

## 01

**O LUGAR DE MURILO RUBIÃO NA LITERATURA BRASILEIRA: UM PONTO FORA DA CURVA?**

Maria Cristina Batalha (UERJ/CNPq)

*Recebido em 13 jul 2020.  
Aprovado em 18 set 2020.*

**Maria Cristina Batalha** é Professora da USP. Pós-doutora pela Universidade do Minho (2018) e pela Letras (2016), Doutora pela USP 2002). Líder do grupo de pesquisa: “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”. Vem publicando livros, capítulos de livros e artigos, bem como organizando número temáticos de revistas sobre a obra de Murilo Rubião, além de orientar pesquisas em torno da obra do autor. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4302400907230914>  
Orcid Id: 0000-0003-0102-4445

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo discutir o lugar ocupado por Murilo Rubião e sua opção estética na historiografia e na crítica brasileiras, considerando os momentos de aceitação e/ou de incompreensão de sua poética inovadora, representativa daquilo que podemos definir como o “fantástico moderno”.

**Palavras-chave:** Murilo Rubião; Fantástico moderno; Absurdo.

**Résumé:** Cet essai se propose d’examiner la place qu’occupent Murilo Rubião et son option esthétique dans la série littéraire et auprès des critiques au Brésil; cette place est marquée par des moments d’acceptation et/ou d’incompréhension

de sa poétique innovatrice, représentative du “fantastique moderne”.

**Mots-clés:** Murilo Rubião; Fantastique moderne; Absurdité.

*La costumbre es sólo el disfraz de lo extraordinario. [...] Alguien se encuentra en ese sistema de seres y de objetos y de normas que los rigen, al cual solemos llamar “mundo”: muy abierto en ciertos aspectos para el niño, cada vez más estrecho para el adulto. En este mundo está encerrada la vida. Esa fuerza caótica, dinámica, vulnerable y escandalosa que a toda cosa tiene que entrar en un molde cada vez más restringido.*

*El verdadero artista se da perfecta cuenta de estas relaciones tan incómodas entre la vida y el mundo. [...] la turbulencia de la vida escapa y se revela siempre a través de esas ventanas en el mundo que el arte original de todos los tiempos ha sabido abrir.*

*María Rosa Lojo, La pasión de los nómades.  
Buenos Aires: Debolsillo, 2008*

O lugar ocupado por Murilo Rubião quando do lançamento de sua primeira coletânea de contos, *O ex-mágico*, publicado em 1947, depois de quase uma década de recusa por várias editoras, representa, em alguma medida, um certo ponto fora da curva. É a relatividade desse lugar que buscaremos evidenciar no presente artigo.

Considerando então os anos 1945-1955, se, por um lado, imperava o romance regionalista de viés realista e, neste sentido o conto fantástico representaria seu pólo oposto, por outro lado, outros pontos fora da curva também surgiam na cena literária brasileira dos anos 1950: Guimarães Rosa, recriando um

sertão místico e Clarice Lispector, com sua escrita intimista, com o lançamento de *Perto do coração selvagem*, em 1943. É mais ou menos um consenso entre os críticos de que o ano de 1945 funciona como o final do Modernismo, seguido pela publicação de *Sagarana*, em 1946, e a consagração da poesia de João Cabral de Melo Neto, iniciada em 1942, com a coletânea *Pedra do Sono*, obras consideradas pela crítica em geral como representativas de uma cultura de transição.

Na análise que Luiz Costa Lima, em “As linguagens do modernismo”, faz desse ponto de inflexão representado pelo movimento modernista e os novos aportes que o movimento trouxe para a prosa de ficção, ele aponta quatro diferentes espaços estabelecidos por aquela corrente: um espaço mimético, um espaço parodístico, um espaço de paráfrase e um espaço de subsolo. Sobre os dois primeiros, que engendrou a prosa regionalista que se seguiria, escreve ele:

O mimetismo, difundido com propósitos ideológicos do Modernismo, veio a confluir com estrato mais antigo, de proveniência romântico-realista, abrindo lugar para o mimetismo de ambiência regional, onde se destacam Graciliano Ramos e, em menor escala, José Lins do Rêgo. [...] A obra de Jorge Amado, com exceção talvez do *Terras do sem-fim*, efetua a passagem do espaço mimético para o da paráfrase, onde melhor se instala a reduplicação ideológica, além do mais equívoca, pois, pretendendo-se revolucionária, na verdade endossa a visão lírica e mistificante do marginal. (LIMA, 1975, p.70)

E, com relação à linguagem parodística, o diagnóstico não sugere uma presença importante entre nós, pelo menos como matéria de

emulação. Como explica o crítico: “Sintomaticamente, [...] permaneceu enterrada; os livros de seu maior e talvez único representante, Oswald de Andrade, desprezados e, mesmo hoje, [...] as reedições não parecem conhecer um público que anime os editores” (LIMA, 1975, p.70).

