

A cidade e o fantástico na obra de Murilo Rubião

The city and the fantastic in the work of

Murilo Rubião

Nilson Guimarães Doria

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO:

Murilo Rubião é sem dúvida um dos nomes mais representativos do gênero fantástico da literatura brasileira. Talvez a pouca extensão de seu trabalho como contista tenha colaborado para torná-lo pouco conhecido do grande público, talvez a crítica severa que em muitas e nem sempre veladas ocasiões o acusou de plágio de Kafka o tenham assim tornado. Assim como Kafka, Rubião retratou a realidade do cotidiano de uma forma fantástica, quase-mágica, muito embora realista. Realidade e fantasia unem-se na obra de ambos os autores, fundem-se, ora por eles tornarem o impossível verossímil, ora por tornarem o hodierno inacreditável, inaceitável apesar de verdadeiro. Interessa-nos aqui realçar a abordagem fantástica que Murilo Rubião faz das cidades, de seu cotidiano e seu modo de funcionamento, e é aí que sua proximidade de Kafka se torna valiosa, pois se Rubião é pouco conhecido, Kafka não o é, o que torna mais fácil ao leitor compreender o universo de Rubião. A dinâmica das cidades e os absurdos com os quais se confrontam os protagonistas dos cinco contos aqui selecionados para proceder à análise – *A Cidade, O Edifício, A Fila, Os Dragões e Botão-de-Rosa* – são extremamente semelhantes àqueles encontrados por Josef K. em *O Processo*, ou ainda pelo agrimensor K. de *O Castelo*. O que procuraremos abordar é tanto a verossimilhança dos eventos fantásticos narrados por Rubião quanto o aspecto mágico de eventos absurdos porém hodiernos. O objetivo deste trabalho é indicar onde o realismo mágico de Murilo Rubião desvela aquilo que muitas vezes se esconde ao estudioso das cidades, seja ele o urbanista, o psicólogo, o historiador, o arqueólogo: o cotidiano. O cotidiano e suas contradições, em especial a contradição

inerente aos projetos ou idéias de cidades e as cidades enquanto tais, onde as pessoas não só habitam, transitam, ou visitam, mas, antes de tudo, vivem.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Franz Kafka; cidade.

ABSTRACT:

Undoubtedly Murilo Rubião is one of the most representative names of the fantastic gender of Brazilian literature. One can say the little extension of his work has collaborated to make him unknown to the public, or the severe criticism which in many and not always veiled occasions accused him of plagiarism of Kafka led the things this way. As well as Kafka, Rubião portrayed the reality of the everyday life in a fantastic way, almost magic, although realist. Reality and fantasy join in both authors' work, melt themselves, transforming the probable impossible, turning the incredible hodiernal, unacceptable in spite of its trueness. Our interest is to highlight the fantastic approach that Murilo Rubião uses in the construction of his cities, its day-to-day and its way of function. His similarities with Kafka become valuable, because if Rubião is little known, the same doesn't happen to Kafka. Making easier to the reader understands Rubião's universe. The dynamics of the cities and the absurdities lived by the protagonists of the stories selected to be analyzed are extremely similar to those faced by the heroes of *The Process* and *The Castle*, for instance. The focus of the present work is both the verisimilitude of the fantastic events narrated by Rubião and the magic aspect of absurd, although hodiernal, present in his stories. The objective of this work is to indicate where Murilo Rubião's magical realism reveals, what the most of the time rests hidden to the specialist of the cities, no matter who he is: the town planner, the psychologist, the historian, or the archeologist; we refer to the day-to-day category. Day-to-day and its contradictions, especially the contradiction that underlies the projects of cities and the cities themselves, where people not only inhabit, transit, or visit, but, above everything, live.

Key words: Murilo Rubião; Franz Kafka; city

“Vinde! Construamos uma cidade e uma torre
cujo ápice penetre nos céus!
Façamo-nos um nome e não sejamos
dispersos sobre toda a terra”.
(Gênesis 11,4)

“Nenhuma parte de nossa experiência é a priori.
Tudo que vemos poderia também ser diferente.
Tudo que podemos em geral descrever poderia também ser diferente”.
(Wittgenstein, 1951/2001: 247).

Introdução

Murilo Rubião é sem dúvida um dos “nomes mais representativos do gênero fantástico” da literatura brasileira (ANDRADE, 1999: 273), muito embora sua obra tenha sido muito pouco extensa: apenas 33 contos distribuídos em oito livros. Quase sempre muito curtos, seus contos foram muitas vezes reescritos e reeditados, de modo que nestes oito livros muitos dos contos se repetem – todos eles no oitavo, que é uma coletânea póstuma. Talvez a pouca extensão de seu trabalho como contista tenha colaborado para torná-lo pouco conhecido do grande público; talvez a crítica severa que em muitas e nem sempre veladas ocasiões o acusou de plagiar Kafka o tenha assim tornado.

Como poderemos constatar ao longo deste breve trabalho, são inegáveis as proximidades e similaridades entre os dois autores, mas não parece que o plágio seja uma acusação que se configure justa; nos afigura como mais correto concordar com Rubião e apoiar sua tese de defesa, que se baseia no fato de ambos possuírem uma formação literária muito semelhante: fortes influências bíblicas, da mitologia e do folclore alemão (Idem: 276). Mas não nos cabe aqui entrar nesta polêmica sobre plágio; entretanto, nos vale muito aproximar Rubião de Kafka.

