e outras personagens da *Odisseia* e da *Ilíada* não podem ser reduzidas a signo de divisão; sua complexidade dribla a caracterização esquemática.

Em Kafka como em Rubião, o animal assemelha-se a um canguru e a um ser humano, mas no primeiro a personagem não muda e todo o trecho pode ser considerado uma encenação da perplexidade causada pela metamorfose. Com efeito, estar sempre em movimento torna o bicho impossível de captar e conter e seu comportamento em face do narrador, dúbio, mas este, em lugar de assistir passivamente às transformações, é provocado a reagir e . Curiosamente, os dentes, singularidade do marsupial kafkiano, são o que a criatura de Rubião perde, indício final de que ela não só não representa ameaça, como sequer alcança a maturidade plena e a vida adulta..

Há, porém, uma inversão de papéis: em Murilo o narrador jamais perde o senhorio sobre a situação: é o dono da história, ao passo que Teleco nunca logra ser reconhecido verdadeiramente como tal, mesmo que conte “acontecimentos extraordinários e aventuras tamanhas” (RUBIÃO, 2010, p. 52). A visão do coelho sobre si mesmo destoa bastante da autoconfiança em suspenso do narrador, que tem o poder de agredir, insultar, banir e perdoar: Teleco se diz “instável” e afirma que a versatilidade é o seu *fraco* (RUBIÃO, 2010, p. 53), numa alusão depreciativa a um aspecto de que outros poderiam gabar-se. Sua humildade e subserviência são devidamente sublinhadas.

Em Kafka, conquanto aparente estar consciente dos ardis do animal com a longa cauda, o narrador se mostra incomodado, retirado do conforto de suas certezas. Embora

o trecho provavelmente não tenha sido finalizado nem desenvolvido conforme as intenções do autor — integra os diários, mas nunca foi publicado —, é tentador pensar que cada um espelha uma concepção do que a criação literária vem a ser: para, Murilo e Kafka, é um produto mutável que foge ao domínio dos seus criadores: no primeiro caso, constituindo algo que, dócil e submisso embora, carece de força vital e independência; para o escritor tcheco, algo que parece uma coisa e é outra, que, rebelando-se, não afronta, mas brinca com seu autor, desafiando-o a agarrá-la, mostrando-lhe um rosto ora familiar, ora estranho.

2.3.2 O ex-mágico da Taberna Minhota

Um dos pontos em comum de “O ex-mágico da Taberna Minhota” com Kafka é o ambiente circense, mas a confluência se deve a outros aspectos. Sendo “emblemático do itinerante”, como consigna Brigitte Bailly, o circo constitui “um ‘objeto que parece dotado de um poder de escape que desafia qualquer ambição de definição ou limite”.¹⁴² A mistura de técnica e improviso, ilusão, burla e verdade, ordem e desordem é, pois, particularmente propícia para a problematização do homem enquanto unidade coerente e a revelação do paradoxo da existência:

Se, em sua concepção clássica, a alta cultura se dirige a nossa sensibilidade, entendida aqui como uma manifestação de um refinamento do espírito, o circo se dirige a nossos sentidos. Aponta simultaneamente para a emoção e para a sensação. Ir ao circo é penetrar em um universo sensorial estranho no qual os doces eflúvios do algodão se misturam aos odores do esterco de cavalo; é também percorrer um mundo diferente onde o irisado das cores se realça pelo brilho da geada ou, mais discretamente, é sublinhado pela palidez da serragem. É, enfim, penetrar um planeta louco onde a gargalhada repentina de uma criança vem a desbaratar a música, sem que este elemento de perturbação comprometa a harmonia.

Impondo-nos cercas de madeira bastante incômodas, o circo nos obriga a modificar ligeiramente, mas com frequência, a nossa postura, e nos devolve a nossa corporeidade. Também joga com nossos nervos quando o silêncio que sucede ao rufar dos tambores nos anuncia um risco particularmente audaz. Os aplausos que seguem a ele nos permitem expressar nosso alívio e esquecer, por um instante, que o circo se transformou num “teatro da crueldade”, em que o artista arriscou sua vida para o nosso prazer e nos confrontou com nossa “parte maldita”, esta bestialidade rechaçada por milênios de

¹⁴² “Todo un contrasentido porque, en realidad, el circo es, ante todo, emblemático de lo itinerante. Un “objeto” que parece dotado de un poder de escape que desafia cualquier ambición de definición o límite.” (BAILLY, 2009, p. 64)

domesticação ou de adestramento, para falar em termos de léxico circense, a qual segue escondida sob o verniz de nossa civilidade.¹⁴³

A dualidade do circo, portanto, nos aproxima do universo kafkiano, porque nela permanece a indefinição cambiante, na qual nem tudo o que parece é e quase tudo o que é está em vias de se tornar algo novo: “Em um mundo onde se caminha com as mãos, a distinção entre prosa e poesia não tem muito sentido, um e outro nada mais são que um arranjo provisório do mundo que em qualquer instante pode metamorfosear-se em seu contrário.”¹⁴⁴ Esse é, também, o entendimento de Sylvain Guarda no artigo “Kafkas Hungerkünstler: Eine Messiede in humorig verwilderter Form”. Contudo, longe de revelar-se transgressão e força de transformação (GUARDA, 2008, p. 339), como ocorre em Kafka, no conto de Rubião, o circo despe-se de encantamento, porque não há comunhão entre artista e público, não corre riscos (nem imaginários) e não abraça o jogo da fantasia:

A plateia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante.

O gerente do circo, a me espreitar de longe, danava-se com a minha indiferença pelas palmas da assistência. (RUBIÃO, 2010, p. 22)

O protagonista — que nasce adulto, grisalho, sem passado, família ou origem esclarecidos, dotado de poderes a ele mesmo incompreensíveis —, é assolado pelo não pertencimento; o funcionário público anônimo que “não encontrava a menor explicação

¹⁴³ “Si, en su concepción clásica, la alta cultura se dirige a nuestra sensibilidad, entendida aquí como una manifestación de un refinamiento del espíritu, el circo se dirige a nuestros sentidos. Apunta a la emoción y la sensación a la vez. Ir al circo es penetrar en un universo sensorial extraño en el que los efluvios dulces del algodón se mezclan con los olores del estiércol del caballo; es también recorrer un mundo diferente donde el tornasol de colores se realza por el brillo de la escarcha o, más discretamente, se subraya por la palidez del aserrín. Es, en fin, penetrar un planeta loco donde la carcajada repentina de un niño viene a desbaratar la música, sin que este elemento de perturbación comprometa la armonía./ Imponiéndonos gradas de madera bastante incómodas, el circo nos obliga a modificar ligeramente, pero con frecuencia, nuestra postura y nos devuelve a nuestra corporeidad. También juega con nuestros nervios cuando el silencio que sucede al redoble del tambor nos anuncia un riesgo particularmente audaz. Los aplausos que le siguen nos permiten expresar nuestro alivio y olvidar por un instante que el circo se ha vuelto un “teatro de la crueldad”, donde el artista arriesgó su vida por nuestro placer y nos confrontó a nuestra “parte maldita”, a esta bestialidad rechazada por milenios de domesticación o de amaestramiento, para hablar en términos de léxico circense, que sigue escondida bajo el barniz de nuestra civilidad.” (BAILLY, 2009, p. 65-66)

¹⁴⁴ “En un mundo donde se camina con las manos, la distinción entre prosa y poesía no tiene mucho sentido, el uno y el otro son nada más que un arreglo provisorio del mundo que en cualquier instante puede metamorfosearse en su contrario.” (BAILLY, 2009, p. 65)

para sua presença no mundo” é um homem sem raízes, exilado no tédio. Para o leitor, surge, então, uma suspeita: devemos entender que a origem do herói contraria a norma a que todos os homens e mulheres se submetem ou estaríamos diante de alguém que simplesmente não viu o tempo passar? Essa ambivalência, característica também de Kafka, será costumeira com Murilo: o elemento fantástico está sempre na corda bamba e no fio da navalha, em ponto de guinada para figura de expressão e metáfora. No conto em questão, o desinteresse da personagem, que nada faz para persuadir que seus dotes são extraordinários, contagia o leitor e assim a mirabolância das imagens — quem conhece, porventura, o hino da Cochinchina (na dúvida, não ajuda saber que, nos nossos dias, esse território pertence ao Vietnã)? — rompe o pacto e, descambando para um riso frouxo e incrédulo, beira o farsesco, o dramalhão.

Uma explicação para esse efeito colateral é sem dúvida o reiterado recurso às hipérboles, que, excessivas, acabam perdendo a força, em paralelo com o poder do mágico que, mal utilizado ou exagerado, se dilui na insignificância. É o caso de “fui atirado à vida”, “enfrentar a *avalanche* do tédio e da amargura”, “o gerente do circo, a me espreitar de longe, *danava-se*”, “*rompiam em estridentes gargalhadas...*”, “O fracasso da tentativa *multiplicou* minha frustração”, “*Sufrimento dos sofrimentos!*” (que lança mão também da ironia na paródia à estrutura de superlativo do hebraico adotada, por exemplo, na expressão “cântico dos cânticos”), “ser funcionário público era suicidar-se aos poucos”. Paulatinamente, num torneio bastante comum na língua falada, a hipérbole, à custa da repetição, vai-se confundindo com a catacrese como nas sentenças a seguir: “... uma *leve sensação* da *vizinhança* da morte”, “Não consegui *refrear* a raiva”, “ano *amargo*”, “me recebia com *frieza*”, “Os meus dias *flutuavam confusos, mesclados* com pobres recordações...”.

Com isso, já não sabemos se, ao retirar do bolso o dono do restaurante, o mágico o faz literalmente (e então teríamos uma reificação) ou alude à expressão “colocar algo ou alguém no bolso”, que quer dizer “superar, engodar; ser superior a, distinguir-se”. Da mesma forma, em “*extraía misteriosamente de dentro do paletó*” almoços gratuitos não se desfaz a dúvida sobre se efetivamente temos um acontecimento sobrenatural ou se, como na frase idiomática “tirar da cartola”, trata-se de uma amplificação. É difícil decidir se, quando afirma que “nascera *cansado e entediado*”, o personagem é enfático ou literal; se descreve a condição que o acompanha desde que surgiu na face da terra ou se o predicativo caracteriza tão somente uma atitude que o herói, diante da vida, abraçou com regularidade.

O excerto citado anteriormente, com a vivacidade e o *nonsense* de um desenho animado, incorre na ambivalência por colocar em contiguidade “cobras e lagartos”, grupos de seres distintos que, inopinadamente, deixam de pertencer ao mundo zoológico (ainda que inserido na esfera da ficção) e se acoplam para formar uma entidade diversa, qual seja, uma locução própria da língua portuguesa. “Cobra” pode ser alguém falso e de má índole ou competente, esperto e experiente, mas normalmente se entende por “cobras e lagartos” enfurecer-se, encolerizar-se ou proferir coisas desagradáveis.

