

## 03

**A AUTORIDADE DA LEI E O ESPANTO (OU A FALTA DE)  
EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO**

Alcmeno Bastos (UFRJ)

*Recebido em 18 jul 2020.  
Aprovado em 22 set 2020.*

**Alcmeno Bastos** é Professor Associado 3 da UFRJ. Pós-doutor pela UFRJ (2006), doutor pela UFRJ (1990). Membro do GT Teoria da Narrativa da ANPOLL. Membro Titular do PEN Clube do Brasil. Detentor da Medalha Minerva do Mérito Acadêmico da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Membro da Academia Carioca de Letras, ocupante a cadeira 37. Coordenador do Centro de Estudos Machadianos da Academia Carioca de Letras. Autor de artigos e capítulos de livro sobre a obra de Murilo Rubião, bem como orientador de pesquisas de mestrado e doutorado sobre o autor e sua obra.

**Resumo:** Estudiosos dos contos de Murilo Rubião destacam o fato de que as personagens não se espantam com a natureza absurda dos acontecimentos nos quais estão envolvidas. Este artigo propõe que se considere mais importante o fato de as personagens, independentemente de se espantarem ou não, serem submetidas à vigência de uma “lei” implacável, que provém de uma autoridade desconhecida, para quem não importa se as pessoas são “culpadas” ou “inocentes”.

**Palavras-chave:** Murilo Rubião; Espanto; “Lei”.

**Abstract:** Scholars of Murilo Rubião’s short stories highlight the fact that the characters are not surprised

by the absurd nature of the events in which they are involved. This article proposes that it is considered more important that the characters, regardless of whether they are surprised or not, are subjected to the enforcement of an implacable “law”, which comes from an unknown authority, for whom it does not matter if people are “guilty” or “innocent”.

**Keywords:** Murilo Rubião; Amazement; “Law”.

Alguns respeitados estudiosos da obra de Murilo Rubião apontam como traço marcante de seus procedimentos narrativos o fato de que suas personagens, tal como em Kafka, vivem situações absurdas sem manifestarem espanto. É o que diz, por exemplo, Davi Arrigucci Júnior no prefácio a uma das edições de *O pirotécnico Zacarias*: “o que primeiro pode espantar o leitor de Murilo [Rubião], é que suas personagens principais, a exemplo do ex-mágico, não se espantam nunca, apesar do caráter insólito dos acontecimentos que vivem ou presenciam” (1975, p.10). Entretanto, cabe perguntar se isso se aplica a todas as “personagens principais”, e o que isso representa na produção do sentido do texto.

O paralelo com Kafka é inevitável, e o próprio Murilo Rubião<sup>1</sup>, embora garanta que só veio “a saber da existência do autor checo em 1943, através de uma carta de Mário de Andrade, [quando] já havia escrito a maior parte dos contos do *Ex-Mágico*” (1981, p.4), não descarta o parentesco. Acertadamente, busca afirmar uma afinidade com o autor da *Metamorfose* fora do quadro da influência, quando diz supor que Kafka, como ele, Rubião, tenha sido influenciado pelo Velho Testamento e pela mitologia grega. Daí perguntar, num tom que já insinua a resposta: “O que é [sic]

1 RUBIÃO, Murilo (1981). Entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: \_\_\_\_\_; *O pirotécnico Zacarias*. 8. ed. São Paulo: Ática, p.3-5.

a *Metamorfose* e *Teleco* senão a reinvenção do mito de Proteu” (1981, p.4). Não que o infeliz Gregor Samsa ou o performático Teleco tivessem o dom da profecia, mas pela circunstância de que o mal humorado Proteu, quando incomodado com algum pedido, “transformava-se em animais” (1981, p.5), e assim livrava-se da tarefa. No entanto, a recorrência a essas fontes prestigiosas, acervo de referências que, a rigor, servem para incontáveis visões de mundo, parece pouco cabível se queremos discutir a questão do espanto ante o insólito nos contos de Murilo Rubião.