Assim como Kafka e os demais escritores realistas-fantásticos, Rubião retratou a realidade do cotidiano de uma forma fantástica, quase-mágica (se não propriamente mágica), muito embora realista. Realidade e fantasia unem-se na obra de ambos os autores, fundem-se, ora por tornarem o impossível verossímil, ora por tornarem o hodierno inacreditável, inaceitável. Se por um lado – o de Kafka –, Gregor Samsa torna-se barata, por outro – o de Rubião –, Zacarias, o pirotécnico, morre, mas continua levando uma “vida normal”; ao mesmo tempo que Josef K. enfrenta um processo inextrincável e infinito, Pererico perde meses (ou mesmo anos) de sua vida em uma interminável fila, com o intuito de ter uma entrevista com o gerente de uma poderosa firma.

Aqui, especificamente, interessa-nos realçar a abordagem fantástica que Murilo Rubião faz das cidades, de seu cotidiano e seu modo de funcionamento. É aí que sua proximidade de Kafka se torna valiosa, pois se Rubião é pouco conhecido, Kafka não o é, e torna-se mais fácil ao leitor compreender o universo de Rubião se nos remetermos a Kafka. De fato, a dinâmica da cidade e os absurdos com os quais se confrontam os protagonistas de quatro – *A Cidade*, *O Edifício*, *A Fila* e *Botão-de-Rosa* (RUBIÃO, 1999) – dos cinco contos aqui selecionados para proceder à análise pertinente a este trabalho são extremamente semelhantes àqueles encontrados por Josef K. em *O Processo*, ou ainda pelo agrimensor K. de *O Castelo*.

Entretanto, a semelhança com a obra de Kafka é apenas acessória e de valor puramente ilustrativo. Acreditamos que a análise da obra de Murilo Rubião (em especial os contos selecionados) é suficiente para demonstrar como a literatura, ainda que (e talvez até principalmente) fantástica é capaz de dar conta da apreensão, denúncia e crítica das contradições, paradoxos e *Clio-Psyché – Programa de estudos e pesquisas em História da Psicologia*

absurdos aos quais as cidades mais ou menos conformes aos modelos clássicos/iluministas submetem aqueles que nelas habitam, transitam, ou simplesmente visitam.

O que procuraremos abordar aqui é, portanto, a verossimilhança dos eventos fantásticos narrados por Rubião, bem como a pseudo-irrealidade ou aspecto mágico de eventos absurdos porém hodiernos. O objetivo deste trabalho é indicar onde o realismo mágico de Murilo Rubião desvela, descobre, aquilo que muitas vezes se esconde ao estudioso das cidades, seja ele o urbanista, o psicólogo social, o historiador, o arqueólogo, etc.: o cotidiano (KUNDERA, 1988; ANDRADE, 2002). O cotidiano e suas contradições, em especial a contradição inerente aos projetos ou idéias de cidades e as cidades enquanto tais, onde as pessoas não só habitam, transitam, ou visitam, mas, antes de tudo, vivem.

Com o intuito de realizar o que foi proposto, contamos com duas modalidades básicas de referencial: a primeira diz respeito à contribuição que a literatura traz ao entendimento do fenômeno humano, e aí incluímos a colaboração específica do contista objeto deste trabalho. Nesta modalidade, não nos preocupamos com a ortodoxia do referencial. Apesar de termos conhecimento do trabalho de teóricos como Chaloub (CHALOUB e PEREIRA, 1998) sobre o recurso à literatura como fonte de pesquisa em Ciências Sociais e Humanas, optamos por basear-nos em posições de outros literatos sobre o papel da literatura na obtenção de conhecimento, em especial nas posições de Milan Kundera e do Marquês de Sade, concedendo, assim, quase que o pressuposto de validade a este tipo de abordagem.

A segunda modalidade inclui parte da literatura filosófico-científica sobre o tema da cidade moderna/contemporânea. Aqui, selecionamos como centrais o texto *Iluminismo ou Barbárie*, de Sérgio Paulo Rouanet (extraído

de seu famoso *Mal-Estar na Modernidade*, 1993), o artigo *A Nova Sociedade Urbana*, de Richard Sennet (publicado no 'Le Monde Diplomatique' em fevereiro de 2001) e o artigo *A Escrita das Cidades*, de Luis Roberto do Nascimento e Silva (publicado na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* em 1994). Os dois primeiros textos servirão como sustentáculo teórico do presente trabalho no que diz respeito à constituição da cidade moderna, sua origem histórica e seus desenvolvimentos contemporâneos, ao passo que o último será utilizado como uma interface através da qual as duas modalidades de referencial adotadas poderão comunicar-se. Vale assinalar que o próprio artigo de Nascimento e Silva empreende um esforço similar ao de nosso trabalho, isto é, uma tentativa de traçar as possíveis colaborações dos escritores ao entendimento do complexo fenômeno urbano. Nas palavras do autor, "os escritores realizam um trabalho arqueológico, de busca da alma, da verdadeira essência das cidades" (NASCIMENTO E SILVA, 1994:10).

Procuraremos, ao longo deste trabalho, portanto, mesclar estas modalidades a fim de procurar entender o possível alcance real da obra de Rubião, em específico, e dos autores de literatura fantástica, em geral, à problemática do fenômeno da cidade contemporânea, sem perder de vista, entretanto, que esta colaboração se dá de forma muito mais incidental que planejada e que o saber advindo deste tipo de investigação é de uma ordem completamente diferente daquele oriundo de uma investigação filosófica ou científica¹.