Posto que não exatamente inoportunas, o que este mago fala dificulta, contra a vontade dele, sua comunicação com os outros. Poucos trechos do conto comprovam-no tão magistralmente quanto este: “ao tirar o *lenço* para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um *lençol* do bolso”. A aliteração em *s* e o jogo de palavras (*lenço-lençol*) se presta bem a explicitar como pequenas mudanças — digamos uma letra a mais — podem transformar por completo a realidade. Da mesma forma se dá com a ambiguidade presente, por exemplo, no uso da palavra “figura”, de amplitude semântica considerável: “Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar.” (RUBIÃO, 2010, p. 22)

Temos, por conseguinte, alguém que, conquanto se revista de postura de superioridade e distanciamento, se queixa do isolamento e do descontrole sobre a própria liberdade. Se “abria as mãos, delas *escorregavam* esquisitos objetos”; “de [su]as calças *deslizavam* cobras”. Embora indiscutivelmente “*cruciante*”, a situação não deixa de ser cômica,¹⁴⁵ mesmo que o protagonista esteja à beira do colapso e não conte sequer com a possibilidade de matar-se.

O exercício de suas nada desprezíveis capacidades, entre as quais se inclui criar a vida, não traz felicidade ao protagonista, mas, ao contrário, verruma-o, dispersa suas energias, num crescendo que vai se exacerbando como uma maldição. A apatia evolui

¹⁴⁵ Recorde-se a crônica “Para Maria da Graça”, de Paulo Mendes Campos: “E escuta esta parábola perfeita: Alice tinha diminuído tanto de tamanho que tomou um camundongo por um hipopótamo. Isso acontece muito, Mariazinha. Mas não sejamos ingênuos, pois o contrário também acontece. E é um outro escritor inglês que nos fala mais ou menos assim: o camundongo que expulsamos ontem passou a ser hoje um terrível rinoceronte. É isso mesmo. A alma da gente é uma máquina complicada que produz durante a vida toda uma quantidade imensa de camundongos. O jeito é rir no caso da primeira confusão e ficar bem-disposto para enfrentar o rinoceronte que entrou em nosso domínio disfarçado de camundongo. Mas como tomar o pequeno por grande e o grande por pequeno é sempre meio cômico, nunca devemos perder o bom humor.” (CAMPOS, 1999, p. 189) O mesmo registro se encontra em “Teleco”, que se converte justamente de rato em hipopótamo.

em acídia e leva-o a ansiar pela morte, que lhe foge sem que com isso ele seja poupado do sofrimento. Os doze leões que o mágico tira dos bolsos lembram Daniel, miraculosamente salvo, até que a impassibilidade das feras perante a demanda insistente e inusitada para que elas devorem quem deveria subjugar-las é mais tragicômica e sarcástica que o episódio em que Dom Quixote granjeia a alcunha de “cavaleiro dos leões” (elo reforçado pela alusão a Andalucía, região em que se passa parte das peripécias do romance, e nome do circo que emprega o mágico). A ironia, intensificada, se manifesta no trecho em que o mágico afirma: “Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte de alguma.” (RUBIÃO, 2010, p. 22) Pista sutil para o salmo 121, o qual, à pergunta “Levanto os olhos para as montanhas: donde me virá socorro?”, responde com a vigilante atenção do Deus de Israel. Aqui, entretanto, a certeza de que o Senhor guardará a vida do seu servo é rechaçada, corroída pela promessa de um eterno suplício.

Ainda no que diz respeito à intertextualidade bíblica, concentremo-nos, por ora, apenas no reduzido grupo que ecoa o sintagma “lugares solitários”, o qual descreve o ambiente preferencial por onde o infeliz protagonista vagueia. Sintomaticamente, a expressão é usada em *Malaquias* 1, 3 (“e aborreci Esaú, transformei suas montanhas em desertos solitários e entreguei sua herança aos chacais do deserto”), *Lucas* 5, 16 (“Mas ele costumava retirar-se a lugares solitários para orar”), *Marcos* 6, 32 (“Partiram na barca para um lugar solitário, à parte”). Embora as edições mais frequentemente usadas por Murilo empreguem outras expressões para os trechos e essas passagens não pareçam, inicialmente, esclarecedoras, outros episódios por ela evocados permitem estabelecer uma ligação com personagens apresentados como “endemoninhados” ou “possessos”, isto é, possuídos por uma força contra a qual inutilmente se rebelam (importante salientar que as vítimas dessa invasão, no contista mineiro, diferentemente do que se passa nos Evangelhos, não têm esperança de serem libertadas). Além disso, as citações remetem ao momento em que Jesus é tentado no deserto e o inimigo lhe propõe lançar-se do alto de um penhasco a fim de provocar a intervenção divina. Quem impele o mágico do conto, no entanto, é o desconsolo; o desajeitado que se atira não cobiça o poderio e as riquezas com os quais satanás tenta o Cristo e não quer ser salvo, mas é, não obstante, resgatado, se bem que não por anjos, mas por um artefato humano:

O fracasso da tentativa multiplicou minha frustração. Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço.

Senti apenas uma leve sensação da vizinhança da morte: logo me vi amparado por um paraquedas. Com dificuldade, machucando-me nas pedras, sujo e estropiado, consegui regressar à cidade, onde a minha primeira providência foi adquirir uma pistola. (RUBIÃO, 2010, p. 24)

É grande a ironia do texto, que pode ser lido como uma inversão não só das tentações de Jesus, mas também do Salmo 90, citado no Novo Testamento pelo próprio demônio. Na oração, Deus dará ordens aos anjos para socorrerem os seus eleitos.¹⁴⁶ No conto, não só o auxílio não vem como a invencibilidade corporal não é tanta que não possa haver arranhões, cortes e ferimentos com a queda.

Como pondera Bailly, “[o] circo nos fala de poderes do corpo, mas nos recorda que estes poderes também são temporais. Esta arte que nos conta a vida joga também com ela. O circo, desde suas origens, está muito ligado à morte”.¹⁴⁷ Porém o emprego de servidor público, espécie de morte homeopática, mina definitivamente a magia do protagonista. Não se trata mais do contanto renovado com a excitante e arisca adrenalina do trapézio e do atirador de facas; não é uma morte calculada, na qual o perigo é convidado para uma partida, mas o torpor, o desaparecimento minguante, a cessação silenciosa: morte específica que não brinca e com a qual não se brinca, não porque todo fim seja mau em si, mas porque esta não tem senso de humor nem se dobra a parcerias. É nesse momento, quando não conta mais com a potência criadora e constata que com a morte não há trato, que o ex-mágico recupera o desejo de entrar em aliança com os homens:

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (RUBIÃO, 2010, p. 26)

É tentador traçar uma ponte que, daqui, nos leve a “Na galeria” (“*Auf der Galerie*”), “Primeira dor” (“*Erstes Leid*”) e *Um artista da fome* (*Ein Hungerkünstler*).

¹⁴⁶ Embora a comparação que Andrea Harbarth estabelece entre a queda do mago e a de Ícaro (1997, p. 63) não nos soe defensável, já que o movimento do personagem mitológica é ascendente (seu desejo é subir até o sol e ultrapassar limites) e o do ex-mágico é descendente (visto que ele quer exterminar-se), o contexto dos mitos minoicos não é aberrante ao conto, já que Minos, amaldiçoado pela esposa Pasífae, contrariada com suas traições, sem querer causava a morte das amantes com serpentes e escorpiões (MARTÍNEZ, FERNÁNDEZ-GALIANO & MELERO, 1981, p. 434) que saíam de seu corpo, como o mágico de Rubião. A associação fonética (Minhota > Minotauro) e a sugestão do labirinto como tradução da conjuntura na qual não se vê saída podem, também, enriquecer a interpretação do texto brasileiro.

¹⁴⁷ “El circo nos habla de poderes del cuerpo, pero nos recuerda que estos poderes también son temporales. Este arte que nos cuenta la vida juega también con ella. El circo, desde sus orígenes, está muy ligado con la muerte (...).” (BAILLY, 2009, p. 66)

Como no texto brasileiro, aura de desolação e tédio desce sobre o ambiente vibrante do circo; todavia, em Kafka existe um desequilíbrio dinâmico¹⁴⁸ entre duas perspectivas de uma mesma cena, uma oposição entre a recepção do espectador ao espetáculo e a realidade vivida cotidianamente, e os holofotes sobre o sacrifício diuturno do artista. A incompreensão da plateia deriva de mais de um fator: uma diferença de ritmos de vida, como a que impede o leigo de acompanhar, ininterruptamente, o rigor com que o artista da fome conduz seu jejum; o desconhecimento das renúncias e do atroz exercício que, nos bastidores, se exigem de um profissional circense; a negligência, o remanejamento da escala de valores; o próprio envolvimento emocional do público, que o deixa indefeso para julgar; o confronto entre aparência e realidade. Destacamos, não obstante, que Kafka não se serve do ilusionista em suas histórias — apelando, alternativamente, para o trapezista, o jejuador, o esteta, a equilibrista, o domador de feras, os cães adestrados, os atletas —, mas constrói, nessa companhia, um modelo da condição do poeta, na qual a sinceridade e o desnudamento em nome de uma verdade a ser perseguida são condições indispensáveis, mesmo que não se conheça bem aquilo que se deseja capturar. Já Murilo delinea um mágico indiferente ao talento nato de efetivamente operar prodígios e insensível ao mistério que ele mesmo é; mesmo que não se possa afirmar que o autor pretendesse uma interpretação metalinguística, o conto é, a despeito disso, uma imagem da relação do escritor com a própria obra, pelo menos no que se refere à dificuldade de obter dela o que esperava.

2.3.3 A *fila*

Afirmamos antes que uma edição crítica de Rubião seria bem-vinda. Igualmente alvissareira seria uma ferramenta (idealmente um programa de computador) em que os títulos, epígrafes e sequência das narrativas fossem permutáveis. Veríamos que “O homem do boné cinzento” poderia ser denominado “Os três nomes de Godofredo”, que por sua vez, aceitaria por título “Os comensais”. “A fila” poderia chamar-se “A cidade”, “O edifício”, “O bloqueio”, “A armadilha”, até mesmo “O convidado”, ou tomar emprestadas, outrossim, as epígrafes das narrativas citadas, além das de “O ex-mágico”, “Bárbara”, “Alfredo”. Metonímias sobre metonímias, partes de partes de partes nos transportariam ao paradoxo de Zenão de Eleia (segundo Borges).