No caso específico do “ex-mágico” [da taberna Minhotá], ele, de fato, não manifesta qualquer estranheza ante tudo que lhe acontece, seja a extraordinária capacidade de transformar coisas, seja a perda dessa faculdade, por motivos nunca explicados. Contudo, não lhe é indiferente o dom de transformar as coisas, pois essa faculdade não resulta de uma vontade, de modo que pudesse fazer uso dela para a satisfação de seus desejos e necessidades. Tudo acontece à sua revelia, e as tentativas de cessar a proliferação de mágicas fracassam, mesmo a busca radical da morte. Esse homem, de quem não sabemos sequer o nome, que garante não ter um passado, se apresenta ao leitor de modo sarcástico: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.”. Repete estar tomado por tédio invencível, o que não se confunde com indiferença. E no final lamenta não ter “criado todo um mundo mágico”, o que, afinal de contas, seria de qualquer maneira impossível, pois o dom da magia não lhe era inato, nem mesmo era resultado de um aprendizado, mas insuportável maldição. Note-se que a magia nele não é ilusionismo, truque de que possa abrir mão, como acontece com os mágicos profissionais.

Os estudiosos do fantástico<sup>2</sup>, uma das modalidades de realismo irrealista observáveis na ficção ocidental, concordam num ponto: sua irrupção se dá num quadro de situações verossímil, muito parecido, portanto, com o “mundo real” no qual vive o leitor. O efeito de estranheza deve muito a essa contradição inicial, pois não há antecedentes que expliquem o insólito, e o enigma persiste até o desfecho da situação, que não é conclusivo quanto à naturalidade ou à sobrenaturalidade do evento. Se o enigma for desfeito, se o evento ganhar causalidade, em qualquer das duas esferas acima mencionadas, desfaz-se também o fantástico. Num extremo, o da sobrenaturalidade, vigora o maravilhoso, no outro, a racionalidade, talvez científica, mas sempre confortadora porque é componente reconhecível da experiência existencial do ser humano.

Contudo, o fantástico não deve repousar conceitualmente apenas na dicotomia natural vs sobrenatural, pois a metamorfose sofrida por Gregor Samsa (KAFKA, 1997), por exemplo, ultrapassa claramente o primeiro nível, caindo fatalmente no segundo. E, ainda assim, serve exemplarmente ao fantástico. Penso que é mais rentável jogar luz sobre a questão da causalidade, porque, diferentemente do maravilhoso tradicional, onde potências sobre-humanas são os agentes responsáveis pelas transformações ocorridas, na metamorfose kafkiana não há agentes reconhecíveis, humanos ou sobre-humanos, contra quem pudesse lutar, o

<sup>2</sup> Dispensamo-nos aqui de proceder a uma revisão dos estudos sobre o fantástico e outras modalidades do que denominamos realismo irrealistas. Ainda que submetida a diversas refutações, no todo ou em parte, a conhecida tese, defendida por Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castelo (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975), segundo a qual o fantástico pode ser definido como a hesitação experimentada pela personagem (e, por extensão, pelo leitor) entre a naturalidade ou a sobrenaturalidade dos eventos, serve aos propósitos deste trabalho.

pobre Gregor Samsa. Cabe perguntar se seu infeliz destino seria resultado de alguma experimentação científica mal sucedida, como no caso da desafortunada criatura do doutor Victor Frankenstein (*Frankenstein ou o moderno Prometeu*, de 1992), repudiada pelo seu criador, fonte de medo e horror para os que não viam além de sua aparência disforme. Haveria, portanto, uma causa para sua existência assombrosa? Ou ainda: trata-se de punição por algum malfeito, reprovável atentado a leis divinas, talvez por ele ignoradas, sem que isso sirva, ao menos, de atenuante, e assim se justifique que pague com a perda – se bem que não integral – de sua condição humana? Nenhuma resposta cabal para as perguntas, a transformação de estado, contra toda lógica vigente na realidade empírica do “mundo real”, no entanto, aconteceu, de modo irrefutável, no âmbito da diegese.