Como pode-se observar pelas análises de Costa Lima, Rubião situa-se também num ponto fora da curva, pois não se alinha nem à corrente parodística inaugurada por Oswald de Andrade, que só viria a se realizar plenamente na contemporaneidade, nem afina-se tampouco com o viés neo-realista que imprimirá o regionalismo na literatura e nas artes.

Com relação ao que identificou como “espaço de subsolo”, Costa Lima toma como exemplo o romance *A menina morta*, de Cornélio Pena, advertindo para o risco da naturalização da prosa de Cornélio Pena como representativa de uma certa “angústia religiosa”, de inspiração mística. Do mesmo modo, Antônio Cândido observa a especificidade do lugar ocupado por Cornélio Pena – e também de Lúcio Cardoso –, “marcados pelos valores católicos”, ao construírem “universos fantasmiais como quadro das tensões íntimas”(CÂNDIDO, 1987, p.204). Ou seja, após a experiência radical do Modernismo, a opção pelo viés do fantástico permaneceu um caminho pouco trilhado entre nós, ou, pelo menos, pouco representativo diante do olhar da crítica e da historiografia literárias. Escapando ao ideário realista do regionalismo pós-modernista, Bráulio Tavares assim interpreta a poética de *Grande sertão: veredas*:

O Sertão de Rosa é, para usar uma linguagem meio pedante, semanticamente realista (porque tudo ali é observado, é anotado em caderneta, é pesquisado junto aos mais-velhos: usos, costumes,

lugares, plantas, bichos) mas sintaticamente mágico, porque os acontecimentos e os destinos dos personagens parecem orquestrados por potestades invisíveis. Esse sertão que na superfície é tão mineiro, tão geográfico, tem uma escala épica que o transforma no campo de batalha entre as forças de Deus e as do Diabo. (TAVARES, 2004, p.4)

De certa maneira, como assinala Antônio Cândido, Guimarães Rosa, considerado pela historiografia – e também pelo próprio crítico – como próximo do regionalismo, explora essa dimensão da fantasia e da “irrealidade” que estão presentes em sua obra, mas raramente identificando-o com a literatura do insólito. Diz Cândido:

[Guimarães Rosa] tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. (1987, p.207)

Com efeito, na década de 50, ganha impulso a ficção regionalista, cujo ideário fora apresentado por Gilberto Freyre, em 1926, lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, reunido em Recife, onde se destacava “A civilização regional do Nordeste como expressão de uma harmonia de valores”, buscando a valorização da região diante da prevalência do Sudeste (TELES, 1987, p.344-345).

Outro fato indicativo do esgotamento do Modernismo e a consequente vontade de superação foi a publicação da revista *Orfeu*, cujo editorial de lançamento foi redigido por Ledo Ivo, em 1947:

É inútil ignorar que novas presenças estão surgindo, na poesia, no ensaio, no romance e nas artes plásticas, e serão elas as continuadoras do movimento ainda precário da inteligência brasileira. [...] Uma geração só começa a existir no dia em que não acredita nos que a precederam, e só existe realmente no dia em que deixam de acreditar nela. O modernismo e o pós-modernismo, que fixam o maior período de densidade, pesquisa e criação já atingidos no Brasil, comprovam hoje a existência de um novo movimento cultural, ainda incerto em sua significação e em seus objetivos.

Essa incerteza somos nós. O tempo não nos construiu ainda, ignoramos o que seremos – é a vertigem de vir a ser que nos tenta e nos congrega. [...] É à descoberta e à invenção que aspiramos, unidos nesse programa de criação artística, e infinitamente separados nos métodos de executá-lo. (TELES, 1987, p.376-377)

Se a ousadia e a liberdade de “métodos” que propugnavam abriam espaço para novas poéticas, para uma renovação e exploração radicais das possibilidades da linguagem, algumas experiências foram melhor acolhidas que outras e o viés da ficção fantástica permaneceu em uma zona de sombra. Mais ou menos nessa época, também J. J. Veiga publicava seus contos e novelas fantásticos, mas esse viés foi diminuído em prol de uma leitura de cunho puramente alegórico, associando sua fantasticidade à crítica política, na qual se buscava refletir sobre a situação da sociedade brasileira e seus desafios políticos.