Ao usarmos, aqui, contos como fonte bibliográfica, concordamos com a opinião de vários autores que defendem serem os romances fontes válidas de pesquisa, em especial para a Psicologia e para a História. A opinião destes autores é bem sintetizada por uma passagem não muito

conhecida de um autor que, neste aspecto, antecipou, em muito, uma perspectiva não racionalista de investigação. Temos assim a opinião de Sade sobre esse particular:

Para o filósofo que quer conhecer o homem, ela [a literatura] é tão essencial quanto a história, pois o cinzel da história só grava o que o homem deixa ver, e, então, já não se trata mais dele. A ambição, o orgulho, cobrem sua frente com uma máscara que nos representa apenas essas duas paixões, não o homem. O pincel do romance, ao contrário, capta-o no interior... pega-o quando ele retira sua máscara, e o esboço, bem mais interessante, é também mais verdadeiro: eis a utilidade dos romances (SADE, 2000: 46).

Também Milan Kundera, em um ensaio de seu *A Arte do Romance* – obra em que discute suas próprias idéias sobre crítica literária e papel da literatura na sociedade e no escopo de saberes humanos –, defende a idéia de que o romance, ou a obra literária, é capaz não só de colaborar para o desenvolvimento de outros saberes e servir-lhes de referência, mas de gerar uma forma de conhecimento peculiar e um método próprio de proceder a investigações:

Aqueles que dizem (...) que o conhecimento é a única moral do romance são traídos pela aura metálica da palavra ‘conhecimento’ comprometida demais por suas ligações com as ciências. E preciso, pois, acrescentar: todos os aspectos da existência que o romance descobre, ele os descobre como beleza. Os primeiros romancistas descobriram a aventura. Graças a eles a aventura é bela para nós e somos apaixonados por ela. Kafka descreveu a situação do homem tragicamente preso em uma cilada. (...) Beleza, a última possível vitória do homem que não tem mais esperança. Beleza na arte: luz subitamente acesa do jamais-dito. Essa luz, que irradia dos grandes romances, o tempo não consegue obscurecer, pois sendo a existência humana perpetuamente esquecida pelo homem, as descobertas dos romancistas, por velhas que sejam, nunca poderão cessar de nos surpreender (KUNDERA, 1988: 110).

O Realismo Mágico de Murilo Rubião

Antes de passarmos a tratar especificamente da obra de Murilo Rubião, julgamos necessário tecer preliminarmente algumas considerações sobre o “gênero” realismo mágico. Estas considerações baseiam-se na obra *Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi (1980). Segundo este autor, a expressão “realismo mágico”, apesar de não ser inequívoca, possui grande valor heurístico por marcar a distância, e também as proximidades dos autores e obras vinculados a este gênero, dos dois outros dos quais “deriva”: a literatura realista-naturalista e a literatura fantástica.

...realismo mágico veio a ser um achado crítico interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para nova visão (‘mágica’) da realidade (CHIAMPI, 1980:19).

O realismo mágico ou fantástico não é realista da mesma forma como o realismo-naturalismo o é, e também não é fantástico do mesmo modo como o é a literatura fantástica. A “realidade” a que se “refere” o realismo fantástico possui uma característica, imanente a si mesma, de fantasia, de magia, de irrealidade, o realismo fantástico não retrata a realidade como seria refletida num “espelho da Natureza” – podendo o mesmo ser dito do mágico neste gênero –, o fantástico é, no realismo fantástico, um atributo inseparável da realidade que predica. Já nas origens da “invenção” da expressão podemos encontrar a idéia, inédita até então, de amálgama real-fantástico esboçada:

*...em seu livro *Nach Expressionismus (Magischer Realismus)*², Roh visava a caracterizar como realista mágica a produção pictórica do pós-expressionismo alemão (afim à arte metafísica italiana da mesma época), cuja proposta era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de ante-*

guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visíveis o mistério que ocultam (CHIAMPI, 1980: 21).

É isso o que fazem as obras e autores do realismo mágico: mostrar o que é invisível e ocultar o que se nos apresenta como óbvio. Seguindo ainda a conceitualização de Chiampi, temos como característico do gênero realista mágico um duplo movimento: o da naturalização do irreal, por um lado; por outro, o da sobrenaturalização do real (CHIAMPI, 1980: 26). Entretanto, não se deve entender estes dois movimentos como um “par de opostos” constituintes de uma unidade dialética hegeliana; muito ao contrário, o que se mostra é a condição paradoxal insolúvel, em um sentido quase kierkegaardiano (KIERKEGAARD, s/d), da própria fenomenologia da realidade e do estatuto ontológico da fantasia.

Como já foi dito acima, a obra de Murilo Rubião possui um parentesco muito próximo com a de Franz Kafka. Na obra de ambos a realidade convencional, do dia-a-dia, dá espaço ao desencadeamento de eventos fantásticos, sem que, contudo, se perca a verossimilhança, psicológica que seja, dos eventos narrados em suas histórias. Torrieri Guimarães, ao comentar a obra de Kafka, salienta este aspecto peculiar do gênero realista fantástico:

A história pouco importa; o enredo pode seguir todas as variantes, porque nada significa; o que realmente tem valor são as reações humanas ou sobre-humanas, são os choques de idéias, a visão que cada um tem de si e do mundo (...) Imaginar que qualquer história possa ter princípio, meio, fim, e seguir conseqüências lógicas, das quais resultam uma conclusão exata, é delimitar a inteligência do homem e fazê-la retornar à infância, às histórias morais de Esopo (GUIMARÃES, 2002: 32).

De fato, parece que o mesmo pode ser afirmado da obra literária de Murilo Rubião: o enredo, via de regra implausível, nada mais é que um pano de fundo, um artifício, uma alegoria usada para se contar uma história que versa sobre outra coisa, qual seja, o envolvimento psicológico dos personagens ante a situação surreal que se lhes apresenta, seja ela um coelhinho que fuma, fala e metamorfoseia-se em qualquer animal, sejam dragões visitando uma cidade do interior, seja uma mulher que engravida sem ter relações sexuais e ainda assim os filhos são de seu marido, ou ainda a Lua que nasce do cadáver de um manequim outrora animado.

