

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA  
CINTHIA LOPES DE OLIVEIRA**

**FABULAÇÃO E METAMORFOSE NOS CONTOS  
DE MURILO RUBIÃO**

Juiz de Fora

2013

**CINTHIA LOPES DE OLIVEIRA**

**FABULAÇÃO E METAMORFOSE NOS CONTOS  
DE MURILO RUBIÃO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas: o Regional e o Universal.

Orientador: Professor Doutor William Valentine Redmond

Juiz de Fora

2013

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – CES/JF**

Oliveira, Cinthia Lopes de  
Fabulação e metamorfose nos contos de Murilo Rubião. / Cinthia Lopes  
de Oliveira - 2013.  
92 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de Juiz  
de Fora, Juiz de Fora, 2013.  
Bibliografia: f. 86-92

1. Rubião, Murilo. 2. Metalinguagem. I. Centro de Ensino Superior de  
Juiz de Fora. II. Título

CDD B869

## FOLHA DE APROVAÇÃO

OLIVEIRA, Cinthia Lopes de. **Fabulação e Metamorfose nos contos de Murilo Rubião**. Dissertação, apresentada como requisito parcial à conclusão do Curso de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada no 2º semestre de 2013.

## BANCA EXAMINADORA

---

Professor Doutor William Valentine Redmond – CES/JF  
Orientador

---

Professor Doutor Anderson Pires da Silva – CES/JF

---

Professora Doutora Verônica Lucy Coutinho Lage - UFJF

Examinada em: 17 / 12 / 2013.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos professores e funcionários do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora pelo convívio e pela sabedoria compartilhada.

Aos familiares e amigos, agradeço pelo incentivo e amparo essenciais para essa caminhada.

Aos colegas mestrandos, agradeço a partilha dos bons momentos, das boas ideias e de um mesmo ideal.

Agradeço carinhosamente ao meu orientador pela simplicidade, benevolência e atenção com que sempre atendeu as minhas dúvidas e pelo seu exemplo inspirador.

Agradeço, em especial, aos membros da banca, primeiramente pela disponibilidade para fazer essa viagem pelo fantástico e, por fim, pela contribuição para o aprimoramento das ideias levando à busca de novos conhecimentos e de maravilhosas descobertas.

Acho inútil e entediante representar o que  
existe, uma vez que nada do que existe  
me satisfaz.

Baudelaire

A palavra cria o real.  
O que não é nomeado não existe.

Lacan

## RESUMO

OLIVEIRA, Cinthia Lopes de. **Fabulação e metamorfose nos contos de Murilo Rubião**. 2013. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação – Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira)-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

Este estudo apresenta a metamorfose como elemento temático e metalinguístico nos contos de Murilo Rubião. Tem por finalidade abordar a representação da fragmentação da personalidade do indivíduo moderno nos contos: **O ex-mágico da Taberna Minhota, O pirotécnico Zacarias, Os dragões, Teleco, o coelhinho e Alfredo** cujas temáticas abordam a fabulação da metamorfose. Esses contos revelam, ainda, características internas da obra do escritor como a reescrita dos contos, a intertextualidade epigráfica e a escrita cíclica. Sob o véu da fantasmaticidade, os contos revelam reflexões existenciais com as quais os leitores podem se identificar. Por meio da indiferença e da estagnação de algumas personagens dos contos, revela-se o inconformismo dos indivíduos e a dificuldade dos relacionamentos sociais. Por fim, conclui-se que o Fantástico é um véu da literatura que pode permitir um posicionamento crítico diante dos acontecimentos. A fabulação natural do ser humano lhe dá capacidade, portanto, de construir realidades alternativas que espelhem novas significações para as relações entre o indivíduo e a sociedade.

**Palavras-chave:** Fantástico. Fragmentação. Metalinguagem. Metamorfose. Murilo Rubião.

## ABSTRACT

This study presents metamorphosis as a thematic and metalinguistic element in the short stories of Murilo Rubião. It aims to demonstrate the fragmentation of personality of the modern man in the short stories: **O ex-mágico da Taberna Minhota**, **O pirotécnico Zacarias**, **Os dragões**, **Teleco**, **o coelhinho** e **Alfredo** whose themes manifest the fable of metamorphosis. These tales also reveal internal features of the work of the writer such as the rewriting of the tales, epigraphic intertextuality and cyclical writing. Under the veil of the fantastic, the short stories reveal existential reflections with which readers can identify. Through the indifference and stagnation of some characters of the tales, they reveal the reluctance of individuals and the difficulty of social relationships. Finally, it is concluded that the Fantastic is a type of literature that can allow for a critical stance towards events. The natural fabulation of human beings offers the ability, therefore, to build alternate realities that reflect new meanings in the relationship between man and society.

**Keywords:** Fantastic. Fragmentation. Metalanguage. Metamorphosis. Murilo Rubião.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>MURILO RUBIÃO – METAMORFOSEADO PELO FANTÁSTICO</b> .....	<b>11</b>
2.1	ASPECTOS E CONFIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO .....	22
2.2	A PRODUÇÃO FANTÁSTICA – ESCRITURAS E REESCRITURAS .....	30
2.3	AS FABULAÇÕES HUMANAS E O SER FANTÁSTICO .....	43
<b>3</b>	<b>ASPECTOS DA LINGUAGEM E DA MODERNIDADE EM RUBIÃO</b> .....	<b>50</b>
3.1	A LEITURA EPIGRÁFICA .....	58
3.2	A CRISE DE IDENTIDADE E A METAMORFOSE LITERÁRIA .....	63
<b>4</b>	<b>O FANTÁSTICO METAMORFOSEADO POR RUBIÃO</b> .....	<b>66</b>
4.1	METAMORFOSE E SOLIDÃO NOS CONTOS RUBIANOS .....	68
4.1.1	O ex-mágico da Taberna Minhota .....	69
4.1.2	O pirotécnico Zacarias .....	71
4.1.3	Alfredo .....	73
4.1.4	Os dragões .....	75
4.1.5	Teleco, o coelhinho .....	78
4.2	A METAMORFOSE E A FRAGMENTAÇÃO DO INDIVÍDUO MODERNO .....	80
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>83</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>86</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em diversos períodos da literatura, a sociedade e o indivíduo compartilharam ou revezaram destaque e importância na representação das obras literárias. A relação entre essas esferas fez surgir narrativas de cunho realista que poderiam objetivar uma crítica direta ou a simples expressão de uma visão particular do mundo, e também fez emergir narrativas fabulosas, compostas de lendas locais ou mitos universais, advindos da oralidade e da fabulação natural do ser humano.

Murilo Rubião foi um dos que apostaram em um estilo único e inconfundível para sua produção literária, pautado na fabulação e na fantasmaticidade. Determinado pela marca do absurdo, ele centrou grande parte de suas narrativas no indivíduo dissociado do convívio social, deflagrando dessa forma, um quadro de desequilíbrio que inviabilizaria a identificação deste indivíduo com o seu meio.

Pesquisar o insólito como forma de retratar essa sociedade é descobrir o véu da realidade e revelar uma concepção de indivíduo mais consciente da necessidade de mudança. Essa perspectiva permite, ainda, um aprofundamento do saber científico e do autoconhecimento, fatores essenciais e congruentes com as características humanas da curiosidade e da necessidade de se saber e conhecer sobre si mesmo e sobre o outro. Por esse motivo, foram elencados cinco contos do escritor Murilo Rubião, a saber: **O ex-mágico da Taberna Minhota**, **O pirotécnico Zacarias**, **Alfredo**, **Os Dragões** e **Teleco, o coelhinho**, todos com enfoque na temática da metamorfose que se deve, principalmente, ao paralelismo entre os aspectos da metalinguagem e da metamorfose em Rubião – um olhar diferenciado sobre essa temática, destacando-se sua devida importância para o meio acadêmico. Com o objetivo de se analisar as implicações da fragmentação da identidade do indivíduo representada nos contos fantásticos pela metamorfose, além de se destacar características metalinguísticas literárias em Murilo Rubião, procurar-se-á fazer uma vasta pesquisa pelos teóricos e estudiosos da linha do gênero fantástico, bem como por aqueles que o consideram, não como um gênero, mas como expressão de um modo literário. Torna-se, pois, indispensável refletir, nestes contos, sobre a metamorfose como representativa da relação entre o indivíduo e seu meio

para compreender também os modos de identificação e identidade destes indivíduos contextualizados à sociedade moderna.