Em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, Flora Sussekind, examinando a produção literária dos anos da ditadura, também enxerga na literatura fantástica apenas seu caráter de alegoria e parábola:

Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar a sua abrangência e ver em cada história particular a história brasileira recente. [...] A mesma chave-mestra político-referencial abre todas as portas. E une Naturalismo e Fantástico num idêntico projeto estético: uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental (SUSSEKIND, 1985, p.61)

Na contramão dessa visão puramente utilitária da ficção fantástica, Silviano Santiago, ao analisar o mesmo período da produção literária brasileira, conclui:

Tomando como exemplo apenas a literatura, pode-se dizer que houve dois tipos de livros que tiveram êxito durante o período: textos que se filiaram ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretenderam, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura, e os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a desficcionalizar o texto literário, [...]. Antes de ser uma conquista da censura nesta década, o realismo mágico - para ficar com um dos exemplos - é pura e simplesmente uma das vertentes do texto da modernidade (vide Kafka, Julien Green, Lúcio Cardoso, entre outros). Uma censura violenta pode marcar o retorno dessa opção de escrita ficcional, pode falar de atualidade dessa opção, pode vincar agudamente a necessidade dela em autores já predispostos pelo estilo. Tomemos o caso de Murilo Rubião. Murilo escreveria como escreve – aliás, sempre escreveu – independentemente de censura. A censura apenas tornou mais significativa e atual a necessidade que tinha de escrever como escreve. (SANTIAGO, 1982, p.53)

Assim, se a literatura fantástica, tomada em seu sentido amplo, não era propriamente uma novidade entre nós, a modernidade e a estranheza da poética de Rubião não nos era, por certo, familiar nem de fácil compreensão. Das “histórias da literatura” que examinamos, de um modo geral, até os anos 1970, o autor é praticamente ignorado. Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi, menciona o autor mineiro, afirmando que Murilo Rubião ainda “tent[ava] galgar a fronteira do supra-realismo.” (BOSI, 1988, p.476). Aquela que dedica um espaço maior ao autor é a de Massaud Moisés, e este atribui a Rubião o lugar de “precursor da literatura fantástica entre nós” (MOISÉS, 1996, p.495), o que seria um exagero, mas, em todo caso, aproxima sua obra da poética do Realismo maravilhoso, caracterizando-a como a versão brasileira do fantástico, como caixa de ressonância local de “uma das linhas de força mais ativas das literaturas hispano-americanas” (1996, p.475). Observa-se, portanto, que a inserção do autor em nossa historiografia é bastante tardia.

Na verdade, os primeiros contos de Rubião tinham já sido publicados em jornais e revistas mineiras em 1940, e, em janeiro de 1946, um de seus contos, “O ex-mágico da taberna minhota”, figurou em uma antologia publicada em Buenos Aires pela Editora Nova, da Argentina. Isso nos permite concluir que Rubião antecipa, de certa forma, já nos anos 40, a estranheza de um dos procedimentos ficcionais pelos quais o “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso” de Gabriel García Márquez viria a ser consagrado internacionalmente, duas décadas mais tarde, quando este, em 1967, publica o seu romance *Cem anos de solidão*. De fato, no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o narrador, “atirado

à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 1998, p.7), realiza uma série de maravilhas a partir de atitudes do cotidiano banal: ao mexer na gola do paletó, aparecia um urubu; indo amarrar o cordão do sapato, de suas calças saíam cobras (RUBIÃO, 1998). Esses fatos não causam surpresa e são percebidos como “normais”, ou seja há um processo de “naturalização” do insólito, procedimento ficcional que define *grosso modo* a estética do Realismo maravilhoso. Isto significa dizer que a novidade representada por essa poética que surgia e ganhava espaço na crítica internacional, representada pela literatura latino-americana, com nomes de peso como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Jorge Luís Borges, já havia sido antecipada por Murilo Rubião, tenham eles ou não sido interpelados pela literatura do escritor brasileiro. Talvez também essa produção hispano-americana tivesse ficado como um ponto fora da curva, pois, como se reconhece, a ficção borgeana ganhou visibilidade a partir de sua descoberta pela crítica francesa, que a projetou no cenário internacional. É sabido que foi a partir da leitura de *Inquisiciones*, por Valéry Larbaud, em 1925, e da crítica entusiasmada de Drieu la Rochelle e Roger Caillois, antes e durante a Segunda Guerra, que essa nova poética conquistou o seu lugar e o seu reconhecimento e suscitou novas perspectivas críticas e teóricas. A esse respeito, diz Rodriguez Monegal que esta recepção crítica favorável foi “[...] ponto de partida para especulações críticas como as efetuadas por Genette e Ricardou, como estímulo para a invenção narrativa (Robbe-Grillet), filosófica (Michael Foucault), cinematográfica (Godard).” (MONEGAL, 1980, p.19).