Se falta à obra de Rubião o realismo estrito como o encontramos em Flaubert, por exemplo, sobra-lhe uma outra modalidade que é muito próxima ao realismo mágico propriamente dito: estamos falando do realismo psicológico. É certo que do rol dos absurdos listados acima nenhum deles ocorre, mas é quase certo afirmar que, se eles ocorressem, aqueles que os vivenciassem ou testemunhassem teriam uma reação muito próxima àquela descrita por Rubião em suas personagens.

Um dos temas fantásticos recorrentes nos contos de Rubião é a metamorfose. Esta frequência levou Vera Lúcia de Andrade a dar a seu ensaio sobre a obra do autor, constante do primeiro volume a englobar toda a produção do mesmo, o título *As Metamorfoses de Rubião*. Andrade (1999: 275) justifica essa escolha por entender que tal título encerra um duplo aspecto da trajetória do contista: a mudança contínua de nomes e formas de vários personagens ao longo das histórias e o hábito de Rubião de sempre reescrever seus contos, ainda depois de publicados. Ou seja, não só os personagens metamorfoseiam-se, mas os próprios contos, os próprios micro-universos ficcionais – pois os contos não possuem nenhuma espécie de continuidade – são também vitimados pela metamorfose constante.

Talvez o único ponto que todos os contos tenham em comum seja aquele que pode passar despercebido numa leitura pouco atenta, mas que, sem dúvida, é nada insignificante: todos recebem uma epígrafe bíblica (e aqui temos de confessar que a primeira epígrafe deste trabalho é uma pequena homenagem a Rubião). “Eu apenas faço poemas bíblicos” (RUBIÃO, 1999: 82). Esta frase, retirada do conto *Marina, a Intangível*, ilustra bem como biografia e ficção misturam-se na obra de Rubião, e como a presença bíblica povoa sua arte. Na verdade não há nada de se estranhar nisso: a Bíblia pode ser entendida como uma espécie de compêndio de livros fantásticos, onde sonho e realidade confundem-se (quantas visitas Deus não fez aos homens na Bíblia em sonhos?).

Também não é de causar espanto que Rubião assim se defina em conto, uma vez que muitas de suas estórias podem ser entendidas quase que como “plágios” bíblicos. Exemplos disso são *O Edifício*, que em muito lembra o episódio da Torre de Babel; *Aglaiá*, na qual a protagonista-título pare filhos ainda sem ter relações sexuais; ou mesmo *Botão-de-Rosa*, em que o protagonista assume as vezes de “redentor” do opróbrio da cidade ao pagar com a vida por um crime que não cometeu.

Um último aspecto que vale a pena ser mencionado aqui diz respeito às conclusões das estórias de Murilo Rubião. Em verdade, quase nunca há conclusões em seus contos. A impressão que se tem é a de que o conto acaba e a estória continua – procedimento esse que, apesar de pouco usual, não é nem um pouco desconhecido, mas que, por sua vez, marca bem a narrativa fantástica e a aproxima da narrativa convencional.

Nenhuma história pode ser realmente concluída, assim como a verdade de cada coisa, por mais perseguida pela ciência neste universo em eterna evolução, pode ser finalmente esgotada.

Sempre haverá uma trilha a percorrer, a qual conduzirá a milhares de considerações novas (GUIMARÃES, 2002: 32).

Ao menos neste aspecto, o realismo fantástico é mais realista que muitos outros movimentos literários, uma vez que toma o tempo em sua real dimensão: infindável.

Limitaremos nossas considerações gerais sobre a obra de Rubião neste ponto, pois ainda retornaremos a sua apreciação mais detalhada, porém mais estrita, na seção final deste trabalho, na qual abordaremos a temática da cidade nos contos de Murilo Rubião através da tomada de cinco de seus contos: *O Edifício*, *A Fila*, *Botão-de-Rosa*, *A Cidade* e *Os Dragões*.

O Projeto Moderno de Cidade

Não pretendemos enveredar pela polêmica sobre o estatuto da sociedade e cultura contemporânea, se moderna ou pós-moderna. De fato, esta questão aqui não nos importa; interessa-nos, outrossim, que independentemente de ser classificada como moderna ou pós-moderna, nossa cultura ocidental é herdeira da Modernidade e de seus projetos e ideologias, ainda que modificados, ainda que revistos, criticados e refutados.

Nesta visão podemos dizer que a civilização moderna/contemporânea, e aí se incluem forçosamente as cidades modernas/contemporâneas, está construída sobre os alicerces de uma gama de valores, preconceitos e ideologias característicos deste que é um dos maiores marcos na História da Humanidade: a construção e desenvolvimentos da Modernidade. Mas se concedemos que muitos destes alicerces podem estar “corroídos”, refutados e mutados pela ação de uma corrente de pensamento que à Modernidade se opõe, a Pós-Modernidade, como não cairemos em contradição?

Neste aspecto, a leitura de Sérgio Paulo Rouanet nos é fundamental. No capítulo inicial de *Mal-Estar na Modernidade*, o autor mostra-nos que talvez nem mesmo a Modernidade tenha sido tão “moderna” quanto se julga. Não obstante a proficuidade de grandes modelos antropológicos mais ou menos afins, mais ou menos concorrentes (e.g., Ilustração, Liberalismo e Socialismo), muitas vezes estes não passaram pela prova da empiria da aplicação de seus discursos e teorias. Muitas desvirtuações destes modelos subsistiram, mascaradas deles próprios (Capitalismo Predatório, Fascismo, Nacionalismos etc.).