Ante a essas evidências, perde força a circunstância de as personagens se espantarem ou não com a emergência do insólito, mesmo que flagrantemente sobrenatural. Se os dois irmãos de “A casa tomada”, conto de Cortázar (1971), se espantaram ou não com os ruídos indefiníveis que ouviam cada vez mais perto do cômodo em que se encontram, nada muda na natureza insólita do acontecimento. Contudo, eles reagem à “invasão”, e a decisão que tomam, ao invés de se enquadrar na moldura do lógico, do esperável, como, por exemplo, enfrentarem o desconhecido, mesmo que pela via mística, com orações fervorosas, é ainda mais estranhável: simplesmente abandonam a casa, tomando ainda a precaução de fechar a porta de entrada e jogar a chave no bueiro: “Não fosse algum pobre-diabo resolver roubar e entrar na casa, a esta hora e com a *casa tomada*.” (1971, p.18 – grifo nosso). E depois?

Talvez se pergunte o leitor a quem deve servir o desfecho nítido de qualquer estória, mas também aqui não há resposta, como no caso de Gregor Samsa. Nada de sobrenatural é narrado no conto de Cortázar, mas a inexplicabilidade é homologa à da *Metamorfose*.

Vamos nos deter em alguns contos de Murilo Rubião (1998) para argumentar em favor da proposta ao dar maior atenção ao problema da causalidade que a questão da falta de espanto das personagens ante o insólito das situações em que se evoluem. É nosso propósito também reconhecer que, independentemente, de as personagens manifestarem espanto ante o absurdo das situações vividas, são elas desprovidas de independência volitiva frente aos desígnios de uma instância superior, vergando-se ao império de uma “lei” impossível de ser revogada. São eles: “Teleco, o Coelhoinho”, “A Cidade”, “O Edifício” e “Os Comensais”.<sup>3</sup>

Na abertura do conto “Teleco, o Coelhoinho” o narrador está de frente para o mar e ouve, às suas costas, uma voz “sumida” que lhe pede um cigarro. Nada estranhável até aí, pois a voz “sumida” poderia ser de um adulto ou de uma criança. Somente quando se vira para ver quem o importunava é que percebe se tratar de um “coelho cinzento”, o que o deixa “desarmado”. O jeito “polido” do pedinte o comove, a ponto de manter animada conversação com o animalzinho falante, como se já fossem “velhos amigos”. Depois de saber que o coelho não tinha casa, que a rua “era o seu pouso habitual”, e de vencer pequena resistência do animalzinho, que lhe exigia deixar claro as suas intenções, pois poderia ser

3 RUBIÃO, Murilo (1998). *Murilo Rubião: contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998. Todas as citações dos contos de Murilo Rubião serão feitas com base nesta edição. Dispensamo-nos de indicar as páginas por serem de fácil localização nesta edição de que nos valem.

alguém que “gosta de carne de coelho”, leva-o para a sua casa. O convício não é de todo amistoso, pois o coelhinho era apenas uma das muitas versões do ente, capaz de se metamorfosear, a rigor, em qualquer ser vivente, ou até inexistente, como no caso da ave que tinha todas as cores e era de “uma espécie inteiramente desconhecida”, até porque, nas palavras do próprio Teleco, “seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos”. Por fim, divididos pelo amor da mesma mulher, rompem a débil amizade. Tempos depois, volta Teleco, na forma de um cachorro, triste, não sabendo explicar direito o que acontecera com Tereza, o pivô da briga, ao invés da jovialidade de antes, até abusiva, Teleco agora é um bicho triste, que vai progressivamente se metamorfoseando em animais pequenos e insignificantes até sua derradeira mudança de estado.