Entretanto, o escritor brasileiro não é comumente associado à corrente do Realismo mágico, ou Realismo maravilhoso ou ainda

Realismo fantástico, conforme a modalidade foi sendo cunhada por diferentes críticos e estudiosos do assunto. Mas, entendemos que não seria desproposital vinculá-lo, em certa medida, a esse conjunto de escritores latino-americanos, com aproximações possíveis, sobretudo quando pensamos que, nos contos de Rubião, não há incompatibilidade entre a leitura empírica da realidade construída pelo narrador ou personagem – e que representa aquilo que parece consenso para o leitor – e os acontecimentos que extrapolam essa mesma realidade, sendo essa “realidade outra” percebida sem espanto nesse universo “mágico”. De fato, se os acontecimentos que se afiguram como “surreais” ou “impossíveis” para nós, leitores, para os personagens, esses fenômenos insólitos não causam espanto e fazem parte de uma mesma realidade. Esse jogo nos permite ver melhor o que existe por trás daquilo que vivenciamos no dia-a-dia e que nos sugere que há mais coisas do que a simples realidade empírica que aparece à nossa volta. No *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, de 3 de agosto de 1966, Nelly Novaes Coelho tece suas considerações sobre a coletânea de contos *Os Dragões e outros contos*. Diz ela:

Sem dúvida, a mescla do real cotidiano ao fantástico (que é a constante destes contos), apresentada de maneira tão direta, simples e objetiva, é o primeiro elemento a arrancar o leitor de sua acomodada visão normal para atirá-lo, em seguida, a um insólito mundo, com todas as características aparentes daquele tão seu conhecido, no dia-a-dia; onde, porém, de repente parece faltar-lhe o chão aos pés, pois as coisas mais inverossímeis começam a acontecer, sem que ninguém ali se sinta perturbado ou se dê conta do extraordinário que aquilo representa. (NOVAES, 1966, p.3, *Apud* SILVA, 2015, p.352)

Justifica-se, assim, a escolha do texto que recortamos como epígrafe para essas reflexões sobre a poética de Murilo Rubião. Trata-se, portanto, de um mesmo momento e de um mesmo local da cultura, ou de um mesmo sentimento de perda dos valores humanísticos e éticos que deveriam mediar os relacionamentos humanos no labirinto da sociedade moderna em que temos que nos mover, muito mais do que “influência” ou “paternidade”. A esse respeito, perguntada sobre a influência da literatura hispano-americana sobre a literatura brasileira, Bella Jozef, responde:

Na minha opinião, não há influência. Veja, Murilo Rubião já publicava, em 1947, contos ditos fantásticos (não me agrada rotular realismo mágico, realismo fantástico etc.). Não acho que tenha havido influência da literatura hispano-americana, mas ambas se completam num processo comum. Isso porque as influências que ambas possam ter tido são de escritores europeus ou norte-americanos, como Faulkner, Flaubert, etc. (JOZEF, 1980, p.8)

Atento à novidade da poética de Rubião à época de sua primeira publicação, o crítico Álvaro Lins apressa-se em vinculá-lo ao nome de Kafka, desmerecendo, na comparação, o escritor brasileiro, ao afirmar “Não vamos cometer o exagero de proclamar que o Sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka; antes indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka” (LINS, 1963, p.266). No entanto, o que busca o crítico é interpretar a novidade daquilo que, hoje, mais ou menos consensualmente, se identifica como “fantástico moderno”, ou “neofantástico” (LLOPIS, 1974; ALAZRAKI, 2001, p.265-282) ou ainda “pseudofantástico” ou

“fantástico contemporâneo”.(PRADA OROPEZA, 2006; ROAS, 2001, p.83-104). Diz ele ao tentar interpretar a novidade desconcertante da poética de Rubião:

Será razoável aproximar o autor brasileiro do autor universal no seguinte ponto de partida: o tratamento como que objetivo e exato do imaginário; a criação de um mundo que, embora com as mesmas coisas e pessoas do nosso mundo, difere deste quanto às situações de movimento, tempo e causalidade; a apresentação deste outro mundo de forma a colocar o leitor em estado de vertigem, ao ponto de levá-lo a sentir que aquela criação supra-real é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos transfigurados pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa. Em síntese: é o “absurdo” que o autor constrói e impõe como o “lógico”. E neste último ponto, o mais importante e decisivo, é que me parece ainda falho e incompleto o Sr. Murilo Rubião; nem ele consegue, como autor, essa transfiguração, essa transposição de planos, nem consegue naturalmente lançar nela o leitor. Será como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera extra-comum que lhe é própria e característica. (LINS, 1963, p.266-267)