Neste ponto, pode-se argumentar: mas não seria justamente este uso de máscaras que caracteriza a Modernidade? Não nos parece que essa seja uma objeção válida por dois motivos: primeiramente, como muito bem Rouanet destaca, por mais que muitos males tenham se escudado nos discursos progressistas da Modernidade, muitos progressos reais foram alcançados, não só materiais, como também sociais:

As sociedades liberal-democráticas são responsáveis pela institucionalização e rotinização da autonomia política. Foi uma das maiores revoluções na história da humanidade. Por mais que de início essa revolução tenha sido limitada em seu escopo, por mais que os direitos que ela consagra sejam “formais”, essa verdade precisa ser dita, antes de qualquer avaliação crítica (ROUANET, 1993: 24).

Por outro lado temos que, ao “ontologizar” a diferença, muitos daqueles que se dizem pós-modernos e denunciadores da falência do modelo Moderno na verdade fazem uma confusão tremenda entre a desejável relativização da diferença e sua reificação. Longe de promover a dissolução dos “erros” da Modernidade, os repetem sem o perceber.

A organização e constituição das cidades modernas parece ser palco para o mesmo elenco de paradoxos e apropriações indevidas de

discursos e ideais de que as sociedades ocidentais são vítimas. Esta é a espécie de reflexo que, de tão óbvia, muitas vezes nos passa despercebida, e é para ela que Richard Sennet nos chama a atenção em seu artigo *A Nova Sociedade Urbana*.

Neste artigo, Sennet abre-nos os olhos para a apropriação dos espaços urbanos por um capitalismo inconseqüente, eticamente, de suas ações e que perverte as relações humanas a partir das relações de trabalho – seu terreno próprio de incidência –, sob o disfarce de “incremento da produção” e “crescimento humano”, ao prescrever rotinas de trabalho fragmentadoras da experiência humana enquanto tal.

A princípio, o ambiente urbano favorecia a promoção de uma socialização saudável por promover um contraste entre a individualidade e a massa, e os meios de individuação progressiva superiores aos do campo. Nas palavras de Sennet:

Embora o morador da cidade possa usar, em público, uma máscara impenetrável, e se comportar, na rua, com indiferença em relação aos outros, em ambiente privado é estimulado por seus contatos externos. E suas certezas são sacudidas com a presença de outro (SENNET, 2001).

Com o crescente nomadismo imposto por um mercado que valoriza a filosofia do “Nada a longo prazo!”, contudo, este tipo de interação, de metabolismo da cidade, não é mais permitido, é interrompido. As relações de solidariedade e cooperação inter-subjetiva e entre o sujeito e a corporação à qual pertence são abaladas, apesar de o discurso defender que: “O novo sistema de trabalho é mais democrático (...) [na medida que] as novas equipes (...) são livres para atender aos objetivos de produção decididos pelo centro, livres para decidir os meios de completar as tarefas em que competem” (Idem). Na verdade: “Isso é totalmente falso (...) [uma vez que

as equipes] não são livres para determinar as próprias tarefas” (Idem).

Em outras palavras: a cidade que deveria ser o espaço de exercício da autonomia e dos correspondentes direitos e deveres do indivíduo universal do projeto iluminista moderno (ROUANET, 1993) torna-se, na verdade, um grande teatro no qual capital e seres humanos, cada qual desempenha seu papel na farsa da instituição dos valores “modernos”.

A cidade esvaziou-se de espaços de convivência e passou a ser tomada por lugares de consumo, padronizados e frios – padronização que aplaca a sensação de estranhamento e o gosto da descoberta; frieza que é fruto desta indiferenciação que só pode gerar a indiferença. No dizer de Sennet:

As cidades deixam de oferecer o desconhecido, o inesperado ou o estimulante. Do mesmo modo, as experiências de uma história compartilhada ou de uma memória coletiva desaparecem diante da neutralidade dos espaços públicos. O consumo padronizado acaba com as referências locais do mesmo modo que o novo local de trabalho mina a memória interiorizada, compartilhada pelos trabalhadores (Idem).

Na visão de Sennet, não só o espaço é corrompido por esta lógica de funcionamento. Mesmo o tempo é contaminado por essa padronização, por essa indiferenciação, pois na medida em que as tarefas dos diferentes trabalhos não possuem pontos em comum, perde-se o sentido de progressão do tempo:

O tempo flexível é mais seqüencial que progressivo – trabalha-se em um projeto, em seguida em outro, sem a menor ligação com o primeiro. No entanto não há motivo – porque falta alguma coisa em sua própria existência – para que você se volte para os outros, para uma ‘proximidade dos desconhecidos’ (SENNET, 2001).

Na verdade, discordamos em alguns pontos destas acepções um tanto pessimistas de Sennet. Entendemos que, apesar de haver uma tendência forte para que suas descrições da realidade contemporânea das cidades sejam verdadeiras na grande maioria dos casos, ainda há formas de, a despeito disto tudo, estranhar-se e fugir à padronização imposta pela sociedade de consumo. Uma destas formas é a arte.

A Cidade Real dos Contos Fantásticos de Murilo Rubião

Com o intuito de abordar a temática da cidade na obra de Murilo Rubião, selecionamos cinco dentre seus 33 contos publicados, os que mais nos pareceram apropriados para este fim, e realizamos, no espaço que se segue, uma pequena sinopse dos mesmos acompanhada de comentários sobre que aspectos da cidade real os contos fantásticos de Rubião nos revelam, através da percepção e pena de artista.