Objetivando uma melhor exposição da temática, essa dissertação se estrutura em quatro seções. Após a introdução, a segunda seção, retratará a recepção crítica da obra rubiana considerando-se que as primeiras publicações desse escritor não foram tão bem recebidas pelo público leitor devido ao estranhamento causado pela novidade do fantástico no Brasil, até então pouco difundido. Para a compreensão dos aspectos que configuram esse gênero serão apresentadas as concepções de Tzvetan Todorov, um dos estudiosos referenciais no assunto, bem como as reflexões de outros estudiosos, além de outros posicionamentos críticos acerca do fantástico como modo literário. Nessa seção será apresentado, ainda, um quadro com toda a produção literária publicada em livros por Rubião, atestando o seu caráter de reescritor, característica que lhe era intrínseca. Rubião tinha por hábito reescrever e republicar os contos com as alterações que lhes eram aplicadas. Essa condição explica a publicação de apenas trinta e três contos em livros, visto que o escritor destinava um tempo maior na escrita de certos contos, como também passava por períodos longos sem novas publicações, dedicando-se apenas à reescrita dos mesmos. Vários contos não chegaram a ser publicados em livros, contos estes que não se encontram previstos no quadro apresentado nesta seção, sendo o objetivo da mesma comprovar a reescrita como característica relevante na obra deste escritor. Tal característica poderá ser comprovada através das alterações pinçadas nos contos elencados para o estudo. Essas alterações se mostram importantes para a reflexão de como a metamorfose, tema de vários contos, se estende à forma da escrita rubiana. Por fim, essa seção instigará a reflexão sobre a condição humana de fabular e estabelecer relações entre o real e o imaginário, relações estas que nos contos se fazem através da linguagem.

A seguinte seção tratará, especificamente, dos aspectos linguísticos da obra rubiana. Inserido na modernidade, Rubião incorporou as transformações da linguagem através da expressão do fantástico em seus contos, provavelmente advindas das transformações da arte nos séculos XIX e XX. Especialmente neste último século, o fantástico se contaminou pelas angústias do homem, transformando essas novas narrativas em metáforas da vida moderna. Os aspectos da linguagem fantástica estabelecidos por Remo Ceserani serão abordados como possibilidades

presentes na obra rubiana. Apresentar-se-ão também os aspectos linguísticos considerados por Todorov como essenciais na expressão do fantástico. Como diferencial, será exposto um estudo sobre a leitura epigráfica nos contos rubianos, amparado em estudo anterior de Jorge Schwartz que já observara essa característica como uma marca de modernidade na linha fantástica na qual o escritor se encontra inserido. As epígrafes são, pois, ligações entre o texto e o que ele pode representar como enigma da própria condição do homem na procura do autoconhecimento. Dessa reflexão surgirá a crise de identidade da modernidade que, em Rubião, acredita-se estar representada pela metamorfose temática que se estende, inclusive, à reescrita dos contos. Sobre essa perspectiva da metamorfose, essa seção apresentará, por fim, as concepções de identidade de Stuart Hall complementadas pela contextualização do indivíduo moderno à sociedade observada por Edouard Delruelle e Naum Santana nos seus aspectos sociais e literários.

A última seção se encarregará de explicar sobre as características fantásticas, em especial as referentes aos aspectos da metamorfose, observadas nos contos elencados para o estudo, com objetivo de observar como a fragmentação do indivíduo moderno se encontra representada nestes contos cuja temática se ampara na metamorfose. Far-se-á, além da análise dos contos, uma breve análise da relação entre a metamorfose e a literatura. Além desses aspectos, serão observados outros, considerados relevantes, como a burocracia, a solidão e a incomunicabilidade que acompanham o homem moderno, aspectos próprios daqueles que buscam o sentido da vida em sociedade e encontram as barreiras naturais ou convencionalmente impostas pelas relações humanas, portanto, aspectos que permeiam a obra rubiana.

Esse estudo está inserido na linha de pesquisa: Literatura de Minas: o regional e o universal, com abordagem de contos do escritor mineiro Murilo Rubião, referência para o gênero Fantástico no Brasil. A fim de se estabelecer uma concepção sob a perspectiva do Fantástico, através de uma ampla pesquisa bibliográfica, serão utilizados os conceitos de fantasticidade de Tzvetan Todorov, o conceito de fabulação de Nancy Huston e o conceito de identidade de Stuart Hall.

## 2 MURILO RUBIÃO – METAMORFOSEADO PELO FANTÁSTICO

Murilo Eugênio Rubião nasceu em primeiro de junho de 1916 em Carmo de Minas em Minas Gerais. Teve logo cedo contato com a literatura. Seu avô deixou um livro de memórias e seu pai era poeta e membro da Academia Mineira de Letras, além de tios e primos que também seguiram pelo caminho da literatura. Era leitor assíduo da Bíblia e nos tempos de estudante conheceu os clássicos da literatura mundial. Grande parte de sua carreira esteve relacionada à burocracia no serviço público, ocupando cargos de direção na Rádio Inconfidência, na Imprensa Oficial e na Folha de Minas. Foi oficial de gabinete do governo de Juscelino Kubitschek em Minas Gerais e chefe do Escritório Comercial do Brasil, na Espanha. Em 1966 criou o **Suplemento Literário do Minas Gerais**, encarte literário das edições de sábado do diário oficial do Estado, o **Minas Gerais**, que acolheria a produção de jovens autores e de escritores já consagrados. O encarte se desvinculou do jornal oficial em 1993 e, a partir de 1994, passou a periodicidade mensal, sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura com a denominação de **Suplemento Literário de Minas Gerais**, iniciando nova numeração sequencial.

Rubião escreveu poemas, algumas crônicas, mas dedicou-se mesmo à escrita de contos, especialmente os fantásticos, tendo publicado apenas trinta e três dos cerca de cinquenta escritos. Uma característica marcante no autor seria a constante reescrita e republicação dos contos em busca da pureza linguística numa alusão à metamorfose da escrita que se estenderia à temática dos contos. Outra característica relevante desse autor seria o uso de epígrafes bíblicas, abrindo cada um de seus contos, o que lhes confere uma intertextualidade diferente e original.

A professora Léa Masina (1999, p. 6), prefaciando uma das obras rubianas, afirma que dessa soma inusitada das características de Rubião, que incluiriam a temática do insólito, o mundo onírico, o sentimento interiorano e a religiosidade, resultam as narrativas que expõem o trágico da existência humana. Segundo ela, os textos falam de “incomunicabilidade entre as pessoas, da solidão e da falta de explicação para o arbítrio da prepotência de um Deus inominado e implícito, que reduz os indivíduos à condição de estranhos, privando-os de sua identidade”.

Antonio Candido (2007, p. 28) ao estudar o sentido e a validade histórica da formação da literatura nacional como uma representação da realidade local, observa que na busca de uma autonomia literária, muitas vezes, os escritores se sentiram obrigados a se renderem ao aspecto da fidelidade documental, em virtude da “obrigação tácita de descrever a realidade imediata”. Segundo o mesmo autor, conscientes do seu papel na formação sistemática de uma literatura brasileira, “os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia”. Desse modo, a ausência de uma tradição de escrita nos moldes do fantástico, enquanto gênero literário, não permitiu, de imediato, que Murilo Rubião se destacasse no cenário da literatura brasileira, ficando em estado de latência até que o resgate da obra ocorresse nos meados dos anos de 1970. Segundo Jorge Schwartz (1982, p. 99), “[...] com a divulgação maciça do gênero fantástico através das letras hispano-americanas (Borges, Cortázar, Garcia Márquez e outros), e mesmo no nosso meio com Moacyr Scliar ou José J. Veiga”, Murilo Rubião deixou de ser díspar no panorama brasileiro.

Embora atravessasse alguns períodos de abstinência criativa, por toda a vida, o escritor não deixou de produzir, tendo deixado vários textos inacabados e inéditos. Todo o acervo de Rubião foi doado, ainda em vida, pelo próprio escritor, para o Centro de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais e, entregue pela família, logo após a sua morte em 1991.