Não se pode, a rigor, dizer que o narrador não manifesta qualquer espanto, pois não fica claro, na cena inicial, se se “desarma” porque a “voz sumida” não corresponde a um adulto importuno, a quem o narrador poderia escorraçar “com um pontapé”, ou porque essa voz é de um ser que, diz o senso consagrado, não fala. Em condições normais, o narrador certamente se espantaria, e muito, com o fato, e se não houvesse uma explicação razoável para o fenômeno, estaríamos, sem dúvida, frente a uma irrupção do sobrenatural no espaço de uma rotineira cena de um homem que, simplesmente, contempla o mar, “absorvido com ridículas lembranças”. Aqui, a situação é de absoluta anormalidade, o que não impede, repitamos, que os envolvidos, o homem e o coelhinho, se comportem como se estivessem envolvidos em uma situação banal, corriqueira.

O desdobramento do insólito encontro não apazigua a exigência de coerência, pois a forma de gentil animalzinho é apenas uma das inúmeras feições com que se apresenta. A última de suas metamorfoses o leva da condição de um “carneirinho” à espantosa condição de “uma criança encardida, sem dentes”, que o narrador tem nos braços, morta. Da simpática identidade de um jovial coelho, passando pelas inúmeras manifestações de troca de identidade, ora jocosas, ora agressivas, até a identidade lamentável de uma criança morta, essa bizarra personagem vive um percurso que inverte o ciclo da vida: quando ele, finalmente, alcança a condição humana, que talvez fosse seu objetivo existencial, ao invés do nascimento, chega à morte.

“A cidade” é um conto narrado em terceira pessoa. Cariba, o protagonista, está a caminho de uma “cidade maior, mas o trem permanece indefinidamente na antepenúltima estação”. O tempo para e ninguém lhe dá explicação para o fato, e mesmo o funcionário da estrada de ferro a quem se dirige se limita a apontar um morro próximo, “onde se dispunham, sem simetria, dezenas de casinhas brancas”. Cariba é o único passageiro da composição, o que o leva a supor que pudesse ser essa a causa da desatenção do funcionário, o que já seria esse um motivo débil, mas nem isso merece algum esclarecimento. Cariba, então, desce do trem e se dispõe a caminhar pelo povoado.

Sem dúvida, se trata de uma situação insólita. Se não houve descarrilamento de algum outro trem que interditasse a linha, como Cariba supõe inicialmente, se não vale o motivo de ser o único passageiro, por que, então, não lhe dão uma explicação aceitável para a parada na “antepenúltima estação” e para o atraso? Essa

espécie de fatalismo será justificada (?) quando Cariba for preso, pois a autoridade policial dará como motivo o fato de que estava prevista, para aquele dia, a chegada de um homem perigoso que poderia ser “reconhecido pela sua exagerada curiosidade”. Essa “culpa” absurda rende a Cariba a prisão por tempo indeterminado, pois a única possibilidade de ser solto seria a aparição no povoado “de alguém que reunisse contra si indícios de maior culpabilidade”, isso se essa pessoa existisse realmente. No desfecho do conto, Cariba, à noite, movido por “uma débil esperança”, pergunta ao guarda da prisão se, naquele dia que se encerrava, alguém fizera alguma pergunta. A resposta do guarda é lapidar: “— Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade”.

Se, por um lado, Cariba não se revolta com o atraso, com a desatenção do funcionário da estrada de ferro, desce do trem por vontade própria, mesmo não sendo aquele o seu destino, e também com a violência dos que o prendem, não se pode dizer que aceite tudo como se estivesse vivendo uma situação de completa normalidade. O pedido de explicações ao funcionário da estrada de ferro já indica algum grau de estranheza, de espanto, e as muitas perguntas que faz, e que o incriminam, tornando-o suspeito de ser o visitante perigoso, marcado por “exagerada curiosidade”, todas essas reações apontam para uma inicial inconformidade com o absurdo. O que deve impressionar no comportamento de Cariba não é que não se espante com nada do que lhe acontece, porque, na verdade, um espanto moderado acontece, mas que ele seja punido por uma “culpa” tão inconsistente e acabe por se conformar, como se sobre ele pesasse uma incontornável condenação.