¹⁴⁸ A ideia, aqui, não é a de um equilíbrio a duras penas buscado, atingido e novamente ameaçado, mas antes de um desequilíbrio permanente, em que, a cada vez que a situação caminha para a estabilidade, surge um elemento que preserva a desproporção e o movimento. Esse estado de coisas é bem caracterizado na expressão de Frederick Karl, citado por Jane Bennet: *maintenance of an imbalance*, o que a autora do artigo denomina, por sua vez, o uso artístico da incerteza. (BENNETT, 1994, p. 659)

O conto “A fila” trata da ida de um homem “do interior do país” à cidade para resolver um “assunto de terceiros” (RUBIÃO, 1983, p. 26), informação que o define como um mensageiro, figura que Kafka aproveitará em muitas obras, inclusive no conto “Uma mensagem imperial” (“*Eine kaiserliche Botschaft*”). Igualmente, a epígrafe de Rubião é para nós significativa, pois que retirada de *Jó* (“E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras”; 8, 10), que, segundo Gershom Scholem, é a raiz de toda a obra do europeu.¹⁴⁹ A mais evidente aproximação (HARBARTH, 1997, p. 42), no entanto, é decerto com “Diante da Lei” (“*Vor dem Gesetz*”), trecho autônomo inserto em *O Processo*. Vejamos o preâmbulo dos dois textos:

Vinha do interior do país. Magro, músculos fortes, o queixo quadrado, deixava transparecer no olhar firme determinação. Não vacilou entre os dois portões do edifício, escolhendo o que lhe pareceu ser o da entrada principal. Dentro do prédio percorreu vários corredores, detendo-se com frequência para ler os letreiros encimando as portas, até encontrar a sala da gerência da Companhia.

Atendeu-o um negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas. O desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado.

- Deseja falar com quem? — perguntou.

- Com o gerente.

- Emprego?

- Não.

- Seu nome.

- Pererico.

- De quê?

- Não interessa, ele não me conhece.

- Posso saber o assunto?

- É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais tenho urgência de regressar à minha terra.

O porteiro abaixou-se até a mesinha, que ficava no canto da sala, retirando de uma das gavetas uma ficha de metal:

- Pela numeração dela — disse com um

Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas agora não”. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se posta ao lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: “Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro”, O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, com o seu casaco de pele, o grande nariz pontudo e a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta.¹⁵⁰ (KAFKA, 2005, p. 261-262. Trad. de Modesto Carone)

¹⁴⁹ Em carta de 1º de agosto de 1931 a Benjamin, Scholem filia a literatura de Kafka ao livro bíblico, o que Alter desenvolve em “O Cabalista Kafka”, capítulo final de *Em Espelho Crítico*. Nesse texto, e também em *Anjos Necessários*, lemos que o tcheco aspira a tornar-se o autor de uma mística.

¹⁵⁰ “Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, dass er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne./ Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. ‘Es ist möglich’, sagt der Türhüter, ‘jetzt aber nicht.’ Da das Tor zum Gesetz offen steht wie immer und der Türhüter beiseite tritt,

sorriso malicioso — a sua conversa com o gerente levará tempo a ser concretizada.
- Esperarei. (RUBIÃO, 1983, p. 26-27)

Em linhas gerais, semelhanças e diferenças são patentes: o ingresso em um local que deveria ser liberado para todos e as funções de visitante estrangeiro e porteiro são as mesmas, mas só há nomes em Rubião. “Pererico” quiçá se relacione a “perereca”, do tupi *perereg*, “ir aos saltos”, ou ao verbo “perorar”, conforme Houaiss, “levar um discurso ao fim, advogar inteiramente”. Damião significa “aquele que doma”, o que o porteiro com efeito procura fazer, e para Galimene as hipóteses são uma alteração de Dinamene (alrunha de uma nereida que quer dizer “a poderosa”), uma alusão camoniana ou um anagrama de ligâmen, que vem a ser simultaneamente “laço”, “ligação” e “impedimento de matrimônio”.

A caracterização das personagens, em Kafka limitada, é pormenorizada pelo mineiro. A arrogância do porteiro, aquele que faculta ou não a entrada, e a dependência e o servilismo que se apossam do que pede também não tardarão a aparecer em ambas as narrativas. Destacamos alguns elementos que caracterizam o estilo de Murilo: o exagero, a ponto de a dimensão hiperbólica ser “*mimetizada pelo próprio ato da narração*”, e outra característica importante: “A fila cresce, o conto cresce. E a volta incessante da personagem, para ocupar um lugar cada vez mais afastado na fila, se formaliza na própria *redundância* semântica do discurso.” (SCHWARTZ, 1981, p. 80; grifos nossos).

A redundância, manifesta mormente não na sintaxe, mas na significação, evidencia-se, por exemplo, em “firme determinação”, “extensa fila” e sentenças tais como “regressar à minha terra”, “*Despediram-se (...) com uma última recomendação*”, “*sacudindo-o rudemente*”, “Não conversava com *ninguém, isolado* no seu lugar”, “*vivia esfomeado, a sentir dores agudas no estômago*”, “aborrecido e desapontado”, “*habituais frequentadores* da pensão”, “*o choque fora violento*”, “*Por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio*”, “*antigas recordações*”. Em outros casos, ela desautoriza a afirmativa segundo a qual o escritor retiraria todo excesso: é o que se vê em “uma

bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: ‘Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehen. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal mehr ich ertragen.’ Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt.’ (KAFKA, 2008, p. 1154-1155)

serenidade impossível *de ser encontrada*”, extraída de “Alfredo”, em que todo o complemento é dispensável. O pleonasma é recurso expressivo, intensificador. Contudo, redundâncias encobertas têm um impacto sobre o leitor que o autor deve perder tempo para estudar, pois, se sobrecarregar o texto, a repetição pode, de modo quase imperceptível, transmitir a impressão de redação descuidada.

A presença de marcadores temporais precisos (“sete horas”, “dezoito horas”, “dezessete horas”, “dez horas de uma segunda-feira”, “ao cabo de um mês”, “um mês em seguida”, “aos domingos”, “quinze dias”, “duas últimas semanas”, “meia hora”) que, como Harbarth nota, podem ser um indicador da burocracia, e formulações mais vagas (“naquela tarde”, “minutos antes das seis”, “na manhã seguinte”, “às tardes”, “à noite”, “à tarde”, “todas as manhãs”, “ontem”, “antes da madrugada”, “noites a fio”, “semanas atrás”, “cedo”, “ao entardecer”, “tarde adentro”, “há muito tempo”, “um dia”) concretizam “a monotonia da interminável espera” (RUBIÃO, 2010, p. 81). Tudo isso demarca a onipresença do tempo improdutivo, cuja incontrolável vazão gera grande angústia para Pererico, que não avista uma solução para sua situação e vê seus recursos diminuírem pouco a pouco. Em Kafka, o tempo passa apenas para o homem do campo, que chega à porta da Lei em idade madura e só abandona seu posto com a morte. O guarda permanece jovem e vigoroso. Rubião não abdica do tempo e nos fornece indicações precisas, como dissemos. Com isso, fica claro que sua opção não é uma narrativa de todo hermética e enigmática; há um desvio em direção ao realismo.

Também por isso, o mineiro constrói sua personagem de forma mais minuciosa. É possível traçar o perfil físico e psicológico do homem que busca falar com o gerente da Companhia, do porteiro Damião e da prostituta que oferece abrigo a Pererico durante o prolongamento de sua estadia na cidade, Galimene. A caracterização detalhada acaba por tirar do texto o caráter atemporal e distante que a narrativa de Kafka possui. Além disso, a importância dada ao cenário e a reiteração da informação de que há diversas pessoas cujo objetivo é o mesmo de Pererico dilui a impressão de que a circunstância vivenciada pelo protagonista pertence a uma ordem anormal.

Se ambos os homens medem o porteiro e reconhecem a superioridade do adversário, Pererico ataca Damião, ao passo que o homem do campo de *Diante da Lei* não se aventura a medir-se com o antagonista. As duas narrativas apresentam a tentativa de suborno do guarda, mas o contexto é distinto: Pererico recusa a ajuda de Damião repetidas vezes, embora este seja passível de ser corrompido; o homem do campo de Kafka emprega o expediente, encontrando, porém, a serena mas obstinada

impassibilidade do porteiro. Pererico afasta-se do lugar, descurando do andamento da fila; o protagonista kafkiano jamais desiste de sua posição junto ao prêmio que ambiciona.

A narrativa de Rubião é indiscutivelmente situada na realidade concreta, o que encaminha a história para a experiência diária do cidadão brasileiro. Não passa despercebida a discriminação racial e social: o tratamento que Pererico dá a Damião é impróprio para quem deseja complacência, e as implicações de sua permanência na cidade (abrigar-se junto a Galimene, dependente do auxílio financeiro que ela oferece, expor-se ao desprezo alheio) são frisadas pelos personagens e pelo narrador onisciente. A condição econômica das personagens é, assim, um atenuante para suas ações, tornando-as mais humanas. O escritor da *Carta ao Pai* raramente afrouxa a inflexibilidade com que apresenta suas figuras. Em “Diante da Lei”, quem narra não se envolve, não devassa os anseios das personagens com exatidão e não se propõe a fazê-lo. O texto em alemão se encerra com uma frase do porteiro, sem comentários subsequentes. Pererico, por outro lado, não é o mesmo no início e no fim da narrativa, embora se comprove um reivindicador decidido. Há um processo de aprendizagem, doloroso e só em parte interiorizado. Mas, se isso custa a vida do protagonista de “Diante da Lei”, que fica imóvel diante do que quer até o momento em que a derrota é irreversível, Pererico age. Ao final, Kafka e Rubião parecem sugerir visões divergentes.

Desconhecemos a questão que Pererico pretende resolver e essa ignorância do leitor, de certa forma, retira parte da simpatia que poderíamos ter por essa personagem, uma vez que é a resistência dele que nos põe de parte e nos nega o quinhão de um segredo nunca desvelado. Em Kafka, a situação é inversa: não sabemos por que o pedido do homem do campo não é atendido. No entanto, o desfecho é, sem dúvida, a distinção e simultaneamente a convergência mais significativa entre as narrativas. Semelhança porque ambos, ao confrontar a situação mais tensa, são individualizados: Pererico é *o único* a perder a chance de resolver o seu problema e o homem do campo é *o único* que poderia ingressar pela porta da Lei.

No que toca às direções opostas, Pererico não consegue falar com o gerente; o seu descaso e sua impaciência levam-no a arruinar a possibilidade — real, embora ignorada — de ser atendido. Decepcionado e insatisfeito consigo mesmo, o interiorano retorna sem desempenhar a missão de que fora incumbido. Entretanto a volta é, para ele, motivo de alegria (afeto incomum na esfera dos dois autores), capaz de minorar sua frustração e apontar para um recomeço.