Desse acervo, um dos contos, **A diáspora**, foi incluído nas últimas publicações da obra completa do escritor, por se considerar que este conto já se encontrava concluído, dentro dos parâmetros de exigência de Rubião. Este conto faria parte de um livro que Rubião estava escrevendo, cujos originais se perderam esquecidos em um taxi. Baseado nas lembranças e anotações, o conto fora reescrito antes de sua morte. Outro conto, **As unhas**, foi publicado também postumamente, na primeira edição do novo **Suplemento Literário de Minas Gerais** como homenagem à Rubião que iniciara o suplemento em 1966. Além destes, o autor, em entrevistas, fez referência a vários outros contos, livros e novelas nos quais vinha trabalhando, mas que não chegaram a ser publicados conforme atesta Humberto Werneck (1988, p. 11): “Desde 1965, intermitentemente está às voltas com uma novela, **O Sr. Uber e o cavalo verde**, e há anos vem amadurecendo um novo volume de contos, **A diáspora**, com o qual pretende encerrar sua obra”.

Um ano marcante para o gênero denominado fantástico no Brasil, foi o de 1947, ano do lançamento do livro **O ex-mágico** de Murilo Rubião, um dos primeiros livros de temática essencialmente ambientada no fantástico. No Brasil, várias outras narrativas anteriores a esta já haviam sido publicadas, com características ambivalentes ao fantástico, mas nenhuma delas com a intenção ou a pretensão de se amparar totalmente na tênue linha da dicotomia lógico e absurdo, pois apenas margeavam a linha da fantasia sem estar totalmente mergulhadas nas características do gênero citado. Davi Arrigucci Júnior (1980, p.7) revela alguns dos antecedentes dessa temática, embora nenhum deles se aproxime, de fato, da concepção de fantástico: “Contam-se nos dedos os exemplos do tipo dos **Demônios**, de Aluísio de Azevedo, ou do **Assombramento**, de Afonso Arinos, ou ainda do conto propriamente estranho, como o **Bugio moqueado**, de Monteiro Lobato”. Muito da atmosfera fantástica nos contos rubianos se deve à influência de Machado de Assis. Contos como **Sem olhos**, **Entre santos** e **A igreja do diabo** apresentam elementos insólitos em suas narrativas. O teor fantástico se repete no romance machadiano que marca a abertura do movimento realista no Brasil: **Memórias póstumas de Brás Cubras** - uma narrativa que se pauta nas memórias de um narrador-defunto. Dessa forma a influência de Machado de Assis sempre se fez presente nas obras de Rubião que o considerava um mestre: “[...] o fantástico já existia entre nós, mas só no Machado de Assis. Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca.” (RUBIÃO, 1982, p. 3).

Dentre as várias possibilidades literárias, o conto foi a forma narrativa adotada por Rubião para expressar sua concepção de arte. Não quaisquer contos, mas uma configuração única e recheada de particularidades, denominada fantástica. Começava em 1947, com a publicação do seu primeiro livro, a trajetória literária de Murilo Rubião, considerado como uma das maiores referências literárias do fantástico na literatura brasileira.

Por muito tempo, enfrentou a resistência, primeiramente dele mesmo, até abandonar os versos e se dedicar à prosa. Posteriormente, sofreu com a oposição por parte das editoras em acolher sua forma peculiar de expressar a arte através do jogo entre lógico e absurdo; razão e desrazão, conforme narra Vera Lúcia Andrade (1996, p. 4):

Escreveu três livros de versos que foram todos queimados, por ele mesmo, aos 23 anos, ficando apenas uns três ou quatro poemas publicados em jornais. [...] Seu primeiro livro de contos, *Elvira e outros mistérios*, foi recusado por sete editoras. Posteriormente escreveu *O dono do arco-íris*, que também não conseguiu publicar. Só o terceiro, *O ex-mágico* [...], é que foi editado em 1947.

Helio Pellegrino (1987, p. 5) afirma que Murilo Rubião iniciou sua carreira literária aos dezesseis anos escrevendo poemas em homenagem a uma namorada. Findo o relacionamento, o contista sobreveio ao poeta que pôs fim aos livros de poemas já escritos, partindo daí para a ficção. Rubião escreveu ainda, como jornalista, crônicas, publicadas em jornais na década de 1940. Em seu estudo, Suzana Yolanda L. Machado Cánovas (2004, p. 14) afirma que essas crônicas apresentam “o traço juvenil do escritor, com muitas reticências e pontos de exclamação, mas que já fornecem elementos para a compreensão da sua obra”.

A dificuldade em publicar o primeiro livro se estendeu à dificuldade de aceitação dos seus contos pelo público e pela crítica. Antes mesmo da publicação do seu primeiro livro, Rubião submeteu seus contos para a apreciação e avaliação dos amigos, dentre estes, Mário de Andrade - escritor emblemático do Modernismo – que, por meio de um diálogo epistolar publicado posteriormente no livro **Mário e o pirotécnico aprendiz** (1995), manteria uma interlocução crítica com a novidade apresentada por Rubião. Segundo Cánovas (2004, p. 15) embora Mário de Andrade não tenha chegado a presenciar a estreia do livro de Murilo Rubião, ele “pode ser considerado como o seu primeiro crítico de envergadura, pronunciando-se através do mencionado diálogo epistolar”. Destarte, poder-se-ia metamorfosear, algumas dessas críticas, parodiando o próprio autor, em apontamentos significativos da relevância de sua obra para o cenário literário brasileiro na modernidade.

Uma das primeiras críticas à primeira obra publicada por Rubião é a de Álvaro Lins (1963, p. 266), que ressalta, a princípio, a característica de unidade temática do livro, fato incomum aos livros de contos, que geralmente trazem narrativas, aparentemente, sem um foco único. Além dessa característica, ressalta o caráter pessoal e inconfundível de Rubião, sintetizando-o em uma frase: “é o absurdo que o autor constrói e impõe como o lógico”. Observa, ainda, uma semelhança entre Rubião e Kafka – autor tcheco, escritor de livros de temática fantástica como **A metamorfose** – no que diz respeito às concepções artísticas e de mundo de ambos. Em relação à semelhança entre Rubião e Kafka, o crítico Fábio Lucas (1970, p. 32)



discorda dessa comparação, pois vê, nas personagens do primeiro, uma pureza ligada “à infância, aos bichos e ao mundo fantástico, maravilhoso, simbólico”, bem diferente do mundo kafkiano enredado em “negativismo pessimista, em mutilações do ser humano e uma prisão social e religiosa sem libertação”. Lucas faz uma aparente avaliação dos primeiros contos rubianos. Embora os mesmos não alcancem todo o negativismo pessimista kafkiano citado, não podem, entretanto, ser classificados como infantis, ou inocentes, devido à carga semântica referencial do inconformismo às situações sociais, à burocracia excessiva, ou ainda, devido à apatia e desesperança humanas frente aos semelhantes vivenciadas pelas personagens. Há que se buscar, neste caso, um posicionamento mais condizente com essas características da obra, embora pela contradição do fantástico, a obra rubiana possa se amparar tanto no humor quanto na ironia, “às vezes beirando o cômico, e, num tom absolutamente sério, a graça e a crueldade infantis de uma farsa circense” adentram a realidade fantástica, tendo essas projeções ampliadas pela “clareza da linguagem, na tradição da boa escrita mineira, sem fazer alarde de si mesma” (ANDRADE, 1996, p. 6).

A propósito das comparações com Kafka, Rubião sempre considerou como coincidências as semelhanças temáticas apontadas por diversos críticos entre as duas obras, que seriam, segundo ele, advindas das mesmas influências da sua infância atribuídas ao autor tcheco. O escritor revela um contato tardio com as obras de Kafka, que só veio a conhecer através da Mário de Andrade, conforme comprova correspondência entre eles datada de 1943, data em que Rubião já havia escrito grande parte dos contos da sua primeira obra. Segundo transcrição de Marcos Antônio de Moraes (1995, p. 42), nesta missiva, Rubião se mostrava preocupado em estar enveredando para o simbólico: “Li **O processo** de Kafka para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo”.

Andrade (1996, p. 6) ressalta que Rubião, que não dominava o alemão, só veio a ler Kafka em 1943, quando teve acesso a uma edição traduzida da obra. Segundo ela, Rubião relata somente ter acesso à obra completa do tcheco entre os anos de 1956 a 1960 quando trabalhava na Embaixada brasileira na Espanha. Fato que a professora pôde atestar analisando, no acervo do escritor na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, as referidas obras de Kafka adquiridas naquele

período. Em entrevista à Maria Luiza Ramos (1984, p. 3), Rubião confirma: “Quando Mário de Andrade me falou sobre Kafka, a única edição que eu consegui foi uma em alemão, língua que eu não conhecia. Somente dois anos mais tarde, tive a chance de ler **O Processo**, em espanhol”.