Diferentemente de “Teleco, o coelhinho”, os acontecimentos estão contidos na esfera da naturalidade, mas nem por isso é menor o impacto do absurdo. E tanto quanto as metamorfoses de Teleco a saga de Cariba dispensa o espanto clamoroso, pânico até, mas não cancela a consciência da anormalidade. O final em aberto da “A cidade” indica que Cariba – e todos nós? – não é dono de sua sorte, e só lhe resta uma “débil esperança” de que outro “culpado” surja para que ele, enfim, ganhe a liberdade.

Em “O edifício” temos o relato de um absurdo inquestionável. João Gaspar, jovem engenheiro iniciante na profissão, recebe a incumbência de dar prosseguimento à construção de um edifício que, “segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares”. Pesava ainda contra a tarefa, a advertência de que ele, João Gaspar, não devia ter a pretensão de ver o edifício terminado, pois com certeza morreria antes, o que estava inteiramente de acordo com o manifesto de incorporação, pois a proposta, era, sem dúvida, erguer um edifício interminável. Sendo assim, gerações e gerações de engenheiros, operários e membros do Conselho Superior da Fundação passariam e o único dado de permanência seria a própria obra, nem mesmo o edifício. João Gaspar não manifesta espanto com ao absurdo da tarefa, inebriado pelo orgulho profissional, e se lança à obra, mesmo ciente da “lenda” de que, alcançado o octingentésimo andar (!), “grassaria confusão no meio dos obreiros”, obstáculo que lhe cabia vencer. A profecia se cumpre, o próprio João Gaspar é vítima da violência, mas acaba convencido pelos subordinados a retomar os trabalhos. Decide apresentar um relatório circunstanciado aos membros do Conselho, mas não

encontra na sede do Conselho um que fosse, pois todos haviam morrido. E então lhe bate a dúvida sobre o empreendimento, sobre o absurdo da construção de um edifício interminável, sobre a impossibilidade, por imperativo lógico da condição de o próprio edifício ser uma construção de “ilimitado número de andares”, ele ou qualquer outro engenheiro dar por concluída a obra. Parece, portanto, ter, enfim, experimentado espanto.

Seus esforços, daí em diante, serão no sentido de convencer os operários da necessidade de abandonar a obra. Mas de nada vale esse empenho, mesmo quando apresenta argumentos técnicos, como a necessidade de que “as fundações fossem reforçadas à medida que se aumentasse o número de andares”. Sempre lhe devolvem, respeitosamente, a certeza de que não podem fazer o que lhes pede João Gaspar porque as ordens vieram de instância superior e não tinham sido revogadas. De passagem, observemos que esses óbices não lhe ocorreram antes do cumprimento da profecia/lenda sobre a confusão entre os operários quando da chegada ao octingentésimo andar. Nem mesmo seus recursos de retórica funcionam a seu favor, e se tornam, por si mesmos, fator de fascínio: “Não raro, entusiasmados com a beleza das imagens do orador, pediam-lhe que as repetisse”. E assim, “risonhos, os obreiros retornavam ao serviço, enquanto o edifício continuava a ganhar altura”.

Também aqui a causalidade é elidida. As determinações incontornáveis provêm de uma instância inominada, a que todos devem se submeter. O Conselho Superior da Fundação, que seria a instância corporativa responsável pela obra, no plano “secular”, não é comprometida com seus membros, a ver-se que os homens

que a compõem, quando da entrevista e admissão de João Gaspar, são já “o terceiro conselho da entidade”, e, tal como os anteriores, não alimentam “a vaidade de serem os últimos”. João Gaspar é advertido da transitoriedade e incompletude de seu trabalho: “— Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso.”. Em face dessa advertência quanto à inevitabilidade do castigo para os “pretensiosos”, poderíamos supor um paralelo com o episódio bíblico da Torre de Babel, mas ele não se sustenta no que diz respeito à função da linguagem, pois a obra continua independentemente da vontade dos envolvidos. Se num caso a linguagem se torna o fator de desunião, o modo como Deus pune a soberba dos homens, agora impedidos de se entenderem numa mesma língua, neste outro caso, o do edifício de infundáveis andares, o verbo se torna inócuo para impedir o prosseguimento da construção da “torre”. O desentendimento linguístico se dá por outra via: os operários entendem o que lhe diz João Gaspar, mas se deixam encantar pela forma, até quando se trata de insultos, pois estes “vinham vazados em tão bom estilo, que ninguém se irritava”. Não é o próprio edifício o dado de permanência, como já dito, mas a obra, pois a destinação do prédio é irrelevante, tanto que os conselheiros, quando da entrevista de admissão de João Gaspar, “nada falaram da finalidade do prédio”, e nem ele se preocupava com isso, “orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia”. E tanto quanto não se sabe qual a fonte dos recursos para a continuação dos trabalhos, interminavelmente. Para todos os efeitos, vigora autoridade fria da “lei”, provenha ela de onde provier.