De fato, a estranheza da poética de Rubião instigou os críticos, que tentaram aproximações com outras poéticas textuais, em uma tentativa de demarcar parâmetros classificatórios para facilitar a compreensão de sua obra. Assim é que, desde sua estreia, conforme assinala David Arrigucci Jr., Rubião tem o insólito como sua “marca de fábrica”, colocando-o como o “inaugurador, entre

nós, de uma nova tendência da literatura fantástica” (1987, p.1), representada, sobretudo, por F. Kafka e com o qual não seria inapropriado estabelecer um paralelo, isento, claro está, de julgamento de valor. Ambos acentuam a insurgência inexorável do absurdo através dos anacronismos espaciais e temporais, a presença de um poder difuso que vem de fora e dirige o comportamento do homem à revelia, fazendo com que este perca a noção da utilidade de seus gestos, as associações díspares, as mutações inexplicáveis etc. Enfim, aquilo que um crítico francês escreveu sobre a poética de Kafka aplicar-se-ia à opção estética de Rubião:

Le principe de communication, c'est comme Dieu: muet, toujours absent. Si ça existait, ça se saurait, depuis le temps. On nous engluie dans la parlotte, pour qu'on ait moins de peine. L'idée que quelque chose irait mieux sous prétexte qu'on peut en parler à quelqu'un est une idée qui me donne envie de vomir et, à ce que je vois dans tous les textes, Kafka est bien de mon avis, si j'ose dire. Les choses ne sont pas faites pour s'arranger, ceux qui veulent nous faire croire le contraire nous *mentent*: voilà ce que ne cesse de dire Kafka le prophète à notre monde entièrement pourri para la consolation. (DUMAYET, 2002, p.44)

Também Antônio Cândido coloca o livro de contos *Ex-mágico* (1947) como aquele que instala no Brasil a ficção do insólito absurdo (CÂNDIDO, 1987, p.208). Nos dois casos, Rubião estaria em um ponto fora da curva. Entretanto, em seu emblemático ensaio de 1987, “Educação pela noite”, Antônio Cândido coloca Murilo Rubião ao lado daqueles que ele identifica como as duas grandes “novidades” que são Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Diz ele:

Mas chegando à última fase da ficção brasileira, que se manifesta nos anos 60 e 70, devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo, percebido desde logo, nos três casos, por um crítico de grande acuidade – Álvaro Lins; mas que, sobretudo quanto aos dois últimos, só muito mais tarde seria captado pelo público e a maioria da crítica. (CÂNDIDO, 1987, p.206)

E Cândido recoloca, portanto, nosso autor novamente dentro da curva, mesmo reconhecendo que o público leitor levaria ainda algum tempo para incorporar a poética muriliana em seu horizonte de expectativa. E, nesse aspecto, voltamos novamente a aproximá-lo de Kafka, pois parece haver um consenso entre os críticos de que o autor tcheco representa um divisor de águas na história da literatura fantástica:

O desfecho inconcluso que Todorov dá à sua *Introdução à literatura fantástica*, ao dizer que “com Kafka, somos pois confrontados com um fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e o próprio leitor estão nele incluídos”. E sentencia, concluindo que “a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka” encontra-se em “o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra”. Em síntese, Todorov afirma que “a literatura assume a antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal”. A literatura fantástica, desde Kafka, permitira conciliar o possível e o impossível, perviver o paradoxo em seu seio. (BATALHA; GARCÍA, 2011, p.172)

As aproximações são, portanto, pertinentes, pelo menos para estabelecermos parâmetros referenciais, o que não anula a

originalidade de cada uma das poéticas. Da mesma forma, como vimos, podemos estabelecer paralelos entre a ficção de Murilo Rubião com a literatura fantástica hispano-americana, cujo *boom* se deu apenas na década de 1960, mas que deu seus primeiros passos entre 1940 e 1950: *Yawar fiesta*, de José Maria Arguedas, de 1941, *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, de 1944, *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, de 1949, por exemplo. Essas publicações são, portanto, mais ou menos contemporâneas das primeiras manifestações do fantástico moderno no Brasil com a obra de Rubião. Contudo, na esteira da renovação estética inaugurada pelo Modernismo, a literatura fantástica marcou uma presença apenas modesta na nossa historiografia literária, quadro que, nos dias de hoje, modificou-se radicalmente, considerando os numerosos estudos acadêmicos e a produção ficcional fantástica da atualidade.