Uma revelação interessante citada por Andrade (1996, p. 7), diz respeito à influência de Kafka em dois contos rubianos, sendo um deles **A cidade**, embora Rubião repita que a afinidade entre eles se daria mais por uma aproximação de temperamentos, pois assim como Kafka, ele sentia de forma agudíssima a solidão. Andrade não revela qual seria o outro conto no qual Rubião admitiria a influência kafkiana e termina ressaltando que a grande dívida de Rubião seria mesmo, sem dúvida, com Machado de Assis, considerado por ele como um mestre.

Após essas considerações, podem ser verificadas em Lins (1963, p. 267), outras características atribuídas à obra rubiana, características estas, de caráter negativo que a tornariam “falha e incompleta”, nas palavras do próprio crítico que chega a citar alguns contos como **O ex-mágico da Taberna Minhota**, **O pirotécnico Zacarias** e **Bárbara** que, segundo ele, não alcançariam o efeito idealizado pelo autor:

Entre os dois mundos, o real e o suprarreal, ficou sempre, em *O ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados [...] Apenas, em vários contos, o Sr. Murilo Rubião não convence quanto ao problema de tornar lógico o absurdo. O leitor fica, então, perfeitamente frio e indiferente [...].

Esse trecho revelaria, em outras palavras, ser o leitor, o defeito da obra rubiana, ou seja, **O ex-mágico** era uma obra projetada num tempo-espaço que não encontrava receptividade para recebê-la. Segundo Hans Robert Jauss (1994, p. 27), a reação do leitor à obra se faz por meio da apreensão de um saber construído, social e ideologicamente, advindo dos códigos e convenções de cada época. Partindo-se dos pressupostos da estética da recepção, essa experiência literária estaria fundamentada pelo conceito do horizonte de expectativas. Tal conceito se define por um sistema de referências construído em função das expectativas resultantes do conhecimento prévio de gêneros, formas e temática das obras. De acordo com essa teoria, a obra rubiana não seria, então, falha ou incompleta, como afirmara inicialmente, o crítico, mas sim, uma obra cujo público leitor não se

encontrava maduro o suficiente para apreciá-la e entendê-la. Fato que seria corrigido com a excelente recepção que os contos modificados e reunidos em outra coletânea tiveram na década de setenta, quando o público “[...] mais preparado para a recepção de obras deste teor, devido ao grande ‘boom’ da literatura latino-americana” consagrará Rubião como um dos grandes nomes da literatura brasileira. (ANDRADE, 1996, p. 4).

A partir do “boom” na ficção latino-americana, na década de 1960, obras de escritores como Julio Cortázar da Argentina, Carlos Fuentes do México, Mario Vargas Llosa do Peru, e Gabriel García Márquez da Colômbia formaram um referencial para o público leitor. Neste novo contexto, a edição de **O pirotécnico Zacarias**, republicada em 1974, venderia mais de cem mil exemplares, comprovando que numa sociedade desperta para essa nova configuração de conto; considerando-se as aberturas políticas, sociais, e incluindo-se o desenvolvimento dos campos da psicologia e filosofia; a recepção de público e crítica se tornaria mais globalizante para incluir novas experiências literárias.

Eliana Zagury (1971, p. 28) resume a produção de Rubião na seguinte frase: “A unidade da obra de Murilo Rubião é indiscutível. Tanto que foi possível enfeixá-la sob uma epígrafe: Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra”. A epígrafe retirada do livro bíblico de Jeremias tem caráter globalizante e explica bem a obra desse autor. Através dessa frase-mestra, associada à produção rubiana, pode-se apreender o sentimento de estranhamento frente ao real que o insólito pretende impor ao leitor. Os contos parecem estar enovelados por essa citação bíblica de caráter universalizante quando se considera a obra rubiana como um todo. Assim se condensa a característica, apontada por Lins (1963), da unidade representativa das construções insólitas alcançadas por Rubião em sua primeira obra, que muito mais tem de real a acrescentar às novas aspirações do mundo moderno.

Outro apontamento feito por Lins (1963, p. 267), quanto à obra **O ex-mágico** cita a forma da escrita lúcida e racionalista de Rubião como capacidade de deixar o leitor desencantado; ao contrário do que ele supõe ser a intenção ou idealização da obra em si. Em outro trecho da análise crítica, a obra de Rubião é comparada ao trabalho do mágico ilusionista que pretende a perfeição do efeito mágico, portando criando um mundo ilusório e encantador em sua integridade. Já os contos, segundo o crítico, deixariam a desejar por não ser “bastante forte e poderosa a capacidade de

interiorização do autor, coisa de todo necessário ao seu tipo de ficção”. Para essa observação, caberia a ressalva da dificuldade inicial de entendimento causada pela obra fantástica rubiana, situação que seria revertida, nas décadas seguintes com o relançamento dos contos, numa época mais receptiva a essa linguagem.

Contemporânea ao lançamento do livro, outra crítica, publicada no Estado de São Paulo pelo jornalista Sergio Milliet (1947, p. 3), reconhece a dificuldade em inculcar no público o gosto por essa literatura fantástica renovada, de aspecto simbólico, levemente irônica. Ele considera essa possibilidade do público, muito ligado ao realismo das ficções, não estar preparado para apreciar tais temáticas e reversões da realidade quando afirma:

[...] sua prosa é bem a de um desses sujeitos que moem o relógio do espectador dentro de um copo e, quando descobrem o recipiente, sai dele um pombo-correio com a carta da bem-amada no bico. Acontece que o espectador não sabe que fazer da carta, não entende e exige, prosaicamente, de volta o seu relógio...

Alfredo Bosi (1975, p. 474), que em **História concisa da literatura brasileira** havia publicado uma única linha sobre Rubião: “À parte, tentando galgar a fronteira do suprarrealismo, lembro Murilo Rubião”, em **O conto brasileiro moderno** dedica críticas mais extensas afirmando que em Rubião é proposital o tema do mistério que se dá, nos contos, de forma espectral. Nestes, o fantástico se irromperia como intruso no ritmo do cotidiano e o evento novo, que a princípio poderia ser confundido com um evento imprevisto ou aleatório, na verdade, passaria a exercer uma função reveladora de um processo inexorável na vida de um grupo ou de um homem. (BOSI, 1978, p. 14). Importante ressaltar a qualidade fantástica do insólito entranhado no cotidiano, observada pelo autor.

Outro trecho mais incisivo levantará a questão da insistente escolha de Rubião pelo gênero fantástico e da sua linguagem tradicionalmente mineira. Bosi colocará em evidência a estrutura interna dos contos fantásticos ao revelar a função do evento, não como algo aleatório, mas intencionalmente como algo revelador de uma condição humana inexorável. Ele afirma que o estilo de Rubião seguiria o padrão dos demais escritores mineiros em relação às análises subjetivas dos acontecimentos, o talhe vernáculo da frase e o memorialismo:

Quanto aos exploradores do insólito, os que entre nós têm perseguido com maior insistência a nota do fantástico, um Murilo Rubião e um J. J. Veiga, diferem bastante no modo de enfrentar o trabalho da forma. Que é mais neutra e opaca em J. J. Veiga, mais complacentemente literária em Murilo Rubião. [...] Murilo compraz-se em mimar o espantoso e o estranho em si mesmos. [...] O seu estilo não está longe do padrão alcançado por outros escritores mineiros (Ciro dos Anjos, Autran Dourado, Otto Lara Resende) no que todos têm em comum: as andanças da memória, as paradas frequentes para a análise subjetiva dos acontecimentos e o talhe vernáculo da frase. (BOSI, 1978, p. 20-21).

Lucas (1989, p. 159), ao contrário, destaca a imaginação criadora de Rubião destituída da tendência confessional tipicamente mineira e da inspiração social típica da geração pós-guerra.

Posteriormente, vários outros críticos e pesquisadores se dedicaram ao estudo da obra rubiana, detectando várias de suas características marcantes e únicas. Dentre estes, se destaca Davi Arrigucci Júnior (1980, p. 8) que ressalta o caráter da metamorfose que o escritor promove como temática dos contos, estendendo-a as transformações estruturais e linguísticas que promovia posteriormente às publicações dos livros: “Murilo continua refazendo-se, como se, para ele, escrever fosse fundamentalmente reescrever”. Jorge Schwartz (1982, p. 102) empreende um estudo sobre as epígrafes bíblicas utilizadas pelo autor para abrir cada um de seus contos, classificando-as e dividindo-as em grupos de acordo com a sua intenção significativa. Além disso, observa: “Não há lugar para a salvação no universo muriliano: A solidão toma conta dos personagens, que se caracterizam por uma perpétua procura e um contínuo desencontro. [...] É como se pesasse uma maldição sobre o ato da criação.” Estende-se ao ato de criação ficcional, a fatalidade vivenciada pelos personagens. Deste modo, o escritor reescreve seus contos, em busca de outra realidade, mas acaba retornando continuamente ao ponto de origem.