A Cidade (RUBIÃO, 1999: 57- 63)

A Cidade, em conjunto com *Botão-de-Rosa*, que será resumido abaixo, são os contos gêmeos do romance *O Processo*, de Franz Kafka. Este conto narra a história de Cariba, um incauto viajante que, desafortunadamente, ao visitar uma cidade desconhecida, ao acaso termina preso, sendo o único motivo para tal prisão sua “excessiva” curiosidade. Na verdade, não se tem certeza se Cariba é confundido com um criminoso (cuja única característica conhecida é a curiosidade) que chegaria à cidade no mesmo dia em que ele coincidentemente chegou –

O telegrama da Chefia de Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinqüente, sua aparência, idade e quais crimes cometeu. Diz tratar-se de elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria

hoje nesse lugar (...) O comunicado do setor de segurança é claro[?!] e diz textualmente: 'O homem chegará dia 15, isto é, hoje e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade' (pp. 61-62)

– ou se ele é o próprio criminoso “profetizado”. Mesmo o depoimento das testemunhas é extremamente ambíguo, e esta ambigüidade se reflete tanto na segurança de suas afirmações como no desinteresse das mesmas quanto ao futuro do réu (situação bem diversa daquela que será descrita abaixo, quando tratarmos do conto *Botão-de-Rosa*). A principal testemunha, a prostituta Galimene, que jamais havia avistado Cariba, assim depõe: “Não me lembro de seu rosto, mas um e outro [Cariba e o criminoso] são o mesmo homem” (p. 61). O “excesso” de curiosidade de Cariba limita-se, em um primeiro momento, àquilo em relação a que qualquer viajante poderia mostrar-se curioso ao chegar em uma nova cidade a ele de todo desconhecida. “Que cidade é esta?” (p.58) é a pergunta que enseja seu encarceramento. Em momento posterior, a curiosidade criminosa residirá em suas perguntas sobre a condição de seu processo, sua possível soltura etc. Entretanto, suas constantes perguntas só o incriminam mais, como podemos ver nesse curto diálogo entre Cariba e um carcereiro: “‘Alguém fez hoje alguma pergunta?’,” Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nessa cidade’ (p.63). E Cariba permanece preso até que outro “perguntador” surja.

Os Dragões (RUBIÃO, 1997: 137-142)

Os Dragões conta a história de uma pacata cidade do interior que desavisadamente recebe, como “hóspedes”, dragões. A princípio a cidade se divide entre aqueles que são a favor da permanência dos visitantes e aqueles que são contra, sendo os últimos a maioria, liderada pelo padre da cidade. A

Mnemosine Vol. 1, n. 2 (2005) - Artigos

cidade está tão cindida, que há dissensões inclusive sobre a real natureza dos hóspedes: o gramático diz serem uma fraude, “[não passam de] coisa asiática, de importação européia” (p.137); o padre diz serem demônios, “apenas as crianças, que brincavam furtivas com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples [?!] dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas” (p.138). O vigário quase chega a convocar uma inquisição contra os “hóspedes”, mas aos poucos é dissuadido. Os moradores encontraram utilidade para os dragões na função de animais de tração. Um professor da cidade, decidido a educá-los, toma-os sob sua tutela. Passado o assombro inicial, os dragões passam a integrar a sociedade e freqüentar a escola, mas não conseguem largar a boemia e os excessos e todos, à exceção de dois, morrem:

Dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos. Melhor dotados de astúcia que os irmãos, fugiam, à noite, do casarão e iam se embriagar no botequim. O dono do bar se divertia vendo-os bêbados, nada cobrava pela bebida que lhes oferecia. A cena, com o decorrer dos meses, perdeu a graça e o botequineiro passou a negar-lhes álcool. Para satisfazerem o vício, viram-se forçados a recorrer a pequenos furtos (pp. 138-139).

Os dois sobreviventes são irmãos. O primeiro, um libertino, começa um caso com uma mulher casada e é assassinado sob suspeitas circunstâncias: “...atribuíram sua morte a tiro fortuito, provavelmente de caçador de má pontaria. O olhar do marido desmentia a versão” (p. 140). O segundo continua seus estudos até que, em uma visita de circo, é seduzido pela trapezista que o seqüestra e o transforma em atração circense.

O Edifício (RUBIÃO, 1997: 159- 167)

Pode-se dizer que este conto é *quase* uma reedição contemporânea do mito de Babel. *O Edifício* é a história de um engenheiro a quem é entregue a tarefa de executar a obra de um edifício de infinitos andares:

Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia (pp. 159-160).

Obviamente é a ele recomendado que não tenha a vaidade de pretender chegar ao termo do empreendimento. Vencidas várias dificuldades da obra, inclusive uma maldição envolvendo a conclusão do 800º andar, João Gaspar decide visitar o Conselho responsável pela elaboração e confecção da construção a fim de obter novas diretrizes e metas para seu trabalho, e as felicitações por ter resistido à maldição! Qual não é sua surpresa quando descobre que todos os membros do Conselho haviam morrido e não haviam sido designados outros, restando apenas ele e um burocrata menor como empregados diretos dos empreendedores originais:

Em vez dos cumprimentos que julgava merecer, uma surpresa o aguardava: haviam morrido os últimos conselheiros e de acordo com as normas estabelecidas após a desmoralização da lenda, não se preencheram as vagas abertas. Ainda duvidando do que ouvira, o engenheiro indagou ao arquivista - único auxiliar remanescente do enorme corpo de funcionários da entidade- se lhe tinham deixado recomendações especiais para a continuação do prédio. De nada sabia, nem mesmo por que estava ali, sem padrões e serviços a executar (p.164).