Com efeito, podemos assegurar que o surgimento da ficção muriliana deslocou o horizonte de expectativas do leitor de seu tempo, empurrando também o leitor para fora da curva. Os efeitos de leitura seriam, portanto, derivados de um modo singular de extrapolar a realidade, colocando o leitor, de certa maneira, acomodado aos princípios de estruturação de um mundo de virado pelo avesso (ARRIGUCI JR., 1987, p.2). O que Arrigucci Jr. ressalta em sua análise é:

O efeito ambíguo, [...] com seu jogo de incertezas entre o fantástico e o real pode conduzir não à cumplicidade, mas a uma reação de desconfiança. Aos olhos do leitor pode parecer mistificação, como se também ele estivesse preso a equívocos estranhos ou fosse vítima de uma brincadeira de mau gosto. Quando vislumbra, porém, que a

técnica narrativa forma corpo com os temas e está intimamente vinculada a certos princípios internos do mundo ficcional, percebe uma coerência mais funda, que passa a exigir interpretação. (ARRIGUCCI JR., 1987, p.2)

Ou seja, a poética tanto de Kafka como a de Rubião inscrevem-se em uma chave de leitura e em uma proposta de trabalho textual que podemos identificar com a modernidade da chamada literatura fantástica. Não se trata mais de fantasmas, monstros e vampiros, mas sim de mostrar ou sugerir um outro lado da realidade. Citando David Roas, Elton Honores afirma que: “Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad.” (ROAS *Apud* HONORES, 2010, p.61).

Em um esforço classificatório de estabelecimento de tipologias para o conto fantástico no Brasil, propus a categoria de “conto fantástico absurdo existencial” (BATALHA, 2013, p.41) e apontei Murilo Rubião como o grande representante brasileiro desse tipo de conto. Como Pererico, personagem de “A fila”, alguns vêm de pequenas cidades do interior, de sociedades tradicionais e arcaicas. Seus nomes, quando os têm, não designam pessoas, mas detectam sombras; ficam assim reduzidos a meros “significantes”. Eles se deslocam obedecendo a novos e imperiosos comandos, os da cidade grande, motor do processo de modernização. O mundo que vão encontrar é o da cidade burocrática, espaço codificado pela linguagem escrita; o prédio em que se situa a firma é um lugar do confinamento e da impessoalidade. Os que estão na “fila” aparentemente esperam para falar com a gerência, mas a finalidade

se reduz à própria espera. O movimento pode também acontecer no sentido contrário – da cidade grande para a pequena. Hebron, de “A diáspora”, vê chegar em Mangora, que até então se pautava pelos valores da tradição oral, os representantes da metrópole que vêm mudar o curso dos rios, construir pontes, estabelecer novas formas de organização e estabelecer critérios modernos de uma nova legitimidade. Sua autoridade é desprovida de verdade, mas impõe-se pela necessidade sugerida implicitamente.

O conto “O Edifício” pode ser considerado como paradigmático da obra do autor e de sua visão de mundo. Neste conto, o engenheiro João Gaspar lança-se à construção de um edifício ao qual podem-se acrescentar sempre novos andares. Embora não conhecesse os objetivos da obra, o jovem considera que, ao seguir estritamente as recomendações dos “falecidos idealizadores do projeto”, poderia levar a cabo a construção do “octogésimo andar” do “maior aranha-céu do mundo”. No entanto, apesar de advertido por um dos velhos de que “nesta construção não há lugar para pretensiosos” e que devia demover-se da idéia de terminar a obra, João Gaspar assume o desafio de começar o trabalho. Contudo, o engenheiro se vê subitamente ultrapassado por sua obra, que ganha vida própria e não mais responde à sua vontade. Apesar do desaparecimento do Conselho, que havia autorizado a construção do prédio, ele não consegue mais pôr fim à obra que “continuava a ganhar altura”(RUBIÃO, 1993[1974], p.41). Ele, que a princípio não vislumbrava riscos quanto ao seu projeto, fora surpreendido por seus empregados que continuavam a construção indefinidamente, mesmo sem uma finalidade aparente, e sem que o engenheiro conseguisse detê-los. Como metáfora da literatura realista, João

Gaspar, “meticuloso e detestando improvisações”, acreditava que bastava “fiscalizar o pessoal, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia” para que sua obra fosse levada a cabo com sucesso (RUBIÃO, 1993[1974], p.37). Quando a festa de inauguração foge a seu controle, ele tenta descobrir “o erro em que incorrera”. Impotente diante dos fatos que não compreende e nos quais não pode intervir, o personagem permanece em uma atitude passiva, limitando-se a levantar hipóteses, sem conseguir chegar a uma conclusão (BATALHA, 2003).