Audemaro Taranto Goulart (1995, p. 59), ressalta a função do fantástico, na obra de Rubião, como possibilidade de ser apreciada dentro de um plano relativizador, na medida em que “revela a presença do ser emparedado, a quem não se oferecem saídas evidenciáveis por si mesmas” e por outro lado, oferece ao indivíduo “a oportunidade de vir a desalienar-se, questionando abertamente os pressupostos daquilo que se deve considerar como real.” Dessa forma, serve de mecanismo de reflexão do leitor acerca da validade de conceitos tidos como definitivos.

No livro **Educação pela noite**, Candido (2000, p. 208) observa em Rubião “a segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero” ressaltando a fidelidade do escritor pelo fantástico. Constata que Rubião elaborou seus contos absurdos no período de predomínio do realismo social sugerindo sua condição de precursor local de um gênero que de recessivo passou a dominante nas décadas seguintes. Ele conclui: “Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra”. Segundo Werneck (1988, p. 7), Rubião surgiu no momento em que a ficção brasileira se repartia entre o realismo de Graciliano Ramos e o intimismo sombrio de Octavio de Faria. Isso contribuiu para que o seu primeiro livro, publicado em 1947, se lançasse no cenário brasileiro como “uma desconcertante novidade, como algo vagamente inclassificável”.

O professor Hermenegildo José Bastos (2001, p. 49) observa que os estudiosos da obra rubiana sublinham o fato da ausência da tradição literária fantástica no Brasil, ressaltando sua obra como rara, inédita ou tentando aproximá-la da literatura hispano-americana, ou, ainda, de outras influências como Kafka ou Machado de Assis pelas semelhanças temáticas. Nada a ser desabonado, de fato, mas o que o crítico deseja ressaltar é que além dessa configuração, ou, mais evidente que ela, é o fato da matéria brasileira estar presente e, mais do que isso, dar forma à ficção fantástica de Murilo Rubião. Além disso, considerando-se a evolução da ficção brasileira no período dos anos trinta e quarenta, os contos rubianos representam a antinomia de ruptura e continuidade, o que contribui para o “entendimento das mudanças por que passa o realismo na literatura brasileira das décadas citadas”.

Para o estabelecimento do fantástico, há que se considerar, ainda, o papel do leitor nas narrativas. Torna-se, então, necessária a instauração de certas técnicas narrativas que propiciem o estabelecimento de uma ficção pautada em regras de lógica interna totalmente voltada para o desenlace da temática fantástica, sem que com isso, a ficção perca em qualidade e em verossimilhança, mesmo não estando pautada na lógica do real. Julio Cortázar (1974, p. 179), ao se referir ao fantástico, propõe um leitor ativo, capaz de entrever as heterogeneidades admissíveis nas interseções de um formato que fuja da leitura linear. Ele define essa convergência como o ponto vélico, referindo-se à confluência de diversas realidades possíveis aos leitores de narrativas fantásticas.

Na construção dessas narrativas fermentadas pelo imaginário, o escritor deve, pois, estabelecer um estatuto da verdade ficcional com o leitor. Definido pelo crítico Lucas (1983), esse convênio entre escritor e leitor deve permitir que este “adira à lógica proposta pelo texto” e “concorde com a instância fantasiosa” para garantir, assim, que se realize a esfera narrativa:

Acontecem prodígios na fabulação dos episódios. Mas, perante o estatuto da ficção, estabelece-se um convênio entre o escritor e o leitor, pois este haverá sempre de creditar uma dose de credibilidade ao que se narra. Desde Homero até os Surrealistas, estamos condicionados a aceitar as fantasias na escala do possível. Caso contrário, toda a ficção significaria um relatório.

Sobre a ação da crítica literária, e o posicionamento dos leitores frente aos textos mais complexos, Ruth Silviano Brandão (1999, p. 10) faz a seguinte definição: “ponto cego, resistência à leitura, ao sentido”. Para ela, é assim que alguns textos se apresentam à crítica, criando um mal-estar no leitor que já está acostumado a ter suas chaves facilitadoras para a leitura através dos textos críticos. Muitas vezes, os textos mais complexos geram análise críticas que “acabam, entretanto, por tudo reduzir a respostas prévias comandadas pela obviedade do sendo comum”.

Segundo Candido (2000, p. 133-134), “o ato crítico comporta uma ‘revelação’, nascida da ‘identificação’ afetiva e intelectual com a obra” dessa forma, uma crítica mais autêntica poderia ser confundida com a apologia. O crítico não defende nem renega esse tipo de crítica, apenas justifica que, pela identificação do crítico com determinadas obras, este poderia ser mais lúcido em relação às obras com as quais tivesse maior afinidade e com as quais, portanto, se identificasse melhor. De qualquer forma, essa identificação facilitaria o trabalho crítico.

Não se pode negar a importância do trabalho da crítica literária, que serve, não só para ampliar o reconhecimento, o prazer e o interesse pela área, como também, para aprimorar o nível dos textos literários. Por outro lado, a crítica pode levar o leitor a fazer uma interpretação arbitrária de determinados textos, ou torná-los mais herméticos do que verdadeiramente são. Para o leitor, é fundamental ter uma avaliação crítica daquilo que lê e não se basear em apenas um dos posicionamentos como uma verdade única e incontestável. A literatura fantástica, pela sua conceituação tradicional, é grande devedora dos leitores, que teriam papel crucial na determinação de sua característica de fantasmaticidade. A época e a

configuração social tem também papel determinante sobre a forma como os textos serão recebidos e lidos, mas sempre se terá que considerar a obra literária como uma forma de conhecimento do mundo, um aprofundamento da percepção da realidade. Segundo Lucas (1970, p. 15), a obra de arte “cria nova visão do mundo, do mesmo modo que a crítica é capaz de criar uma visão particular da obra”.

## 2.1 ASPECTOS E CONFIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO

O fantástico como gênero literário refere-se a um tipo específico de narrativa vigente a partir do fim do século XVIII, caracterizado pelo surgimento de um evento que não poderia ser explicado racionalmente, e, portanto, fugiria às leis da lógica, embora possa estar normalmente incluído no cenário familiar incorporado à verossimilhança da vida cotidiana. No fantástico tradicional, a narrativa transitará entre explicações naturais ou sobrenaturais para o fato insólito de forma a deixá-las incomprovadas e gerar o efeito da incerteza permanente. Tzvetan Todorov (2010, p. 36), estudioso do assunto, resumirá o fantástico na seguinte fórmula: “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”.

De acordo com as considerações de Remo Ceserani (2006, p. 8-9), existem duas tendências defendidas pelos estudiosos do tema fantástico. A primeira delas, o considera como gênero literário historicamente limitado a algumas narrativas e escritores do século XVIII e XIX; e a outra, sem delimitar o campo de ação, abarca uma quantidade de outros modos e gêneros como a fantasia, a ficção científica e a literatura de terror. O primeiro grupo ampara-se nas narrativas produzidas, principalmente no século XIX, que se utilizaram do gênero na época como forma de combate ao moralismo e aos tabus da sociedade. Essas narrativas começavam no mundo real e se contaminavam pelo fantástico, representando uma fragmentação desse mundo, que seria reformulado pela realidade, deixando, em aberto, uma hesitação entre ter ou não ocorrido o fato insólito. Essa condição de hesitação seria um dos fatores primordiais no reconhecimento do fantástico como gênero. O segundo grupo vê problemas em se reduzir o fantástico a uma época histórica, ou a lugares restritos e interpreta o fantástico como a fragmentação das leis que regem o mundo real. Ceserani vê inconsistências nos dois grupos, no primeiro pela restrição



histórica e no segundo pela amplitude da classificação que abarcaria todo tipo de gênero, modo ou forma que margeasse a linha do insólito.