De posse desta informação, João decide interromper e cancelar as obras. Ao comunicar sua decisão aos trabalhadores, fica estupefato pela

reação dos mesmos: não acatavam a ordem, foram contratados pelos membros do Conselho e só eles poderiam demiti-los:

'Falta-nos, agora, um plano diretor. Sem este não vejo razões para se construir um prédio interminável- concluiu'. Os operários ouviram tudo com respeitoso silêncio e, em nome deles, respondeu firme e duro um especialista em concretagem: 'Acatamos o senhor como chefe, mas as ordens que receberam partiram de autoridades superiores e não foram revogadas (p.165).

As obras prosseguiram. João Gaspar, desesperadamente, tenta dissuadir os operários de sua insana iniciativa, mas fracassa e quase enlouquece no processo. As obras seguem.

A Fila (RUBIÃO, 1997: 195-210)

A Fila conta a história de Pererico, um habitante do interior que vai à capital resolver um assunto confidencial, e de extrema importância e urgência, com o gerente de uma firma importante. O absurdo introduz-se na história quando Pererico é submetido, para conseguir a entrevista com o gerente, a uma fila literalmente interminável, ao menos para ele, já que parece que algumas pessoas alcançam seu termo: “Verificou também que as pessoas atendidas na gerência retornavam alegres, demonstrando ter solucionado seus problemas ou, pelo menos, sido tratadas com deferência”(pp.196-197). Além da fila a antagonizá-lo, Pererico encontra dificuldades em lidar com o encarregado de organizá-la, Damião, que aos poucos foi se mostrando mais que um mero empregado, ou porteiro: “Uma briga naquele instante poderia prejudicar seus desígnios, pois compreendia que o poder de Damião superava o de um mero empregado” (p. 197). De tanto tempo que passa na fila (meses, quiçá anos!), Pererico trava amizade com uma prostituta que trabalha justamente atendendo aqueles que passam

boa parte de suas vidas a enfrentar o suplício daquela fila sem fim. Depois de muito tempo passado e de ter iniciado algo que se poderia definir como namoro com a prostituta, Pererico desiste de esperar na fila e tenta tocar a vida adiante. Mas quando o dever lhe bate à consciência e ele resolve voltar a sua missão, descobre que a fila extinguiu-se. O gerente morrerá e, como último gesto, atenderá a todos que na fila se encontravam. Todos foram atendidos, menos Pererico. Decepcionado consigo mesmo, Pererico resolve voltar a sua terra natal e abandonar seu relacionamento com a prostituta. Ao embarcar no trem de volta, sente como se a vida tivesse retornado ao normal, como se nada houvesse acontecido no ínterim que passou na fila. Assim como em *O Edifício*, no qual em momento algum é revelado o propósito da construção, aqui temos que os motivos de Pererico jamais são revelados.

Botão-de-Rosa (RUBIÃO, 1997: 223-233)

Em *Botão-de-Rosa* encontramos novamente a temática da justiça, de uma forma bastante parecida a como se apresenta em *A Cidade*, mas desta vez com uma diferença: Botão-de-Rosa, o réu, conhece o crime que cometeu, mas não é julgado por ele. *Botão-de-Rosa* é, na realidade, um dos contos menos fantásticos de Rubião, tanto pelos eventos narrados quanto pela forma de a história ser apresentada. Botão-de-Rosa é culpado por ter engravidado e, presumidamente, estupro/seduzido todas as mulheres da cidade. O incrível aí é: ao mesmo tempo! “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado” (p. 223). Não obstante o crime cometido, é acusado de tráfico de drogas. A falsa acusação é assumida para preservar a imagem dos homens da cidade, nada menos fantástico que isso. Para

surpresa do advogado de defesa, o procedimento revela-se completamente legal: não só a determinação fora expressa pelo juiz, dono de mais de metade da cidade, mas todos os códigos de Direito haviam se transformado!

Leu até de madrugada. A cada página lida, se abismava com a preocupação do legislador em cercear a defesa dos transgressores das leis penais. Principalmente no capítulo dos entorpecentes, onde não se permitia apresentar determinados recursos, requerer desaforamento. A violação de seus artigos era considerada crime gravíssimo contra a sociedade e punível por tribunal popular. As penas variavam entre dez anos de reclusão, prisão perpétua ou morte (p.228).

O advogado de defesa optou, muito realisticamente, por nada fazer em favor do réu. Sua carreira e sua vida estariam em risco.

Como se pode ver pelas sinopses acima, Murilo Rubião aborda muitas das questões levantadas e discutidas por teóricos do fenômeno urbano. Em *A Cidade, A Fila, O Edifício e Botão-de-Rosa*, a questão da burocracia sem sentido ou guiada pela má-fé é trazida à tona. Em *Os Dragões*, a dificuldade do tratamento daquilo que é diferente, destoante, desarmônico, é revelada de forma exagerada, mas próxima do real que se dá com os imigrantes vitimados pela xenofobia na Europa ou nos EUA, por exemplo.

Em *O Edifício* encontramos similaridades, bem como discrepâncias, entre a visão de cidade, ou da vida urbana, de Rubião e Kafka, pois este, em *O Emblema da Cidade*,

desenvolve o tema de forma original, demonstrando como a Torre e a Cidade inscrevem-se num fazer permanente, perpétuo, incompleto, representativo da própria experiência humana. A construção interminável mostra de forma arquetipal a cidade moderna em seus excessos inesgotáveis, que a faz muitas vezes ser destituída de sentido. Ao mesmo tempo Kafka sabe que a

cidade nada mais é do que o produto da soma da ambição e do desejo inesgotável de poder dos homens que a habitam. Assim, conclui clara e ceticamente que 'enquanto existirem os homens, existirá também o desejo de construir a torre até o fim' (NASCIMENTO E SILVA, 1994:7).