Para o homem do campo do prosador tcheco, essa alternativa inexistente e, à sua morte, posto veja uma luz que parte da Lei, ele não ingressa pela porta, ainda que tardiamente descubra que aquela entrada destinava-se tão somente a ele. A diferença surge, assim, num aspecto de valor magno: em Kafka, o fracasso pode ser visto também como uma libertação, mas redundante na morte; em Rubião, a solução do problema se dá pela súbita e irrevogável descoberta da impossibilidade de solucioná-lo. A morte do gerente é causa de livramento, mas apenas como um evento circunstancial que relativiza a importância do dever. Não se pode afirmar que Pererico seja punido pelo destino, que lhe arrebatou a única pessoa capaz de ajudá-lo. Há numerosos indícios (expressos inclusive pelo protagonista) de um progressivo desinteresse pelo cumprimento da rotina de requerente. A atitude de Pererico, seu relacionamento com Galimene, seu percurso pela cidade, reações e comportamento diante de uma realidade superior e aparentemente irracional (a numeração das senhas e o critério de atendimento dos integrantes da fila), sua indiferença com o andamento dos trabalhos e outros aspectos recordam Josef K, personagem de *O Processo*, romance no qual a narrativa “Diante da Lei” foi introduzida. Mas isso é uma outra história.

2.3.4 Elisa

Um dos mais enigmáticos contos de Murilo Rubião, “Elisa”, que escolhe o amor não correspondido (um tema poético tão triste como a morte de uma bela mulher, já que se poderia considerar que aquele integra este) como mote, tem alguns pontos de contato com *Diva*, de José de Alencar (1864), que consta do arsenal de livros do mineiro. Não se trata, por certo, de provar que o objetivo de Rubião era reescrever o enredo básico de um de nossos romancistas mais célebres e benquistos pelo público, mas de mostrar que uma análise comparativa entre esses dois autores a princípio tão díspares poderia ser instrutiva e profícua. Pontualmente, apenas para patentear que as semelhanças estendem-se a diversos graus, ambos os autores manejam uma imagem bastante original, nomeadamente, a da materialização da fala, com o fito de significar a sua assimilação de forma mecânica ou passiva pelo ouvinte.

Emília caminhou para mim, absorta em dolorosa emoção: senti sua mão pousar no meu ombro, os seus olhos nos meus, o seu hálito nas minhas faces, a sua palavra caindo a uma e uma no meu cérebro. Mas eu estava tão profundamente mergulhado em mim mesmo que não compreendia naquele instante nem o que olhava, nem o que ouvia. (ALENCAR, 1951, p.

As palavras fizeram curvas no ar e chegaram ao meu ouvido como gotas de óleo. Penetraram vagarosas, deixando o Silva de fora. O último nome não cabia nele, E o óleo pesava. Desgovernou-se o meu cérebro: os nomes balançavam indolentes, se

A metáfora presente na obra citada do político nascido em Mecejana parece reaproveitada ou reelaborada em “Mariazinha”, outra criação ficcional do jornalista e redator cuja cidade de origem chamou-se, um dia, Silvestre Ferraz. O cérebro é aqui entendido como espaço a ser ocupado e palco de muitos embates.

Voltando a “Elisa”, que é também um dos textos mais breves na obra do contista brasileiro, poder-se-ia pinçar, para epígrafe, de *Isaías*, o versículo primeiro do capítulo 65: “Eu me fiz procurar por aqueles que não me consultavam, fiz-me achar por aqueles que não me procuravam; eu disse: ‘Aqui estou, aqui estou’ a uma nação que não invocava o meu nome.” Isso porque a jovem de quem o narrador se enamora não tem olhos para ele, ao contrário do que se deduz da epígrafe escolhida, *Provérbios VIII*, 17 (“Eu amo os que me amam; e os que vigiam desde a manhã, por me buscarem, achar-me-ão”). As circunstâncias que Elisa impõe ao amante poderiam resumidas por um trecho do capítulo XV de *Diva*: “O senhor ama-me, e há de amar-me enquanto eu quiser... E há de esperar aqui, a meu lado, até que chegue a hora em que me perca para sempre... Porque eu é que posso jurar-lhe: não o amo, não o amei, não o amarei nunca...” (ALENCAR, 1951, p. 306).

Entre as afinidades mais gerais, os nomes (respectivamente, Elisa e Emília), a compleição (pele alva e talhe esbelto), a beleza peculiar das heroínas e a atração que exercem e simultaneamente a esquiva que praticam mostrando-se inatingíveis; seu comportamento altaneiro, imprevisível e misterioso, o ciúme e a insegurança que suscitam. Entre as especificidades, a abertura do conto parece recuperar a cena do capítulo XIII da chegada no jardim do “perfil de mulher”, com repetição de detalhes, como o clima e a organização do espaço.

Eu devera já estar habituado aos caprichos dessa moça; mas tudo quanto ela fazia era tão desusado, que me levava de surpresa em surpresa. Assim correndo ao seu encontro, não achei palavras, mas unicamente sorrisos para acolhê-la.

— Está admirado de me ver aqui? disse ela. Não gosto de ser contrariada, nem mesmo pelo céu. Acordei hoje com uma alegria de passarinho! Tinha saudade das árvores!... Abri a minha janela; estava chovendo. Ora! Para que se inventaram as capas e os guarda-chuvas? Vi-o de lá pensativo... Em que estava pensando?

— É preciso perguntar-me? Em que penso eu sempre

Uma tarde — estávamos nos primeiros dias de abril — ela chegou à nossa casa. Empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim, como se obedecesse a hábito antigo. Do alpendre, onde me encontrava, escapou-me uma observação desnecessária:

— E se tivéssemos um cachorro?

— Não me atemorizam os cães — retrucou aborrecida.

Com alguma dificuldade (devia ser

e a todas as horas?
 — Em mim?... Pois aqui estou!
 — Que imprudência!...
 — Deveras!
 — Oh! não me chame de ingrato para a felicidade! Mas se ela deve custar-lhe o menor dissabor!... Não a quero! Podia alguém vê-la!...
 — Eu não me escondo!... respondeu Emília com altivez.
 Depois velando-se de súbita melancolia, acrescentou com um sorriso:
 — Não tenha cuidado. Eu sou rica; não me comprometo.
 — Que significam estas palavras, D. Emília?
 — Vamos nós agora discutir aqui, de um e outro lado da cerca?... atalhou ela rindo francamente. Já não me lembra o que disse! Mas com efeito o senhor é bem pouco amável! Nem sequer ainda me convidou para entrar! (ALENCAR, 1951, p. 268-271)

pesada a mala que carregava), subiu a escada. Antes de entrar pela porta principal, voltou-se:
 — Nem os homens tampouco.
 Surpreso por vê-la adivinhar seu pensamento, apressei-me em desfazer a situação cada vez mais embaraçosa:
 — Hoje o tempo está ruim. Se continuar assim...
 Interrompi a série de bobagens que me ocorria e, encabulado, procurei evitar o seu olhar repreensivo.
 Sorriu levemente, enquanto eu, nervoso, torcia as mãos.
 (RUBIÃO, 2010, p. 161)

Os paralelos se mostram na volubilidade, no sorriso de superioridade e na impaciência dados em retorno aos comentários irrelevantes do apaixonado, que acaba conformando-se com o silêncio por não saber como reagir.

Era uma menina muito feia, mas da fealdade núbil que promete a donzela esplendores de beleza. Há meninas que se fazem mulheres como as rosas: passam de botão a flor: desabrocham. Outras saem das faixas como os colibris da gema: enquanto não emplumam são monstrosinhos; depois tornam-se maravilhas ou primores.
 Era Emília um colibri implume; por conseguinte um monstrosinho.
 Seu crescimento fora muito rápido; tinha já altura de mulher em talhe de criança. Daí uma excessiva magreza: quanta seiva acumulava aquele organismo era consumida no desenvolvimento precoce da estatura. (ALENCAR, 1951, p. 195)

Talvez não tivesse reparado no primeiro momento em sua beleza. Bela, mesmo no desencanto, no seu meio sorriso. Alta, a pele clara, de um branco pálido, quase transparente, e uma magreza que acusava profundo abatimento. Os olhos eram castanhos, mas não desejo falar deles. Jamais me abandonaram. (RUBIÃO, 2010, p. 161)

O médico Augusto, de *Diva*, ama Emília, irmã de Geraldo, salva-a de uma enfermidade grave e a requesta longamente (segundo crê, sem ser correspondido), correndo o risco de tornar-se molesto; a irmã do narrador de “Elisa”, inominado, auxilia-o a cuidar da hóspede, mas ele, menos ativo, fica à espera da chegada da amada e não a procura. Ambas as narrativas aludem a Shakespeare (Cordélia, em Rubião; Otelo, Romeu e Macbeth, em Alencar); aliás, não fosse por uma letra, os nomes de duas personagens secundárias de cada um dos textos seriam anagramáticos entre si (Leocádia e Cordélia); registramos, de mais a mais, que seus significantes, em português, também

se opõem, ligando-se a animais por assim dizer antitéticos (o leão e o cordeiro). Em versões precedentes do conto, o narrador em primeira pessoa se chamava José, como um dos personagens de Alencar, nesta novela, e o próprio escritor, pelo batismo, eram denominados. Mesmo que não se confirmem promissoras, essas relações alimentam a hipótese de que é sempre possível achar elementos comuns entre obras, o que, entretanto, não garante que isso será vantajoso em determinadas análises comparativas.

Uma ligação, talvez mais pertinente, se estabelece a partir da onomástica de *Diva*, cujo título quer dizer “deusa” e cujos protagonistas, Augusto e Emília, têm nomes de nobres romanos. Elisa (na *Eneida*, denominação dada a Dido, “a amada”, segundo Charles Anthon, 1841, p. 438; “amável; a que anda em redor; a fugitiva”, de acordo com Guérios, 1973, p. 92) aponta não apenas para a inflamada paixão da rainha como para o seu *status* de soberana: se interpretado como advindo do hebraico *Elizabeth*, o nome significa “promessa de Deus”, “consagrada a Deus” e corresponde a Isabel. Isso explicaria, porventura, o porquê de o narrador de Murilo afirmar: “E como lhe ficasse sabendo o nome, sugeri à minha irmã que mudássemos de residência” (RUBIÃO, 2010, p. 163). Por outro lado, a forma grega, *Elisa* ou *Elissa*, quer dizer “a bem-aventurada, a exultante”. Os sobrenomes Amaral e Duarte, no contexto do romance alencariano, são relevantes: o primeiro, que significa “lugar onde há amargos”, planta de sabor amargo, mantém proximidade com o verbo “amar” e com os transtornos vários que o médico padece por sua primeira paciente, só recompensados após alguma amargura; já o segundo, derivado de Eduardo, traduz-se por “guarda das riquezas, dos bens”, e se presta tanto ao capitalista viúvo pai da moça quanto à própria, que precisa retorquir a sucessivas acusações de negar-se aos que a cortejam ou de excessiva severidade, defende-se da qualificação de “avara” e “egoísta” (os termos aparecem na boca de Augusto e de Emília, sendo que o médico também emprega o primeiro adjetivo para descrever o traje da adolescente, que oculta suas graças).¹⁵¹

A interação com um cão, exibida no capítulo XI pelo romancista, espelha o menosprezo com que o próprio narrador personagem do conto é tratado e da mansidão com a qual ele recebe o desdém da amada. Nos dois textos, a submissão masculina se manifesta em gestos e palavras e tem como resposta a solene indiferença da esquiva figura feminina. Repetimos passagem muriliana já citado há algumas páginas:

Fui vê-la. Estava no jardim com D. Leocádia; — E se tivéssemos um cachorro?