Karin Volobuef (2000, p. 109-111) apresenta um estudo da pesquisadora mexicana Francisca Suárez Coalla que considera as fases distintivas do fantástico. De acordo com esse estudo, três expedientes seriam passíveis de criar a sensação de insegurança no fantástico: primeiramente, o medo materializado no ambiente externo, através da figura de um fantasma ou monstro, observada entre os séculos XVIII e XIX; a seguir, a angústia interior do sujeito representada, no século XIX pelas imagens produzidas por alucinações, pesadelos e pela loucura. Por fim, o fantástico moderno do século XX, quando a incoerência entre os elementos do cotidiano e do insólito, transmitida através da linguagem, produz o efeito da falta de nexo do surgimento do absurdo. Ela afirma que a narrativa fantástica moderna deriva do romance gótico que surgiu no século XVIII e foi paulatinamente depurada ao longo do século XIX até chegar ao século XX mais sutil e depurada.

A narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos (**O homem da areia**, de E.T.A. Hoffmann; **Frankenstein**, de Mary Shelley; **Os canibais**, de Álvaro do Carvalho), aos devaneios oníricos ou de faz-de-conta (**Os cavaleiros de Platilante**, de J.J. Veiga; **Aurélia**, de Gérard de Nerval), às angústias existenciais e psicológicas (**A metamorfose**, de Kafka; **The fall of the house of Usher**, de E.A. Poe; **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa), à sensação de impotência frente à realidade opressiva (**Casa tomada**, de Julio Cortázar; **A casa do girassol vermelho**, de Murilo Rubião).

Todorov (2010) apresenta em 1970, um estudo sobre o fantástico que é considerado referência para todos os estudiosos e pesquisadores dessa temática. Amparando-se nos estudos de filósofos, escritores e especialistas em literatura, como Vladimir Soloviov (filósofo e místico russo), Montague Rhodes James (autor inglês especialista em histórias de fantasmas), os críticos franceses P.-G. Castex, Roger Caillois e Louis Vax, além de H. P. Lovecraft (americano, autor de histórias fantásticas e sobrenaturais), amalgamados às suas próprias considerações acerca do fantástico, que ele convencionou chamar de **Introdução à literatura fantástica**. Mesmo não tendo a pretensão de ser considerada como completa, a obra detém, pelo menos, o mérito da clareza, visto se embasar em três princípios básicos que norteiam toda a classificação do gênero, quais sejam: a hesitação do leitor frente às explicações para os eventos insólitos; a identificação do leitor, em relação a essa

atitude de perplexidade e indecisão quanto ao fantástico, com uma personagem, sendo essa segunda uma condição facultativa; e, por fim, a recusa, pelo leitor, de uma interpretação poética ou alegórica dos fatos, como ocorre, por exemplo, nas fábulas. Percebe-se, portanto a intenção de Todorov (2010, p. 38) de aplicar, ao fantástico, características extrínsecas ao texto, que implicariam “[...] não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem poética, nem alegórica”.

A definição do autor acima recebeu diversas críticas quanto às delimitações e subdivisões presas a uma linha distintiva da ambiguidade aferida ao leitor, que poderia transformar a narrativa em maravilhosa ou estranha. Somente o texto que não oscilasse na criação dessa hesitação - que deveria ser mantida até o final da narrativa - seria considerado como fantástico puro. Ceserani (2006, p. 55) considera que essa definição amparada em três condições que se completam, poderia ser positiva, na medida em que:

[...] permite a ele introduzir, no lugar do conceito de “ruptura” (Caillois) ou “conflito” (Vax), o conceito de “ambiguidade”, como característica essencial do texto, e de “incerteza” ou “hesitação” como experiência, inscrita no texto, do personagem; ou como reação, prevista pelo texto, do leitor.

Para Todorov (2010, p. 50), considerando-se que os gêneros e subgêneros do fantástico, estivessem organizados num diagrama, um ao lado do outro, o fantástico puro seria representado “[...] pela linha do meio, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso”, o que corresponderia perfeitamente à natureza do gênero de ser fronteira entre dois domínios vizinhos. No entanto, incorreria também no risco de reduzir-se o fantástico a uma mera linha divisória entre os subgêneros criados por ele: estranho-puro; fantástico-estranho; fantástico-maravilhoso e maravilhoso-puro.

Segundo Bella Jozef (1986a, p. 201), o fantástico, para Todorov, seria a percepção particular de acontecimentos estranhos. Sua premissa, que considera a hesitação entre uma explicação lógica e outra sobrenatural para os fatos narrados como essencial ao efeito do fantástico, excluiria boa parte das narrativas insólitas da literatura contemporânea da classificação fantástica.

De acordo com Selma Calasans Rodrigues (2010, p. 99), a concepção de Todorov, que constrói um modelo sistêmico baseado em uma premissa simples, tal como a hesitação do leitor, desde que mantida até o final da narrativa, peca por não considerar a questão contextual, pois: “[...] não se deve analisar o fantástico de um ponto de vista formal, sem ter em vista o seu enraizamento social”.

José Paulo Paes (1985, p. 191-192) afirma que com a abertura da racionalidade no século XX, tendo-se esmaecida a infalibilidade que ostentava no século anterior, o fantástico viu-se liberto de seus antigos “compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegórica”. Diante da fluidificação de fronteiras antes tão nítidas, o século XX possibilitou ao fantástico tanto transformar o real em absurdo como em Kafka, quanto intercambiar fantasia e realidade a exemplo de Borges e Cortázar, permitindo ao leitor uma interpretação metafórica de imagens da realidade que pode estar invertida ou ainda, ser substituída por representações da suprarrealidade como o sonho e o desejo. Sob esse ângulo, o fantástico, tanto na sua concepção latina quanto na europeia, se explicaria, em boa parte, “pela sua função terapêutica de propiciar ao leitor um meio de escape a uma realidade cada vez mais codificada e limitadora”, não deixando de ser, apesar disso, uma forma de crítica à realidade repressora da modernidade.

Quanto à finalidade da literatura fantástica, ao final de seu estudo, Todorov (2010, p. 167-168) observa que existia uma diferença qualitativa entre as possibilidades da literatura no século XIX e na atualidade. Nos séculos anteriores, os escritores utilizavam-se da literatura para tratar temas que eram condenáveis ou censurados pela sociedade, assim, o fantástico permitia “franquear certos limites inacessíveis” dentro dos padrões da realidade daquela época. Para além disso, o crítico afirma que a Psicanálise substituiu a literatura fantástica, por não ser mais preciso recorrer a esta para tratar de temas polêmicos. Quando o crítico justifica a literatura fantástica como uma má consciência do século XIX positivista, determina o final desse gênero literário, após o período daquele século onde o imaginário perderia a função social de transgressão ou ruptura do sistema de regras estabelecidas. “Em que se transformou a narrativa do sobrenatural do século XX?”, pergunta-se o crítico. Diante das narrativas onde a hesitação dá lugar ao insólito entranhado no enredo de forma a torná-lo, aparentemente natural, Todorov observa

o fenômeno da adaptação, que caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural, processo inverso simetricamente à hesitação, condição para o gênero fantástico tradicional. A morte do fantástico é então assinalada pelo esmaecimento dos limites entre o real e o irreal, pois se no século XIX, realidade e imaginário eram conceitos incontestáveis, na atualidade, “[...] não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade” (TODOROV, 2010, 177-179, 182). Assim, o crítico assinala a morte do fantástico tradicional e interpreta as novas narrativas do século XX, imbuídas do mesmo tema insólito como “fantástico generalizado” onde “[...] o mundo inteiro do livro e próprio leitor nele são incluídos”, visto que, nessas narrativas o fantástico se apresenta desde o início amalgamado à estória, subtraindo já de início a necessidade de hesitação quanto ao fato narrado, tanto pelos leitores, quanto pelas personagens, condição essencial ao fantástico tradicional.

Após Todorov, surgiram outras interpretações sobre o fantástico, considerando-o, não como um gênero, mas sim como um modo literário e performático que abarcaria um número maior de narrativas e implicaria numa função mais social para a literatura.

É o caso de Irène Bessière (2012, p. 305-306) que, em **Le récit fantastique** de 1974, revela o natural e o sobrenatural como categorias puramente literárias servindo à criação de um modo fantástico de narrar. As narrativas fantásticas, desse modo, surgiriam do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e das incongruências aparentemente apreendidas da coligação desses elementos. Para ela o fantástico:

[...] não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.

Sua teoria, embora demasiadamente ampla quando permite que o fantástico seja representado pela aparente manifestação do insólito e pela incerteza provocada por ele, tem, por conseguinte, os pressupostos de “uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor”. Para

Bessièrre, “a ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo”.