Já Rubião em seu *O Edifício* mostra como o que está em jogo não é o término do prédio, mas sim sua feitura: não se deseja nada acabado, findo, mas sim permanentemente em *moto*. Não interessa aos trabalhadores atender ao Conselho ou atingir Deus, mas continuar trabalhando e dar um sentido a suas existências, já que deles nada mais sobrou, embrutecidos pelo incessante trabalho, senão continuar trabalhando. Como diria Sennet, o edifício não é uma progressão da qual se espere uma conclusão ainda que infinitamente distante, mas uma seqüência de uma incompletude visceral.

Em todos os contos de Rubião apresentados, tem-se a impressão de irrealidade do narrado, mas nos parece que essa impressão é falsa. Talvez ocorra exagero, mas não nos afastamos nunca da realidade. Se é bem verdade que não passamos anos em uma fila, passamos anos até poder alcançar a posição social que se nos afigura como desejada e, quando lá chegamos, já não era lá queríamos chegar; e quando percebemos que é impossível chegarmos lá, percebemos também, como Pererico, que nunca quisemos, de fato, lá chegar – situação típica de uma sociedade de consumo.

Se é verdade que nunca nos defrontamos, de repente, com dragões a lotar as ruas de nossas cidades, deparamo-nos com centenas de outras estranhezas, sejam elas clubbers, jogadores de RPG, golfistas, playboys, popozudas, ou, as mais esquisita de todas, acadêmicos e artistas que teimam em achar que possuem um “olhar privilegiado” sobre a realidade das cidades, ou de seja-lá-o-que-for. E reagimos a elas da mesma forma que os habitantes da cidade que se defrontaram com os dragões. Demoramos a

aceitá-los como iguais, se é que isso acontece, se é que isso já não se dá tarde demais, quando nós já os transformamos em iguais a despeito de sua vontade.

Poderíamos ainda listar muitos outros possíveis desdobramentos dos contos de Rubião que poderiam esclarecer-nos sobre o fenômeno urbano contemporâneo, mas achamos que o que mais se dissesse aqui poderia deturpar o real significado das obras e poluir demais seus sentidos com uma hermenêutica pouco criteriosa. Além do mais, consideramos que nosso ponto já está provado; que, concordantes com Kundera e Nascimento e Silva, podemos afirmar que a arte é capaz de gerar conhecimento; que apesar de ser de um gênero distinto daquele produzido pelas ciências e pela filosofia, ainda assim pode ser por elas usado, ao menos como gerador de problemas, de questões. Neste caso, fazemos coro a Nascimento e Silva (1994) quando, na conclusão de seu artigo *A Escrita das Cidades*, diz:

Os escritores realizam um trabalho arqueológico, de busca da alma, da verdadeira essência das cidades. O mesmo deve ser feito pelos urbanistas [e todos aqueles] que desejam ser autores de um trabalho duradouro, que resista ao tempo como toda boa obra de arte. Esta é a escrita enigmática das cidades (p. 10).

Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. M. *A Vida Comum: Espaço, Cotidiano e Cidade na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ANDRADE, V. L. “As Metamorfoses de Rubião”. Em: RUBIÃO, M. *Contos Reunidos*. São Paulo: Editora Ática, 1999, pp. 273-276.

CHALOUB, S. & PEREIRA, L. A. de M. (Org.) *A História contada - capítulos de história social da literatura no Brasil*. Coleção Histórias do Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHIAMPPI, I. *Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- GUIMARÃES, T. “Prefácio”. Em: KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Martin Claret, 2002, pp. 11-35.
- KAFKA, F. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- KIERKEGAARD, S. A. *Temor e Tremor*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- KUNDERA, M. *A Arte do Romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- NASCIMENTO E SILVA, L. R. do. A Escrita das Cidades. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 23, 1994, pp. 7-10.
- ROUANET, S. P. “Iluminismo ou Barbárie”. Em: *Mal-Estar na Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 9-45.
- RUBIÃO, M. *Contos Reunidos*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- SADE, D. A. F. Conde de. *Os Crimes do Amor e A Arte de Escrever ao Gosto do Público*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- SENNET, R. *A Nova Sociedade Urbana*. In: www.diplo.com.br/fechado/0102/02.htm, acessado em 26/03/2001.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. São Paulo: EdUSP, 2001 (Originalmente publicado em 1951).

Nilson Guimarães Doria é Psicólogo e Bacharel em Psicologia pela UERJ;
Licenciando em Psicologia pela mesma instituição.
E-mail: ngdoria@uol.com.br

¹ Aqui, lançamos uma hipótese que não pretendemos desenvolver à exaustão. Na verdade, nossa intenção é apenas apresentá-la. O papel da arte (do romance) enquanto forma de conhecimento, como colocada por Milan Kundera (como veremos adiante), parece guardar muita semelhança com o papel do místico na filosofia do “primeiro” Wittgenstein (Wittgenstein, 1951/2001). Para Wittgenstein, à Filosofia aplicar-se-ia a célebre fórmula final de seu Tractatus: “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”(p.281). Entretanto, para o que não se pode “falar” ainda resta uma alternativa de cognoscibilidade, o mostrar: “Há por certo o inefável. Isso se mostra, é o Místico” (p.281). A arte do romance, da literatura, que Kundera chama à cena, assim como o Tractatus de Wittgenstein fazem exatamente esse caminho: com palavras mostram aquilo

que não pode ser dito e nos permitem conhecer aquilo que jamais poderia ser comunicado de outro modo.

² ROH, F. *Nach Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neusten Europäischen Malerei*. Leipzig: Kinkhardt & Bierman, 1925. De acordo com Chiampi (1980), é neste livro que pela primeira vez é usada a expressão “realismo mágico”.