¹⁵¹ Escusamos de desenvolver a questão, mas outra onomástica do cronista cearense reforça as mesmas oposições: Fernando Seixas e Aurélia Camargo, de *Senhora*.

brincava com um grande cão da Terra-Nova, e parecia sentir um indefinível prazer em irritar a cólera do tranquilo animal. Uma vez sorriu, pensando que ela ia ser vítima da sua imprudência; o cão irado rosnavia, encolhendo o dorso, e rolando a pupila injetada.

Emília sorriu; a um gesto de sua mão, o animal foi deitar-se a seus pés, acariciando a fímbria do vestido.

Ela atirou-lhe um olhar desdenhoso, e tocando-o com a ponta da botina obrigou-o a afastar-se.

Depois voltou-se para mim com uma expressão indefinível de orgulho repassado de tédio:

— Não tenha receio... Tudo aqui me obedece, até este bruto!... (ALENCAR, 1951, p. 256)

Tratava-me como ao cão da Terra-Nova que havia em sua chácara, e com o qual a vira tantas vezes brincar. Enxotava-me com a ponta do pé, para ter o prazer de me fazer voltar, lambendo o chão por onde ela passava.

E eu vivia, espremendo em minha alma o fel dessas humilhações a ver se irritava aí a dignidade abatida. (ALENCAR, 1951, p. 289)

— Não me atemorizam os cães — retrucou aborrecida.

Com alguma dificuldade (devia ser pesada a mala que carregava), subiu a escada. Antes de entrar pela porta principal, voltou-se:

— Nem os homens tampouco. Surpreso por vê-la adivinhar meu pensamento, apressei-me em desfazer a situação cada vez mais embaraçosa:

— Hoje o tempo está ruim. Se continuar assim...

Interrompi a série de bobagens que me ocorria e, encabulado, procurei evitar o seu olhar repreensivo.

Sorriu levemente, enquanto eu, nervoso, torcia as mãos. (RUBIÃO, 2010, p. 161)

— Cuidado, agora temos uma cadelinha.

— Mas o dono dela ainda é manso, não? Ou se tornou feroz na minha ausência?

Estendi-lhe as mãos, que ela segurou por algum tempo. E, sem conter a minha ansiedade, indaguei:

— Por onde andou? O que fez esse tempo todo?

— Andei por aí e nada fiz. Talvez amasse um pouco — concluiu, sacudindo a cabeça com tristeza. (RUBIÃO, 2010, p. 162)

Ainda que se refute a conceituação dos estilos de época, entre o romantismo de Alencar e o pós-modernismo de Rubião bastante da intensidade pelo insucesso amoroso se perdeu. Há menos irritabilidade e fel e mais da paralisação e atonia.

Levantei os olhos para ela. Parecia não me ouvir, nem mesmo ter consciência de que eu ali estivesse e lhe falasse. Sua alma passava no olhar, e ia ao outro lado da sala. Havia em sua fisionomia e atitude a expressão pasma que deixa a alheação ou o recolhimento dos espíritos.

Ela nem ergueu os olhos para cumprimentar-me; e respondeu com uma simples inclinação da fronte. Sentei-me; dirigi-lhe por vezes a palavra sem obter mais resposta que um sim ou não; afinal conhecendo que ela estava preocupada, esperei calado pelo seu bel-prazer. (ALENCAR, 1951, p. 274)

... ouvindo a minha trêmula interrogação, Emília demorou seu olhar sobre mim, e disse-me com uma placidez esmagadora:

— Não; não o amo!

Depois, como se quisesse abrandar a dureza dessa declaração, adozou a voz para acrescentar:

— Não o amo... ainda!

— E nunca me há de amar!

Aceitei os seus longos silêncios, as suas repentinas perguntas. Uma noite, sem que eu esperasse, interrogou-me:

— Já amou alguma vez?

Por ser negativa a resposta, deixou transparecer a decepção. Pouco depois, abandonava a sala, sem nada acrescentar ao que dissera. Na manhã seguinte, encontramos vazio o seu quarto. (RUBIÃO, 2010, p. 162)

— Por quê?... Escute! Não se agaste comigo. Sou franca; disse-lhe que não o amo ainda, é a verdade. Virei a amá-lo algum dia? Só Deus o sabe. (ALENCAR, 1951, p. 264)

Ela confessou-lhe alguma vez?

— Não; ela nunca me fez confidências; mas eu a conheço muito!

— Gosta de mim, como daqueles que a cercam neste momento.

— Não acredite! Zomba de todos eles. (ALENCAR, 1951, p. 288)

Receava ela que a menor graça feita às minhas súplicas valesse como uma prova de amor? Quando lhe pedia alguma coisa, mesmo pequena e insignificante, dessas que a moça a mais austera pode conceder a um indiferente, ela recusava sempre, e com tal firmeza, que me tirava a coragem de insistir. (ALENCAR, 1951, p. 267)

Faltava-me, contudo, a coragem e adia a minha primeira declaração de amor. (RUBIÃO, 2010, p. 163)

E entretanto não ousara ainda confessar a Emília o meu amor! (ALENCAR, 1951, p. 257)

Sofri depois, ainda agora sofro! Naquele instante, nada, nada absolutamente! O que a revelação cruel produziu então em mim não foi nem dor nem indignação, mas um estupor d'alma! Eu ali fiquei, no idiotismo das minhas emoções. (ALENCAR, 1951, p. 279)

Refreei a custo a angústia e repeti completamente idiotizado:

— Sim, como poderá? (RUBIÃO, 2010, p. 163)

Em versões anteriores, o adjetivo era “apalermado” e a fala da irmã, mais próxima da oralidade: “Não adianta, José. Ela não voltará.” No texto final, a frase encurta: “É inútil, ela não voltará”. Mas isso não altera nossas conclusões. Contraposto a Alencar, Rubião é efetivamente sintético e conciso. Ante o desfecho um tanto quanto artificial, “contraditório ou inverossímil” de *Diva* e ao retrato “esdrúxulo e extravagante” de Emília, para nos reportarmos ao estudo de Maria Cecília Boechat (2003, p. 131), a *secura* do mineiro, atualiza a radiografia de um relacionamento de incompreensão mútua e incomunicabilidade. Quanto à psicologia, entretanto, pese embora aos críticos do ficcionista nascido no Ceará, suas heroínas femininas têm, de longe, mais profundidade, variedade, vitalidade e verossimilhança que as de Rubião. E isso, todavia, não poupou o romancista de reproches, aos quais ele tratou de responder dentro mesmo de seus livros.

Se, em diversos contos, Murilo nos introduz à sensualidade repulsiva e predatória e/ou à esterilidade afetiva, o popularíssimo romancista, também jornalista e advogado, brindou com audácia surpreendente ao desejo de suas meninas (as leitoras e

as personagens), fazendo, em pleno século XIX e segundo consta sem escândalo, Aurélia oferecer a Fernando — que descobre, atordoado, não ter direito algum sobre o corpo, o espírito ou a alma da esposa, o que o leva a decidir comportar-se como um escravo que não dispõe da própria vontade —, entre todas as frutas possíveis, uma pera e um figo, e depois entregar-se sem pejo a um homem que ela acabou de reconhecer não ser mais seu marido; pelo menos nos romances urbanos, uma viuvinha escrupulosa esgueira-se pelas sombras, a horas mortas, com o amante de quem sequer conhece as feições, uma passageira do bonde dá a mão a um desconhecido que se assenta ao lado dela etc.

2.3.5 A Lua

“A Lua”, de Murilo Rubião, e “*Ein Brudermord*” (“Um fratricídio”), de Kafka, narrativas que se assemelham pela dimensão e temática,¹⁵² são um bom começo para verificarmos se o ideal de uma escrita “natural” se concretiza nas obras estudadas. “A Lua” consta de 635 palavras; “Um fratricídio”, no original, de 611, e na tradução de Modesto Carone, de 645. Embora cientes de com isso introduzir mais um elemento de mediação e de afastamento do estilo do autor, a escolha permite que especificidades de cada idioma não interfiram fortemente na análise e, além disso, se vale do fato de que Kafka nos pertence sobretudo na forma de literatura alemã traduzida, na qual foi incorporado ao patrimônio do leitor de língua portuguesa, como, após “As versões homéricas”, de Borges, é lícito arguir.

Tornando aos dois extratos, há também uma similitude quanto a enredo, montagem paralela e temática, a qual retoma “o primeiro dos fatos policiais” (SELLIER *apud* BRUNEL, 2000, p. 140), o assassinato de Abel por seu irmão. Pode-se redarguir que nada há de referência ao pai dos párias no conto muriliano, mas, conforme o *Dicionário de Mitos Literários*, Caim é o “homem do fogo, golpeado na frente pelo raio, ou herói frequentemente relacionado à lua” (SELLIER *apud* BRUNEL, 2000, p. 144). Também são bíblicas as duas reflexões, à luz dos astros, da insignificância do rei da criação, se bem que, via Montaigne, na “Apologia de Raymond Sebond”, saibamos

¹⁵² O satélite aparece em diversos textos do escritor, um autêntico *mondsüchtig* (não de fato, pois que não era epilético, mas de direito, porque amou a Lua como um poeta).

que tais pensamentos são também de Lucrécio e Manflio (MONTAIGNE, 1980, p. 210).¹⁵³

Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios. Sólida, porém, era a minha paciência e eu nada fazia senão vigiar os passos de Cris. Todas as noites, após o jantar, esperava-o encostado ao muro da sua residência, despreocupado em esconder-me ou tomar qualquer precaução para fugir aos seus olhos, pois nunca se inquietava com o que poderia estar se passando em torno dele. A profunda escuridão que nos cercava e a rapidez com que, ao sair de casa, ganhava o passeio jamais me permitiram ver-lhe a fisionomia. Resoluto, avançava pela calçada, como se tivesse um lugar certo para ir. Pouco a pouco, os seus movimentos tornavam-se lentos e indecisos, desmentindo-lhe a determinação anterior. Acompanhava-o com dificuldade. Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro, forçando-me a enervantes recuos. O invisível andava pelas minhas mãos, enquanto Cris, sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente. Não parasse ele repetidas vezes, impossível seria a minha tarefa. Quando vislumbrava seu vulto, depois de tê-lo perdido por momentos, encontrava-o agachado, enchendo os bolsos internos com coisas impossíveis de serem distinguidas de longe. (RUBIÃO, 2010, p. 132)

Está provado que o crime ocorreu da seguinte maneira:

Schmar, o assassino, postou-se por volta das nove horas da noite de luar claro na mesma esquina que Wese, a vítima, vindo da rua onde ficava seu escritório, tinha de dobrar para entrar na rua em que morava. Ar noturno gelado, de fazer qualquer um tremer. Schmar porém vestia apenas uma roupa azul leve; além disso o paletó estava desabotoado. Não sentia frio, mantinha-se constantemente em movimento. A arma do crime, meio baioneta, meio faca de cozinha, ele empunhava, totalmente descoberta. Contemplou-a contra o luar; o fio da lâmina relampejou; para Schmar não era suficiente; brandiu-a de encontro às pedras do calçamento de tal modo que saltaram fagulhas; talvez tenha se arrependido; para reparar o dano passou-a como um arco de violino na sola da bota enquanto, em pé numa perna só, inclinado para a frente, permanecia ao mesmo tempo à escuta do som da faca na bota e à espreita da fatídica rua lateral.¹⁵⁴ (KAFKA, 2011, p. 137)

¹⁵³ Conferir o Salmo 8: “Quando contemplo os céus, obra das tuas mãos,/ a lua e as estrelas que Tu criaste:/ que é o homem para que te lembres dele,/ o filho do homem para dele te ocupares?// Quase fizeste dele um ser divino; /de glória e de honra o coroaste;/ deste-lhe domínio sobre as obras das Tuas mãos,/ tudo submeteste a seus pés.// Ovelhas e bois, todos os rebanhos, /e até animais selvagens, /as aves do céu e os peixes do mar, /tudo o que se move nos oceanos.” “Seh” ich den Himmel, das Werk deiner Finger,/ Mond und Sterne, die du befestigt:/ Was ist der Mensch, daß du an ihn denkst,/ des Menschen Kind, daß du dich seiner annimmst?//Du hast ihn nur wenig geringer gemacht als Gott,/ hast ihn mit Herrlichkeit und Ehre gekrönt./ Du hast ihn als Herrscher eingesetzt über das Werk deiner Hände,/ hast ihm alles zu Füßen gelegt:// All die Schafe, Ziegen und Rinder und auch die wilden Tiere,/ die Vögel des Himmels und die Fische im Meer,/ alles, was auf den Pfaden der Meere dahinzieht.”

¹⁵⁴ Es ist erwiesen, daß der Mord auf folgende Weise erfolgte:/ Schmar, der Mörder, stellte sich gegen neun Uhr abends in der mondklaren Nacht an jener Straßenecke auf, wo Wese, das Opfer, aus der Gasse, in welcher sein Büro lag, in jene Gasse einbiegen mußte, in der er wohnte./ Kalte, jeden durchschauende Nachtluft. Aber Schmar hatte nur ein dünnes blaues Kleid angezogen; das Röckchen war überdies aufgeknöpft. Er fühlte keine Kälte; auch war er immerfort in Bewegung. Seine Mordwaffe, halb Bajonett, halb Küchenmesser, hielt er ganz bloßgelegt immer fest im Griff. Betrachtete das Messer gegen das Mondlicht; die Schneide blitzte auf; nicht genug für Schmar; er hieb mit ihr gegen die Backsteine des Pflasters, daß es Funken gab; bereute es vielleicht; und um den Schaden gutzumachen, strich er mit ihr violinbogenartig über seine Stiefelsohle, während er, auf einem Bein stehend, vorgebeugt, gleichzeitig dem Klang des Messers an seinem Stiefel, gleichzeitig in die schicksalsvolle Seitengasse lauschte. (KAFKA, 2008, p. 1168)

Nos dois trechos, predominam substantivos e verbos; para Kafka, os primeiros superam em quase um terço os segundos, ao passo que em Rubião a proporção é praticamente igual, ou seja, a substância prevalece sobre a ação, em estratégia adequada a um conto policial típico. Quanto aos adjetivos, no tcheco, eles são mais raros, em locais precisos, enquanto o mineiro emprega quase um adjetivo para cada dois nomes. Sem dúvida, caracterizar é, para Rubião, uma estratégia deveras importante, como um relance pelos contos atesta. Kafka abusa da coordenação, as coisas se ajustam uma ao lado da outra; Murilo, hierarquiza com a subordinação.

Autor	Total de palavras	Termos repetidos	Substantivos	Adjetivos	Verbos
Kafka	163	da, de (7), o (6), que, na, para (4), rua, Schmar , em (3); crime, meio, luar, não , se, um faca , bota, à (2)	42	13	24
Rubião	185	O (8), e, de (6), se (5), os, com (4), que (3), nem, em, ao, seus, para, pouco, Cris, certo (2)	35	19	36

Evidente a tendência de Kafka, no excerto de um parágrafo, de mostrar atores e ações, o que confirma, de resto, o teor teatral de seus escritos (entre outras demonstrações de apreço pela arte dramática, na adolescência ele costumava escrever pequenas peças para serem encenadas pelas irmãs, por ocasião do aniversário dos pais); por sua vez, o narrador de Murilo se posiciona mais e é menos neutro na medida em que valora movimentos e coisas.

O vocabulário de Rubião é menos corrente: “desígnios”, “após”, “precaução”, “jamais”, “fisionomia”, “determinação”, “enervantes”, “locomover”, “resoluto”, “intumescida”, “equimoses” poderiam ser substituídas, em nome da simplicidade, por, respectivamente, “propósitos”, “depois”, “cuidado” (ou “cautela”), “nunca”, “semblante” (ou “rosto”), “decisão”, “irritantes”, “mover” (ou “deslocar-se”), “decidido”, “inchada”, “manchas” (“pisaduras” ou “roxos”). Da mesma forma, estruturas como “sólida, porém, era a minha paciência”, “nada fazia senão vigiar”, “não parasse ele repetidas vezes”, “impossível seria a minha tarefa”, com inversões da frase, distanciam-se da ordem direta usual. O apuro léxico assinala preocupação com a fuga da repetição, traço da fala cotidiana. O recurso ao condicional (poderia, tivesse, parasse) também carrega para o texto uma complexidade temporal que marca o registro escrito, e convém lembrar que cada narrativa muriliana é precedida de uma epígrafe bíblica. O uso de tais termos e volteios leva-nos a um tom mais poético em detrimento do prosaico

(mais próprio da literatura de crimes e delitos). A princípio, o fato de o conto chamar-se “A Lua” e sua primeira frase ser “Nem luz, nem luar” soa como um enigma. Veremos no fim, contudo, que essa é uma chave do conto, pois tudo se resolve com poesia.

Sob essa perspectiva, questiona-se, como já fizemos, o consenso de que a escrita do jornalista de Carmo de Minas é objetiva, clara, direta. No confronto com o tcheco, verifica-se antes “linguagem bastante elaborada” (FISHER, 1975, p. 8). Onde Murilo é adiposo, Kafka é enxuto, senão na quantidade de palavras, pelo menos na erudição. “Mantinha-se constantemente em movimento”, por exemplo, indica mais a prática jornalística (Carone chega a sugerir, algumas vezes, o tabloide) e com a voz das ruas que o verbo “locomover-se”. A recorrência de “faca”, “luar” e “bota” conferem uma aparente pobreza cuja consequência é tornar o texto mais próximo de um relato verbal. Se o tradutor acaba emprestando ao conto solenidade (como se nota em “brandiu”, “empunhava”, “relampejou”, “fatídico”), por outro lado, ele não perde de vista o equilíbrio geral, obtido pela coloquialidade de trechos como “de fazer qualquer um tremer”, “arma do crime” e “para Schmar não era suficiente” e pela precisão em relação ao conteúdo semântico.

O uso de figuras retóricas diverge. Em estruturas como “sólida paciência” e “profunda escuridão”,¹⁵⁵ Murilo rasura o limite entre concreto e abstrato, reificando um substantivo abstrato ou tornando abstrato algo concreto. São de Kafka, em contrapartida, expressões adjetivantes como “da noite de luar claro” ou “Ar noturno gelado, de fazer qualquer um tremer” (mais sintéticas no alemão: *mondklare Nacht* e *jeden durchschauende Nachtluft*, respectivamente), que têm função intensificadora.

O brasileiro usa a metonímia (“qualquer precaução para fugir aos seus olhos”) de modo a expressar a diminuição do personagem pelo adversário, já que o primeiro não representa perigo para o narrador, sendo, antes pelo contrário, vigiado por ele sem o saber. Já o europeu emprega a prosopopeia para insuflar vida a seres inanimados: é o caso de “logo em seguida o calçamento *conta* seus passos calmos” (*gleich zählt das Pflaster seine ruhigen Schritte*); “O céu noturno o atrai” (*Der Nachthimmel hat ihn*

¹⁵⁵ Alguns exemplos para evidenciar que a combinação adjetivo+substantivo é recorrente em Rubião: em “O homem do boné cinzento”, temos “travessas crianças”, “doce alarido”, “enevoadas noites”, “desusado movimento”, “pesados caixotes”, “exagerada sensibilidade”, “ridículo cão”, “tola esperança”, “bonita moça”, “permanente ansiedade”. Em “A armadilha”, com a reedição de *O veredito* na faiscante discussão entre um velho e um jovem, há “volumosa mala”, “longo corredor”, “desagradável aspecto”, “penosa tonalidade”, “extremo desmazelo”, “esgarçadas roupas”, “solitário ocupante”, “velha técnica”, “leve clarão”.

angelockt); “O chão escuro da rua o absorve” (*versickerst im dunklen Straßengrund*), como que desvelando uma conspiração — ou integração (?) do universo contra a vítima.

Exemplos de verbos em sentido impróprio, por Rubião, são “A rapidez com que *ganhava* o passeio” (ganhar = alcançar, atingir) e “*Enfiou-se* pela rua do meretrício” (enfiar = tomar a direção de, penetrar, entrar). Entre as várias similaridades, ressaltamos que Murilo Rubião adota, ainda, um verbo que, embora enfático, é amortecido pelo qualificativo: “Em frente a uma casa baixa, (...) *estacionou* hesitante”. Kafka, porém, para a mesma ação, escolhe um verbo que salienta a deliberada decisão: “Schmar, o assassino, *postou-se (aufstellen)*”. Por falar em “deliberada decisão”, só raramente o tcheco se mune da redundância, diversamente de Murilo, que escreve: “*ia retirando de dentro*”, “*sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente*”, “*obedeciam a uma regularidade constante*”, “*caiu no chão*” etc.

Os recursos poéticos são distintos. Em “já me acostumara ao *negro da noite*”, o adjetivo absolutiza uma característica da noite, ampliando-a; mediante as frases “sacando do punhal, *mergulhei-o* nas suas costas”, o leitor experimenta o exagero e a força imagética do metal que atravessa a carne humana como se fosse água. Em “uma *garoa de prata cobria* as roupas do morto” concentram-se a comparação e a personificação; por outro lado, quando afirma que “A mulher (...) se *desfez* num pranto convulsivo”, Rubião potencializa o sentimento que se apossa da única testemunha do crime.