Essa concepção aproxima-se da visão moderna da manifestação do insólito como uma forma de aceitação da realidade fraturada, visto que Bessièrre admite não ser necessária, na obra fantástica, a escolha por uma das alternativas possíveis. No âmbito da hesitação diante do fato insólito, seria permitida a impossibilidade da solução, pois o fantástico resultaria da presença da demonstração de todas as soluções possíveis, assim como se apresentam algumas obras abertas na modernidade.

Sobre a condição do modo fantástico como ‘contra-forma’, Ceserani (2006, p. 62) observa que essa configuração resulta numa presença forte na literatura da modernidade. Um dos posicionamentos, considerado pelo crítico como mais complexo e articulado, seria o de Rosemary Jackson:

Para ela, o fantástico é certamente uma forma de linguagem do inconsciente, porém é também (e aqui se sente a influência de Bakhtin) uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta.

Assim, diante dessas concepções, o fantástico ultrapassaria o mundo conhecido, situando-se entre uma interpretação psicanalítica e sociológica desse plano alternativo: “O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade”. (BESSIÈRE, 2012, p. 307). Compactuando com esse pensamento, Rodrigues (2010, p. 99) revela que o fantástico “[...] explora o choque entre a natureza e a sobrenatureza, transformando-o em fabulação”. Percebe-se pelas afirmações acima que ambas consideram que é da transgressão que o fantástico se faz e que esta se revela através da fabulação.

Braulio Tavares (2003, p. 7) em sua antologia de contos brasileiros, faz um alerta sobre as classificações teratológicas atribuídas ao fantástico, pois, segundo ele, essas definições acabariam por nos sugerir que o mundo da literatura seria como uma ilha “de realismo cercada, por todos os lados, de obras que pouco ou nada têm em comum a não ser o fato de que não utilizam a utópica convenção mimética de ambientar suas narrativas no mundo-como-ele-realmente-é”. Para o organizador dessa antologia, as narrativas fantásticas não podem ser simplesmente

aquilo que não poderia ter acontecido, e conclui que a literatura fantástica provoca a sensação de afastamento do mundo para, a seguir, resgatar o leitor de volta a uma zona crepuscular onde dominam forças além da razão. (TAVARES, 2003, p. 18).

A escolha pelo fantástico, não é exclusividade de Rubião, vários outros escritos anteriores à sua obra abordaram a temática e deram voz ao fantástico, seja pelo absurdo, pela quebra da lógica, seja pelos personagens maravilhosos ou pela configuração de mundo alheio à realidade palpável, fato que pode ser comprovado nas próprias palavras de uma entrevista de Rubião a J. A. de Granville Ponce, quando cita as referências que levaram o fantástico para suas narrativas:

Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras dos contos de fada, do Dom Quixote, da História Sagrada e das Mil e Uma noites. [...] Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, Von Chamisso, Maximo Bontempelli, Piradello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre. (RUBIÃO, 1980, p. 4).

Nessa entrevista, o escritor atesta que o fantástico já estava incorporado à sua linguagem desde a infância, através da leitura de contos de fada e da Bíblia. Além disso, ele se revela um sujeito que acredita no que está além das coisas, nunca se espantando com o sobrenatural, o mágico ou o mistério; tudo isso aliado a uma sedução profunda pelo sonho e pela atmosfera onírica das coisas. Segundo ele “quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica” (RUBIÃO, 1974, p. 4).

Além dos trinta e três contos publicados em livros, Rubião publicou contos esparsos em jornais e revistas, incluindo-se o **Suplemento Literário de Minas Gerais**, deixando, ainda, em seu acervo na Universidade Federal de Juiz de Fora - UFMG, diversos inéditos, alguns inacabados. Em entrevista a Elizabete Lowe (1979, p. 50) revela que dada a sua sobriedade de linguagem e a necessidade de concisão, fora levado a fazer contos. Para Masina (1999, p.6), o estilo de Rubião se consolida na mistura de “ingredientes insólitos, como o mundo onírico do escritor, seu sentimento de ‘mineiridade’, um catolicismo carrancudo e larvar e o repúdio crítico a quaisquer formas de repressão”.

O fato é que Rubião se dedicou exclusivamente ao tema de forma a dar unidade a sua obra como um todo. Quando ele se dedica a esse modo fantástico de escrever arraigando em sua obra uma unidade temática e centralizada e utilizando-se de fórmulas únicas como as epígrafes adotadas em todos os contos, é

indiscutível o seu destaque como um escritor desse gênero, inclusive, porque todas as tendências ao seu redor o levariam a uma linha realista-social, mais politizada dentro do real. Justamente, por se posicionar contrário ao realismo convencional, não teve, inicialmente, reconhecimento do público e da crítica. A pesquisadora Adriana dos Santos Teixeira (2007, p. 104) observa: “Murilo Rubião era inaugural. O contista era um caso de originalidade e, por isso, desorientava a todos”. Segundo Volobuef (2000, p. 110), o fantástico faz emergir o estranhamento e a dúvida contrapostos àquilo que, antes, era familiar: “a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos”. Andrade (1996, p. 6) observa que o que mais espanta em Rubião “é a perfeita naturalidade da convivência com o espantoso” que já se estabelece, nas narrativas, desde o princípio quando um único detalhe fantástico contamina a obra inteira determinando o efeito do gênero, e, a partir desse ponto, “o mundo inteiro vira fantástico”. De acordo com Luis Alberto Brandão (2005, p. 9), a literatura em seu caráter paradoxal produz saberes literários tão mais abrangentes e penetrantes na medida em que o texto literário se caracteriza como aberto e especulativo, isto se explica pela experiência literária “tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional”.

Ao se deparar com narrativas fantásticas, o leitor será exposto a duas possibilidades: tentar reconhecer, nas narrativas, aspectos naturais ou sobrenaturais, características estas que aproximem ou afastem os acontecimentos do mundo real e conhecido ou, ainda, reconhecer que a realidade não é tão conhecida assim, que existem aspectos fabuladores no cotidiano que permitiriam fluir histórias aparentemente absurdas, mas internamente possíveis. Essas interpretações paradoxais que consideram primeiramente a obra em relação ao mundo e, a seguir, o mundo em relação à obra é que tornam mais fascinante o estudo do fantástico. A condição da hesitação, descrita por Todorov como básica para a classificação de uma narrativa como fantástica, poderia pautar-se nessa condição da fantasticidade do cotidiano, ou seja, as possibilidades e formas diversas de narrar e fabular da humanidade frente aos seus desafios e adversidades e, até mesmo, frente à rotina do cotidiano. O que se pode concluir, é que o fantástico é,

“por natureza, antinômico, aliando sua irrealidade primeira a um realismo segundo” (GOULART, 1995, p. 34).

O professor Malcolm Silverman (1981, p. 185) em estudo sobre a obra rubiana observou a dificuldade de classificação desse autor. “Variadamente, designado como realismo mágico, fantástico, sobrenatural, mirabolante, fantasmagórico e absurdo, o mundo ficcional de Murilo Rubião é uma mistura do banal e do miraculoso”. Em Schwartz (1987, p. 6), a ausência de uma “tradição narrativa fantástica no Brasil”, criou um “impasse quanto à definição do gênero”, no momento em que ele nascia pelas mãos de Rubião. Essa dificuldade de uma classificação mais centrada para a obra rubiana se deve à própria dificuldade de classificação do fantástico enquanto gênero ou modo narrativo. Em Rubião, os contos, destituídos do efeito da hesitação gradativa, já se iniciam imbuídos do insólito e carregam instantaneamente o leitor para o mesmo ambiente, sem criação de meios para a adaptação. Já no início da leitura o insólito se apresenta e o grau de estranhamento das personagens, quanto ao fato estranho acontecido, é praticamente nulo, contaminando o leitor desse clima fantástico.

## 2.2 A PRODUÇÃO FANTÁSTICA – ESCRITURAS E REESCRITURAS

A obra de Rubião é composta de três livros de contos inéditos - **O ex-mágico** (1945), **A estrela vermelha** (1953) e **O convidado** (1974); um livro mesclado de contos inéditos e republicações - **Os dragões e outros contos** (1964) e outros livros somente de republicações dos contos, sendo dois destes compostos de todos os contos já publicados, em livros, pelo autor - **Contos Reunidos** (1998) e **Murilo Rubião – obra completa** (2010), ambos publicados postumamente. Nesses dois últimos consta um conto inédito, **A diáspora** que o escritor não teve oportunidade de publicar em vida. Somando-se todos os já publicados em livros pelo autor, contam-se trinta e três contos, dos quais cinco foram escolhidos para o presente estudo: **O ex-mágico da Taberna Minhota; O pirotécnico Zacarias; Alfredo; Os dragões e Teleco, o coelhinho**. Estes cinco contos, desconsiderando-se as coletâneas de obra completa, apareceram juntos na mesma obra uma única vez em **Os dragões e outros contos**.