“Os comensais” tem um inequívoco tom onírico, de pesadelo. Jadon, o protagonista, frequenta um estranho restaurante e tem por companhia “comensais” ainda mais estranhos, que não emitem um palavra que seja entre eles, que não tocam nos pratos que sucessivamente garçons pressurosos renovam, sem que lhes peçam, e que estão sempre à mesa, chegue Jadon muito cedo para o almoço ou o jantar, fique ele até mais tarde. Incomoda-o “o permanente alheamento” que guardam em relação à sua pessoa, “quietos, os braços caídos, os olhos baixos”, como se ele não existisse. De nada adiantam suas tentativas de entrar em contato com os “comensais”, mesmo quando apela para o insulto verbal ou para a violência física: permanecem imperturbáveis, firmes em seus assentos, como se fossem bonecos, não pessoas de carne e osso. Também são baldados os esforços de Jadon para entender o excêntrico comportamento desses “comensais”, todas as especulações que faz, dão em nada. Não dá para entender, por exemplo, como se acomodam novos frequentadores nas mesmas mesas, se todos os lugares estavam anteriormente ocupados, e se novas mesas não cabiam no salão: “não conseguia explicar como faziam os recém chegados para acomodar-se entre os demais”. Também é incompreensível que ninguém jamais lhe apresente a conta, consuma ele o quanto consumir com comidas e bebidas.

Até que acontece algo inteiramente inesperado: aparece-lhe à frente uma jovem bonita, com o frescor dos seus dezesseis anos, que ele reconhece de imediato tratar-se de uma antiga namorada, Hebe, de quem se separara trinta anos atrás, prometendo breve regresso, promessa nunca cumprida. Tenta, então, por todos os meios, penitenciar-se da falta, mas Hebe, tanto quanto os outros

“comensais”, não lhe dá mínima atenção: “o desinteresse da moça não se alterava”. Decepcionado com o distanciamento da moça, exagera na bebida e cai num “sono entorpecedor”, do qual desperta horas depois, já de madrugada. Faz ainda uma tentativa de levar consigo Hebe, mas toda ela parece sem vida, apenas uma “coisa gelatinosa”. Por fim, horrorizado com tudo, tenta fugir, mas não acha a saída, sempre impedido por paredes que se opõem à sua passagem e por corredores que não levam a lugar algum. Extenuado, perde os sentidos, e quando os recobra, quando acorda das infrutíferas tentativas de evasão, o quadro é outro: “Estava só na sala imensa”.

Se o clima é onírico, pelo silêncio permanente dos “comensais”, por sua inalterável imobilidade, pela prestimosa indiferença dos garçons, e pelo próprio comportamento de Jadon, que estranha, sim, o modo como as coisas acontecem, mas persiste na infrutífera tentativa de se aproximar dos outros, contra todas as evidências de que é inútil o empenho, em momento algum o narrador em terceira pessoa insinua que os fatos não sejam reais. A crer-se na sua autoridade elocutória, trata-se de cristalina verdade: existe o restaurante, existem os “comensais”, existem os garçons, existe, por fim, Jadon. A única figura inaceitável por si mesma é a jovem que Jadon reconhece como sendo Hebe, pois, trinta anos decorridos desde o último encontro, não poderia ela ter a mesma aparência juvenil. Também o fato de o seu corpo não ter consistência, como se fosse feito de uma substância pastosa, além de não se ouvir qualquer som provindo de sua boca, sugere tratar-se de alucinação, mas ela não discrepa dos demais “comensais”, igualmente desprovidos de vitalidade. E a mudança final de situação,