O narrador de Kafka prefere dizer que “o fio da lâmina *relampejou*” (*aufblitzen*) ou que a faca é vibrada contra a sola de sapato “*como um arco de violino*” (*violinbogenartig*), o que dá ao gesto solenidade e lirismo inegáveis, fazendo do autor do enunciado um apreciador tão envolvido pelo horror da cena quanto o personagem que presencia o homicídio. Na antítese de “onde tudo gela, Schmar incandesce” (*wo alles friert, glüht Schmar*), o fado adquire contornos de tragédia, enquanto a comparação “a pele que se fecha sobre o casal como a relva de um túmulo” (*der über dem Ehepaar sich wie der Rasen eines Grabes schließende Pelz*) logra plenamente o objetivo de mostrar a irreparabilidade da morte e a precariedade da vida humana.

Ambos os escritores, homens da lei e do Estado, tinham um domínio da escritura que lhes facultava mover-se habilidosamente e empreender narrativas poéticas de feitos criminosos; mas, em relação a uma proposta de economia, o contista mineiro se mostra pródigo, até perdulário, e não conciso. Embora não se possa fazer disso motivo para depreciá-lo, já que suas estratégias funcionam para tornar seus contos atraentes para

estudiosos e leigos, experimentos como os explicitados anteriormente demonstram que a tão exaltada naturalidade de Murilo Rubião pode ser um disfarce, um engodo, ou melhor, um mimetismo sob o qual se esconde uma espécie totalmente diversa de (cri)atividade.

Quanto aos nomes, Cris, mais do que um apelido familiar, deve ser lido como adjetivo (“eclipsado; terrível, medonho; que causa medo”) e substantivo (“eclipse; adaga, punhal comprido usado pelos malaios; o mesmo que gris, cinzento” (ademais, “cris”, em francês, significa “grito” e, em grego, é prefixo para “dourado”; por associação, lembra ainda “crise”). Andrea Harbarth arrisca uma relação com a figura de Cristo (vide “Botão-de-rosa”), o que seria corroborado pela presença de uma prostituta na narrativa (HARBARTH, 1997, p. 91), mas, para que a hipótese seja convincente, há que se cavar indícios (para além da filologia, é claro: porque esta nos diz que “Cristo”, em grego, significa “ungido”; e da simbologia, evidente, pois esta nos recorda que os seguidores de Jesus se apropriaram da figura do sol para descrevê-lo).

Schmar é anagrama de *Marsch*, “marcha” em alemão, evoca *März*, “março” no mesmo idioma, e o vocábulo latino *Mars*, o deus e o planeta vermelho. O nome da mulher da vítima, em Kafka, é Julia, que se lhe põe a serviço pelo menos três vezes; é quase o mesmo prenome de sua mãe e de uma ex-noiva (Julie) e além disso contém o mês de seu aniversário, julho, em alemão *Juli*. O étimo refere-se aos descendentes de Iulo, descendente de Eneias, filho de Anquises e Afrodite; os romanos tomaram para si a denominação, dizendo-se filhos de Júpiter. Pallas soa como uma alusão a Atena; o feixe, a essa altura, já formou uma nuvem; paremos por aqui, mas não sem antes anotar que Peter Pallas era um naturalista berlinense (1741 — 1811) que descreveu o gênero ao qual pertencem as gralhas (ave cara ao bestiário kafkiano) e trabalhou na corte de Catarina, a Grande, na Rússia.¹⁵⁶

2.3.6 O lodo

“Todo réu mente”, é o que se ouve, nos júris, dos promotores. Murilo Rubião assevera que não foi influenciado por Kafka, mas não é fácil dar-lhe crédito, a julgar pela narrativa em questão. Temos um doutor cujo nome é Pink, ao passo que em “O médico rural”, de Kafka, a empregada do personagem título se chama precisamente Rosa. A epígrafe do mineiro fala de um cavalo com o qual se abre caminho no fundo das águas do mar; como a ausência do animal é a primeira dificuldade com que o

¹⁵⁶ Disp. em http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Pallas. Acesso em 2 de junho de 2014.

narrador kafkiano depara, decerto se poderia dizer justa a pergunta que ele se faz: “[Q]uem empresta agora seu cavalo para uma viagem destas?”¹⁵⁷ (KAFKA, 1999, p. 13). Da mesma forma, Galateu concluirá, com o avanço da narrativa de Rubião, que, como o médico afirma, “[a] gente não sabe as coisas que tem armazenadas na própria casa”¹⁵⁸ (KAFKA, 1999, p. 14), onde “casa” é um referente do próprio ser do impaciente paciente.

Nos dois contos, um doente quer ser deixado em paz e uma família se recusa a fazê-lo; embora o ponto de vista difira, Murilo adotando o daquele que sofre e Kafka o do que cura, em ambos o doutor se mostra um mistério. Um, “[m]al pago, [é] entretanto generoso e solícito em relação aos pobres”¹⁵⁹ (KAFKA, 1999, p. 17); o outro “prometia-lhe devolver o dinheiro que recebera e nada cobrar pelo resto do tratamento” (RUBIÃO, 2010, p. 72). Por fim, o personagem do escritor brasileiro é um atuário da Companhia de Seguros Gerais: fina ironia, já que ele está perdido e nenhum (in)seguro poderá salvá-lo? Finíssima ironia, já que Kafka foi funcionário do escritório da *Assicurazione Generali* pelo prazo de oito meses, quase uma gestação?

O mais importante, porém, está por vir: no lado direito, o jovem de Kafka tem uma ferida “grande como a palma da mão”, rósea, “aberta como a boca de uma mina à luz do dia”:¹⁶⁰ “essa flor no flanco vai arruiná-lo”¹⁶¹ (KAFKA, 1999, p. 18-19). A atmosfera de náusea e repulsa se completa pela presença numerosa de vermes vivos, numa descrição semelhante à da chaga sangrenta, aberta em pétalas escarlates e de odor fétido que migra do lado esquerdo para o direito do torso de Galateu (RUBIÃO, 2010, p. 69-70, 72). O lento deslocar deste recupera o de Gregor Samsa, também dono de uma ferida e de uma irmã (com a qual ele tem liames de natureza obscura) que, se não o trai, o abandona.

Na hora prevista, desceu da cama com cuidado e rastejou até o corredor. Prosseguiu com paciente lentidão, sabendo das dificuldades que teria para chegar à rua, pois superestimara o que lhe restava do seu antigo vigor. Preferia, no entanto, tentar tudo, menos continuar enclausurado no apartamento. Demorou a atingir a sala e teve que apoiar-se à parede para levantar-se.

¹⁵⁷ “... wer leiht jetzt sein Pferd her zu solcher Fahrt?” (KAFKA, 2008, p. 1147)

¹⁵⁸ “Man weiß nicht, was für Dinge man in eigenen Hause vorrätig hat” (KAFKA, 2008, p. 1147)

¹⁵⁹ “Schlecht bezahlt, bin ich doch freigebig und hilfsbereit gegenüber den Armen.” (KAFKA, 2008, p. 1149)

¹⁶⁰ “Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags.” (KAFKA, 2008, p. 1150)

¹⁶¹ Aqui vêm reminiscências de Blake, com “*The sick rose*”: “Ich habe deine große Wunde aufgefunden; an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde.” (KAFKA, 2008, p. 1150)

Tateando no escuro, conseguiu localizar a porta, mas não encontrou a chave na fechadura. Novamente de rastros, dirigiu-se à cozinha, pretendendo alcançar a área de serviço. Arfava, o pijama molhado de suor colava-se à sua pele. Para recobrar o fôlego, sentou-se no chão. Começava a recuperar-se quando acenderam a luz. Trêmulo, a visão turvada pela luminosidade, encolheu-se. Acomodada a vista à claridade, viu Zeus que, de cima de um tamborete, apertava o interruptor. Sorria. Um sorriso torto:
- As chaves. A mãe escondeu. (RUBIÃO, 2010, p. 74)

Depois do ataque do pai, Gregor perde sua mobilidade e precisa de “longos, longos minutos para atravessar o quarto, como um velho inválido de guerra”¹⁶² (KAFKA, 2010, p. 270), rastejando. Vemos que, “depois dessas caminhadas, triste e morto de cansaço”,¹⁶³ o antigo caixeiro só se recupera com tardança (KAFKA, 2010, p. 277).

Não podia reprimir o resfolegar do esforço e aqui e ali precisava repousar. De resto ninguém o pressionava, tinham-no deixado fazer tudo sozinho. Quando havia completado a volta, começou imediatamente a retornar ao quarto em linha reta. Admirou-se com a grande distância que o separava do seu quarto e não entendia absolutamente como, apesar da fraqueza, tinha havia pouco tempo percorrido, quase sem o perceber, o mesmo caminho. Sempre às voltas com o pensamento de rastejar rápido, mal prestou atenção ao fato de que nenhuma palavra, nenhum chamado da sua família o perturbava. Só quando já estava na porta ele virou a cabeça, mas não completamente, pois sentia o pescoço endurecer; no entanto ainda viu que atrás dele nada se alterara, apenas a irmã tinha se levantado. Seu último olhar percorreu a mãe, que estava agora completamente adormecida.

Mal estava dentro do seu quarto, quando a porta foi batida na maior pressa, travada e fechada a chave. Gregor assustou-se tanto com o súbito barulho atrás dele que suas perninhas se dobraram. Era a irmã que havia se apressado assim. (KAFKA, 2010, p. 284-285)¹⁶⁴

¹⁶² “Und wenn nun auch Gregor durch seine Wunde an Beweglichkeit wahrscheinlich für immer verloren hatte und vorläufig zur Durchquerung seines Zimmers wie ein alter Invalide lange, lange Minuten brauchte...” (KAFKA, 2008, p. 1131)

¹⁶³ “obwohl er nach solchen Wanderungen, zum Sterben müde und traurig, wieder stundenlang sich nicht rührte.” (KAFKA, 2008, p. 1135)

¹⁶⁴ “Er konnte das Schnaufen der Anstrengung nicht unterdrücken und mußte auch hie und da ausruhen. Im übrigen drängte ihn auch niemand, es war alles ihm selbst überlassen. Als er die Umdrehung vollendet hatte, fing er sofort an, geradeaus zurückzuwandern. Er staunte über die große Entfernung, die ihn von seinem Zimmer trennte, und begriff gar nicht, wie er bei seiner Schwäche vor kurzer Zeit den gleichen Weg, fast ohne es zu merken, zurückgelegt hatte./ Immerfort nur auf rasches Kriechen bedacht, achtete er kaum darauf, daß kein Wort, kein Ausruf seiner Familie ihn störte. Erst als er schon in der Tür war, wendete er den Kopf, nicht vollständig, denn er fühlte den Hals steif werden, immerhin sah er noch, daß sich hinter ihm nichts verändert hatte, nur die Schwester war aufgestanden. Sein letzter Blick streifte die Mutter, die nun völlig eingeschlafen war./ Kaum war er innerhalb seines Zimmers, wurde die Tür eiligst zugeedrückt, festgeriegelt und versperrt. Über den plötzlichen Lärm hinter sich erschrak Gregor so, daß ihm die Beinchen einknickten. Es war die Schwester, die sich so beeilt hatte.” (KAFKA, 2014)

Para essa interpretação concorre, além disso, a irmã do personagem de Murilo, Epsila, posto que psila é um tipo de pulga, um inseto saltador que se alimenta de sangue (portanto, parasita) e sofre metamorfose incompleta. Na fase jovem, os hemípteros (do grego *hemi*, “metade”, *pteron*, “asa”) são chamados de ninfas. A propósito, o nome do protagonista, propomos, seria a forma masculina do nome de outra ninfa, a mitológica Galateia, que, após assistir à morte do amante, Ácis, esmagado pelo ciclope Polifemo, transforma o sangue dele em um rio. Mas, se no mito a ação traduz um gesto inequívoco de desvelo, no autor mineiro, as mulheres são, como as personagens femininas de Kafka, “figuras de lodo” (BENJAMIN, 1987, p. 156): escorregadias, turvas.