Na conferência de encerramento do “I Congresso de Literatura Fantástica”, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, Recife, em 2011, o crítico e escritor Braulio Tavares considerou que existem dois tipos de fantástico: o sobrenatural antropomórfico e o sobrenatural cibernético. No primeiro caso, trata-se de um sobrenatural advindo das religiões, onde acontecem explicações religiosas para os fenômenos; nesse caso, percebe-se a regularidade dos fenômenos que são comandados por alguém. No universo textual, os homens são equivalentes aos deuses, vivem em mundos similares e estão sujeitos a emoções parecidas. No sobrenatural cibernético, as linhas de força (Oriente, taoismo etc.) estão interagindo, elas têm uma dinâmica que não depende de nenhuma força superior, mas de movimentos articulados, regidos por leis que desconhecemos. Aí, o mundo superior se reflete no mundo inferior; são sombras; por conta disso, não podemos interferir, pois tudo se passa lá em cima e sem o nosso controle.

Tomando de empréstimo a tipologia sugerida por Braulio, nossa leitura dos contos fantásticos de Murilo Rubião aponta para o segundo modelo, ou seja o que remete ao sobrenatural

cibernético. A título de ilustração, podemos elencar algumas estratégias narrativas utilizadas por Rubião para engendrar um efeito de fantástico, ancorado na percepção de uma fratura entre o homem e o mundo que o cerca. Dentre elas, apontamos a recorrente incidência da hipérbole e da proliferação, por um lado, e, por outro, o peculiar tratamento da intriga, movida quase sempre pela pura lógica do acontecimento, no qual o herói é impotente para intervir ou incidir sobre os rumos das coisas que ganham vida independente.

A primeira estratégia, o recurso à hipérbole e à proliferação, está presente em vários contos do autor. Sabe-se que “o exagero conduz ao sobrenatural”, como diz Todorov (1970, p.85), e podemos detectar traços hiperbólicos e grotescos no conto “Bárbara”, quando se mostra o corpo feminino tomando proporções cada vez maiores e ocupando cada vez mais espaço, na medida do aumento incontrolável dos desejos e do objeto dos desejos, em contraste com a criança minúscula que dela nasce. Bárbara, personagem que dá título ao conto, engorda indefinidamente e seu “ventre dilata-se de forma assustadora”, de tal modo que “o corpo de [minha] mulher, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo” (RUBIÃO, 1993[1974], p.33). O efeito insólito é então criado pela hiper-dimensão do real que, tomado em sua própria trivialidade, mas repetido exaustivamente na narrativa, se transforma em transgressão e ruptura, desvelando as brechas daquilo que chamamos de real. O fato insólito, inscrito no texto através de uma lente de aumento, promove a radicalização do absurdo que, reduzido à sua quintessência, expõe a nu a ausência de significado para o qual ele aponta.

A segunda estratégia que evocamos, utilizada por Murilo Rubião para suscitar o efeito de fantástico em seus contos, é a construção de uma narrativa cuja ação é movida pela dinâmica do próprio acontecimento, sem que o herói seja capaz de intervir nos fatos que ocorrem à sua revelia. O personagem fica paralisado e não consegue agir como um sujeito pleno. Retomando a tipologia de Braulio Tavares mencionada acima, parece existir uma conjugação cósmica da ordem de uma sobrenatureza que não conseguimos captar. Com efeito, forças misteriosas parecem existir no meio do mundo, unidas ao homem por laços que este não consegue decifrar. Não há propriamente a hesitação apontada por Todorov, mas encadeamento que encaminha a narrativa para o absurdo, bem distante dos modelos de fantástico praticados pelos contistas do século XIX e das primeiras décadas do XX. O sentimento de estranheza invade o real, esvaziando-o de qualquer conteúdo. Elos de natureza desconhecida criam a incômoda convicção de que nos movemos em um universo que não nos pertence e no qual não sabemos nem o lugar que ocupamos, nem o papel que nos cabe desempenhar.

Neste sentido, o que Julio Cortázar, grande teórico da forma “conto”, disse a respeito de Poe, aplica-se e justifica também a escolha genérica de Murilo:

[Edgar Allan Poe] Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance ou de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. (CORTÁZAR, 1974, p.122-3)

Em sua tese de doutoramento sobre a literatura fantástica no Brasil, Murilo Garcia Gabrielli, sintetiza com pertinência a poética de Rubião. Diz ele:

Recusando-se ao pragmatismo da alegoria, Murilo foi capaz de estruturar sua ficção a partir de interações capazes de colocar em discussão não apenas o *real*, mas a própria função da imaginação no âmbito de uma cultura literária fortemente impregnada pela *naturalização* de realidades culturais. Nesse sentido, o fantástico muriliano se ergue como exemplo notável da incerteza fantástica na ficção brasileira. Seus dragões, peregrinos em terra de palmeiras e sabiás, não apontam para realidades extra-textuais pela via alegórica; de modo diverso, discutem o real pela abertura em direção a universos imaginários. (GABRIELLI, 2009, p.130)