quando Jadon se encontra sozinho no salão, diferentemente dos momentos anteriores, depois de haver adormecido, poderia sugerir o despertar de um sonho, mas se assim concluirmos não será com o aval do narrador, instância afirmativa que, dispendo embora da onisciência, não toca, de leve que seja, nos motivos pelos quais os “comensais” são o que são e se comportam como se comportam. Menos ainda conseguimos entender por que Jadon aceita a monótona repetição do quadro de completa imobilidade dos “comensais” e só pensa em mudar quando é confrontado ao passado culposo, na presença fantasmagórica de uma Hebe que não pode existir naquela conformação incompatível com o passar do tempo.

Todos parecem joguetes de uma vontade superior, cumpridores de um destino incompreensível, submetidos ao império de uma “lei” implacável. Jadon não vivencia essa inacreditável experiência sem espanto, sem reação. Num processo a que Fábio Lucas denominou “o ingresso do estranho dentro do estranho” (1983), para acentuar que o normal seria Jadon deixar de frequentar o inusitado ambiente, não tentar entender o comportamento dos silenciosos “comensais” – que, diga-se de passagem, nada comiam –, passa da perplexidade contida à indignação manifesta, e, como já dito, recorre ao insulto verbal e à violência física, mas acaba vencido, incapaz tanto de desvendar o enigma dos “comensais” quanto de purgar o “pecado” da juventude.

Cariba realiza, inadvertidamente, a profecia de que um homem que fazia perguntas chegaria ao povoado, e basta isso para ser “culpado”, de modo que só a chegada de outro suspeito, que reunisse mais indícios de culpa contra si, o inocentaria, para que

a profecia não fosse desmentida. As metamorfoses de Teleco, representavam um anseio de se tornar humano, dão-lhe a irônica oportunidade de alcançar esse fim, mas por uma paradoxal conjugação de início e fim: é uma criança, mas não se inicia na vida, pois já está morta. Também uma profecia determina que o jovem engenheiro (assim como qualquer outro) se encarregue de dar início e continuidade à construção de um edifício interminável, não por dificuldades de qualquer ordem, mas porque sua finalidade era não ter finalidade. E Jadon não consegue decifrar o enigma dos comensais imperturbáveis em sua rigidez, tanto quanto não consegue o perdão pelo erro cometido no passado.

O mundo habitado pelas personagens de Murilo Rubião é regido por leis que se superpõem à vontade de cada uma delas. Na verdade, por variadas que sejam as manifestações objetivas desse dispositivo, parece tratar-se de uma única lei, que as condena inexoravelmente. Uma lei não escrita, que promana de fonte nunca identificada, cuja vigência escapa dos condicionamentos de tempo e espaço. Nesse cenário, não há inocentes, nem mesmo importa que sejam ou não culpados.

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi (1975). "O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo". In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 2.ed. São Paulo: Ática, p.6-11.
- CORTÁZAR, Julio (1971). "Casa tomada". In: \_\_\_\_\_. *Bestiário*. 3.ed. Remy Gorga Filho (Trad.). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, p.11-18.
- KAFKA, Franz (1997). *A metamorfose*. Modesto Carone (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- LUCAS, Fábio (1983). "A arte do conto de Murilo Rubião". *Murilo Rubião*, 21 de Ago. In <http://www.murilorubiao.com.br/> Acesso em 19.Jul.2020.

RUBIÃO, Murilo (1981). "Entrevista a J. A. de Granville Ponce". In: \_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias*. 8.ed. São Paulo: Ática, p.3-5

\_\_\_\_\_ (1998). *Murilo Rubião: contos reunidos*. São Paulo: Ática.

SHELLEY, Mary (s/d.). *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Miécio Araújo Jorge Honkis (Trad.). São Paulo: Círculo do Livro.

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