Alternativa não excludente de uma leitura que absolvesse o mineiro de uma decidida relação com Kafka (dado que ele a negou tão peremptoriamente) seria o recurso a uma fonte comum, a obra de Sigmund Freud. Com efeito, do conto “O lodo” se diria que ludicamente explora uma falsa etimologia que liga as palavras luto, lodo e luta (no latim, a primeira deriva *luctus*; a segunda, de *lutum*, a terceira, de *lucta*). O conto de Rubião acolhe todo esse campo semântico, visto que o mal do protagonista e a sua recusa em se deixar tratar levam-no a um declínio no qual não se vislumbra escapatória. A interpretação do texto à luz da teoria freudiana, especificamente de “Luto e melancolia”, é autorizada pela própria narrativa, em que figura um psicanalista. O conteúdo sexual do conto quase fala por si: Galateu é um homem cujos interesses mais imediatos se voltam para as mulheres e a natureza incestuosa de seu laço fraternal é materializada no termo “idiota”, que, pelo contexto, refere-se ao filho de ambos, uma criança com atraso mental, e nas alusões cifradas, mas compreensíveis, a um segredo do passado que teima em retornar (afinal, *amor antiquus cancer est*).

“Um médico rural”, por sua vez, costura-se a pelo menos uma obra do psiquiatra (mais um médico!) vienense: *Die Traumdeutung*, “A interpretação dos sonhos” (Karen Campbell, rememora com lucidez que “trauma” quer dizer “ferida” e que a palavra é similar ao vocábulo “sonho” em alemão). À parte a cenografia onírica, os dois relatos ficcionais discutidos, como o estudo de Freud, possuem um elemento sonoro aparentemente inócuo e incidental, a sineta da *Erzählung* (e de *A metamorfose*) e o dispositivo acionado à porta da residência e o toque do telefone de Rubião, para os quais se emprega a mesma palavra (*campainha*), e menções zombeteiras a um padre.

Rubião se serve de jogos de palavras (“flor”, “desabrochar”, “aflorar”, “bruxa”, que desembocam em implícitos como “deflorar” e “brocha”; “amora” e “amor”; “segredo”, “secreto” e “secretar”; “destilar”, isto é, purificar a água, que tem o

significado de “minar”, “escorrer”) e referências a expressões proverbiais (“chegar ao fundo do poço”, onde a água é lodosa; “ferimento que se abre como uma flor”)¹⁶⁵; a faca/lâmina; a menção ao míope e ao ciclope e à presença da ferida em um lado do corpo (“unilateral”); as flores como referência a órgãos genitais; as cores como índices simbólicos (rosa, branco, vermelho, escarlate); faz até mesmo citações pontuais do austríaco (“*pink*” quer dizer “rosa”, vocábulo que aparece várias vezes no texto; “maxilar superior” ocorre no conto e no estudo de Freud, duas vezes; “dissecar” tem um paralelo nas noções de cirurgia mencionadas pelo médico vienense).

O médico que percorre grandes distâncias e os instrumentos de trabalho se repetem em Kafka e Freud, e uma série de outras correlações é consignada por Eric Marson e Keith Leopold (1964). Os versos populares citados por Freud subjazem à narrativa: “Nem fogo nem carvão/ com mais calor pode arder/ que o amor, chama secreta/ do qual ninguém nada sabe” (“*Kein Feuer, keine Kohle,/ kann brennen so heiss/ als wie heimliche Liebe,/ niemand nichts weiss.*”). Já a ferida grotesca (de modo literal em Kafka, pois que “aberta como uma mina à luz do dia”, e em Rubião malcheirosa e purulenta) dispensa maiores comentários.

Com relação a “Luto e melancolia”, prestam-se ao debate a descrição do estado do paciente, aplicáveis ao protagonista Galateu — “um delírio de inferioridade (...) completado pela insônia e pela recusa a se alimentar e (...) por uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida” (FREUD, 2014) — pelo complexo de melancolia que “se comporta como uma ferida aberta, atraindo a si as energias catexiais (...) provenientes de todas as direções, e esvaziando o ego até este ficar totalmente empobrecido” (FREUD, 2014), e por sua agressividade contra a irmã:

Se o amor pelo objeto — um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja — se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento. A autotortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa, do mesmo modo que o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto (...). (FREUD, 2014)

Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro, defender essa posição da libido contra o assédio. A localização dessas lutas isoladas só pode ser

¹⁶⁵ Tomamos a liberdade de crer que Kafka, soubesse português, nunca perderia a chance de explorar os múltiplos significados de “decanar”: “precipitação, processo de separação de líquidos imiscíveis, ou sólidos em suspensão, por ação da gravidade” e “ato ou efeito de decantar; exaltação em verso e canto; celebração”.

atribuída ao sistema Ics., a região dos traços de memória de coisas (...). (FREUD, 2014)

Mas as irradiações continuam: o “ateu” do nome do protagonista também poderia referir-se ao ceticismo e à recusa a crer em Zeus, fruto de um relacionamento com a irmã. A denominação do pai dos deuses, na mitologia, se baseia na ideia de luminosidade e iluminação, de forma que podemos ver na narrativa uma coloração que se inicia com o pastel da aurora e os tons rosa-claros do Dr. Pink da Silva e Glória e gradativamente vai se tornando mais e mais rubra e sanguínea, até a luz cegante em que a verdade oculta se revela (“O seu resplendor será como a luz; das suas mãos sairão raios de glória; é lá que está escondida a sua fortaleza”, *Hab* 3,4).

Quanto ao elemento “gala”, pode-se condenar por injustificado pensar em Gala Dalí, se bem que o Rubião certamente conhecesse a obra do pintor, com a qual é possível supor que tivesse afinidades; mas o substantivo adquire significados que ampliam a interpretação, como “ vaidade exagerada; jactância, ostentação, bazófia”, traços da personalidade de Galateu que vão custar-lhe caro e podem ser responsabilizados pela *hybris* ou desmedida que o acomete, ou “licença concedida ao servidor público em razão do seu casamento.

Um texto paralelo ao campo harmônico de Rubião seria, ainda, a *Carta de Paulo aos Gálatas*, em que o apóstolo reprocha a depravação dos destinatários: “Não vos enganéis: de Deus não se zomba. Em realidade, aquilo que o homem semear, isso também colherá. Aquela que semeia na sua carne, da carne colherá corrupção” (BÍBLIA SAGRADA, 6,7). Com efeito, toda flor nasce de uma semente. Corramos os olhos sobre os versículos que precedem a epígrafe do conto, retirada de uma edição cujo texto é idêntico ao de Murilo: “Tu feriste o chefe da família do ímpio; descobriste os seus alicerces de cima até baixo” (*Hab* 3,13); e sobre alguns dos versos seguintes: “Penetre a podridão até aos meus ossos, e ela me consuma por dentro” (*Hab* 3,16). Igualmente dissolventes os versículos finais do livro anterior ao de Habacuc, na voz do profeta Naum: “A tua ruína não está oculta, a tua chaga é grave; todos os que souberam o que te aconteceu bateram as palmas sobre ti; porque sobre quem não passou sempre a tua malícia?” (*Na* 3,19). Todas as citações, aqui, são da edição da Ave-Maria, cujo texto coincide com a citação de “O lodo”.

Por fim, abre-se uma outra trilha, que não investigaremos com vagar. Até agora evitamos Pandora, Epimeteu e Prometeu, com cujo mito o conto de Rubião tem coincidências, como a ferida incurável, e proximidade, dada a onomástica e a presença

de Zeus; e também nos esquivamos da Galateia de Pigmalião, uma reflexão sobre o envolvimento e o enamoramento do criador pela criatura e um *tópos* poético bastante tradicional. Essa última proposta teria pelo menos dois níveis: a modelagem tentada de Galateu pelo Dr. Pink (palavra que inclusive sugere, muito de leve, o nome Pigmalião) e a elaboração da narrativa por Rubião. Sabe-se que Murilo nunca voltou a publicar “O lodo” (LANA, 2009, p. 24), o que denota que ele talvez não tenha ficado satisfeito com o conto. A exprobação profética de Habacuc, aliás, se estende a isso:

De que serve a estátua que um escultor fez, ou a imagem falsa que fundiu de bronze? Todavia o artista põe sua esperança na sua obra e nos ídolos mudos que formou. Ai daquele que diz à madeira: Desperta; e à pedra muda: Levanta-te! Porventura poder-lhe-á ela ensinar alguma coisa? Vê que ela está coberta de ouro e prata, mas nas suas entranhas não há espírito algum. (Hab 2,18-19)

Ao entusiasmo do artista que exclama “*parla!*” diante de sua escultura, se opõe a obra morta, inerte, incapaz de perpetuar, no tempo, a sobrevivência do genitor. Todavia, como afirmamos, esses e outros fluxos de sentido deverão ser vistoriados por outros. Ficam, então, como indicações de leitura, “A segunda vida”, de Machado de Assis, com mais um morto-vivo para a galeria; “A luneta mágica”, de Macedo, com um Simplício como o de “O pirotécnico Zacarias”, que, por sinal, é Santana de Alvarenga; os inconfidentes Alvarenga Peixoto, homenageado no conto citado, em “O bom amigo Batista” e, possivelmente, em “Bárbara” (“Bárbara bela,/ do norte estrela,/ que meu destino/ sabes guiar...”); e Silva Alvarenga. Ambos são sugeridos no advogado José Inácio (os poetas se chamavam, respectivamente Inácio José e Manuel Inácio), de “Botão-de-Rosa”, — Alvarenga é, de resto, o sobrenome do Pedro Rubião de *Quincas Borba*, natural de Barbacena. Ainda no contexto dos conjuradores mineiros, temos José Alferes — o protagonista de “O convidado”, contradizendo a onomástica, ou melhor, a etimologia (também chamado porta-bandeira, o termo “alferes”, que vem do árabe, significa “cavaleiro, escudeiro” e designa uma patente militar, nada sabe de cavalos), que nos remete ao Jacobina de “O espelho”, de Machado de Assis.