De fato, Murilo Rubião soube, mais do que ninguém, que a linguagem é um modo privilegiado de acesso ao sentido. O autor ocupa um lugar único na literatura brasileira porque, se não é o primeiro a escrever contos fantásticos, foi o primeiro a ter o seu nome identificado exclusivamente com o gênero. Sua obra se resume a apenas três livros de contos publicados, *O Ex-mágico*, *A Estrela Vermelha* e *Os Dragões e Outros Contos*, entre 1947 e 1965; as outras obras do escritor configuram-se como reelaborações de textos anteriores e foram ocasionalmente publicadas em coletâneas, entre 1974 e 1990, ano que antecedeu o seu falecimento. Apesar disso, Murilo Rubião inaugura uma modalidade de fantástico que pode-se denominar absurdo-existencial, cujo nome de referência é o escritor tcheco Franz Kafka. Esse modelo narrativo é característico do fantástico moderno, isto é, aquele que provoca,

citando os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, a “desterritorialização” da existência e do próprio homem. Vemos diante de textos nos quais surge a problematização da crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda da individualidade, dissolvida na “modernidade líquida”, como sugere Zygmunt Bauman.

O ponto singular ocupado por Rubião na série literária brasileira não passou despercebido pelo crítico Antônio Cândido que, no entanto, adverte para a reversão dessa distopia nos tempos atuais:

Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien años de soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia precisou esperar os anos 70 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes, a ficção tinha se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra. (CANDIDO, 1989, p.208)

Hoje, autores como Flávio Carneiro, Amílcar Bettega, Rubens Figueiredo, Braulio Tavares, por exemplo, destacam-se na estética que só tardiamente trouxe o escritor Murilo Rubião para um ponto dentro da curva. À maneira do nosso autor homenageado, também comecei esse artigo com uma epígrafe da escritora argentina contemporânea María Rosa Lojo. Entendo que Rubião, por

conceber, assim como a narradora de Lojo, o papel da ficção e por nos legar tão importante acervo para a contística brasileira, é que estamos aqui, nós, seus leitores, prestando a merecida homenagem aos 100 anos de nascimento de Murilo Rubião.

## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p.265-282.

ARRIGUCCI JR., David (1987). Murilo Rubião – 40 anos de Ex-mágico. Especial 3. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12(1062), Fev., 1-4.

BATALHA, Maria Cristina (2003). “Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto”, *Letras & Letras*, 19(2), UFJF, 99-113.

\_\_\_\_\_ (2013). “A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais”. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (Orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, p.17-59.

BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flavio (2011). “De fantásticos a fantástico: passeios pela ficção do insólito”. In: SANTINI, Juliana (Org.). *Literatura, crítica, leitura*. Uberlândia: EDUFU, p.155-174.

BOSI, Alfredo (1988). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo; Cultrix.

CANDIDO, Antonio (1989). “A nova narrativa”. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, p.199-215.

CORTÁZAR, Julio (1974). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva.

DUMAYET, Pierre (2002). “Pourquoi il faut lire Kafka?”. *Magazine littéraire*, Ago., 44-45.

GABRIELLI, Murilo Garcia (2009). “Literatura fantástica: suas pegadas em solo brasileiro”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

HONORES, Elton Vásquez (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora.

JOZEF, Bella (1980). *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio.

LIMA, Luiz Costa (1975). "As linguagens do Modernismo". In: *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva.

LINS, Álvaro (1963). "Sagas de Minas Gerais". In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de Sobressaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LLOPIS, Rafael (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madri: Jucar.

MOISÉS, Massaud (1996). *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. São Paulo: Cultrix.

MONEGAL, Emir Rodriguez (1980). *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva.

PRADA OROPEZA, Renato (2001). "El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético". *Semiosis*, II, México, 3, Jan.-Jun./2006, 54-76. In: ROAS, David (intr., compilación de textos y bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

RUBIÃO, Murilo (1993 [1974]). *O pirotécnico Zacarias*. 16.ed. São Paulo: Ática.  
\_\_\_\_\_ (1998). *Contos reunidos*. São Paulo: Ática.

SANTIAGO, Silviano (1982). "Repressão e censura no campo das artes na década de 70". In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SILVA, Luciana Morais da (2015). "Vertentes do Insólito Ficcional", In: GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs.). *Ensaíos I*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p.349-447.

SUSSEKIND, Flora (1985). *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TAVARES, Braulio (2004). "Tolkien e Guimarães Rosa", *Jornal da Paraíba*, 14 de janeiro, p.4.

TELES, Gilberto Mendonça (1987). *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record.

TODOROV, T (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Gallimard.