Sobre a obra rubiana, Renard Perez (1987, p.2) afirma que ela ocupa um lugar próprio e único na literatura brasileira, com suas “histórias singulares – de situações absurdas, sua galeria de personagens impossíveis”, o escritor apresenta um mundo exclusivamente seu, onde as narrativas são “valorizadas por uma linguagem pura, enxuta, resultado de cuidadoso trabalho artesanal, suas histórias têm sua base no inverossímil e na loucura”. Segundo Nelly Novaes Coelho (1976, p. 8) a primeira fase da obra rubiana é caracterizada basicamente pela atração do homem pelo enigma centrado no ser, e pelo seu aspecto confessional. São narrativas, predominantemente em primeira pessoa nas quais “o enigma se concretiza em seres inexplicáveis vítimas da metamorfose e do absurdo”.

Alguns desses contos foram traduzidos e publicados no exterior em antologias e revistas como **El ex-mago**, antologia publicada em Buenos Aires em 1946 e **Der ex zauberer der Taverne Minhota** publicado na Alemanha em 1967. Além dessas antologias em diversos outros países, Rubião lançou, ainda, quatro livros: **The ex-magician and other stories**, nos Estados Unidos em 1979; **Der feuerwerker Zacharias**, na Alemanha, em 1981; na Tchecoslováquia, publicou **Dum u cerveké slunecnice**, em 1986 e **La casa del girasol rojo y otros relatos** em 1991, em Madri.

Além das publicações em livros, os contos rubianos podem ser encontrados em jornais, revistas e coletâneas diversas, sendo que, alguns desses contos só podem mesmo ser encontrados nesses meios, por não chegaram a ser escolhidos pelo autor para compor um de seus livros. Contos como **Eunice e as flores amarelas**, **Eu, o Grão-mogol e os mandarins**, **Margarida e outras reticências** somente poderão ser encontrados em jornais e revistas da época.

Goulart (1995) publicou, em seu livro **O conto fantástico de Murilo Rubião**, um comparativo das obras rubianas. Numerando os contos sucessivamente pela ordem de publicação em livros, o crítico encontrou trinta e dois contos à época. Para sua pesquisa, ele se amparou no estudo de oito obras publicadas até 1990, ressaltando os contos de maior predileção do autor, visto que era o próprio Rubião quem fazia a seleção das republicações dos contos em livros. Atualizando-se esse comparativo das obras publicadas em livros no Brasil, por Rubião, somam-se, atualmente, ao todo, trinta e três contos, assim numerados, pela ordem de publicação em livro.

Para melhor visualização da característica da metamorfose que se estende à reescrita e republicação dos contos rubianos, foi elaborado o Quadro 1 - Panorama das obras literárias de Murilo Rubião, localizado à página 33 (trinta e três) onde poderão ser observados os contos mais republicados.

Na primeira coluna do Quadro 1, denominada “obras”, encontram-se relacionados todos os livros de Rubião pelo ano de publicação. Essas obras foram identificadas, por extenso, na última linha do quadro, obtidas por meio de extensa pesquisa bibliográfica. Através dessa pesquisa foi possível fazer o comparativo das transformações, reelaborações e reescritas observadas nos contos elencados para o estudo. O registro dessas alterações se fará mais à frente, nesta mesma seção.

Para cada um dos trinta e três contos foi designado um número que o identifica no quadro. Pode-se, dessa forma, verificar quais contos foram publicados em cada obra e, ainda, quais obras são compostas somente de contos inéditos e quais delas compõem-se somente de republicações desses contos.

Cada linha do Quadro 1 corresponde a um livro do escritor e revela os contos nele publicados. Tomando-se, por exemplo, a linha “A”, verifica-se a representação da primeira obra publicada em 1947: **O ex-mágico**. Para este livro estão relacionados os contos numerados de um a quinze, que correspondem aos quinze contos publicados nessa obra. Os nomes desses quinze contos estão listados na penúltima linha do Quadro 1.

Conforme já citado, o quadro apresenta os trinta e três contos de Rubião numerados pela ordem temporal de publicação. As repetições de numeração nas diversas obras são advindas das reescritas e republicações dos contos nos livros. Mantendo-se essa ordem, pode se observar que o conto mais republicado foi **O ex-mágico da Taberna Minhota**, conto do primeiro livro que nomeia a obra. O livro **O ex-mágico** constituía-se de 15 contos distribuídos em cinco grupos de temáticas afins que partilhavam de uma mesma epígrafe, sendo o livro iniciado por uma epígrafe-matriz do livro Gênesis, primeiro livro bíblico. O segundo livro, **A estrela Vermelha** (1953), uma das obras mais condensadas do autor, era constituída de apenas quatro contos. No terceiro livro, cada conto já estava acompanhado de epígrafes individuais, característica que se perpetuaria por toda a obra rubiana.



O livro **Os Dragões e outros contos** (1965) era composto de contos reescritos e inéditos. Mesclava doze contos do primeiro livro acrescido de quatro contos do segundo livro. Por fim, apresentava inéditos quatro contos, somando-se um total de vinte contos. O próximo livro de contos inéditos seria **O convidado** (1974), nesse livro o estranhamento parece alcançar as cargas mais altas, elevando-o a um insólito intenso, a começar pelas personagens condenadas às forças que as limitam. Segundo Lucas (1983), “cada personagem se atira no palco dos acontecimentos carregada de alternativas. E geralmente dele sai sem opção alguma. [...] De determinante, a personagem passa a determinada”.

Os demais livros trariam as republicações dos contos já lançados escolhidos pelo próprio autor, feitas as reescritas, convencionadas por ele, a fim de alcançar o máximo de clareza na linguagem que propicia o fantástico. Destacam-se duas produções ilustradas lançadas em 2004, formuladas totalmente para a literatura infanto-juvenil sendo **O ex-mágico da Taberna Minhota**, com ilustrações de Ana Raquel, enriquecida de um glossário explicativo e **Contos de Murilo Rubião** com ilustrações de Angelo Abu. Este último compõe a série “Encanto do Conto”, com seleção de escritores de relevância para a literatura brasileira.

Em cada livro republicado, multiplicam-se as metamorfoses rubianas, dispostas tanto na temática quanto nas reescrituras dos contos. Alguns críticos diferenciam os primeiros contos como uma fase mais voltada para a metamorfose simbólica e irônica, ficando a segunda fase mais próxima do pessimismo, afastada da ilusão criada no início da produção literária. Em seu estudo, Wilson Barreto Fróis (2009, p. 24) observa que as metamorfoses, policromias e magias da primeira fase da obra rubiana através do símbolo do arco-íris e das transformações dos animais ficarão em segundo plano para dar lugar a um quadro “absolutamente desesperador, próprio do teor apocalíptico” dos últimos contos, o que “consolida o processo de absoluta falta de perspectiva para o ser humano”.

A maior parte dos contos rubianos tem narração em primeira pessoa, dentre estes, dois com narradores autodiegéticos: **O ex-mágico da Taberna Minhota** e **O pirotécnico Zacarias**, da primeira obra rubiana, estão sempre em evidência. Os dois protagonistas Zacarias e ex-mágico, compartilham uma existência incomum, sendo o primeiro deles, um narrador morto que narra sua vida após a morte e o segundo um homem sem nome, sem história, sem passado e sem nascimento, que

surge de repente na Taberna Minhota e simplesmente passa a existir, como num passe mágico, ou fantástico. Essa condição ímpar da existência provocará reflexões aos dois protagonistas desses contos. Estes, sem respostas satisfatórias aos seus questionamentos existenciais, viverão à margem da vida.

Segundo Sandra Elis Aleixo (2008, p. 194), as personagens rubianas não se definem como indivíduos completos. Isso se demonstra pelos diversos nomes que recebem numa mesma narrativa, pelas metamorfoses em outros seres e pela falta de um passado que os inscreva na história. “A não identidade conduz à nulidade do homem, condenando-o a transformar-se, finalmente, em fantasma da história, amargurado na existência dolorosa de não encontrar espaço na sociedade” ou tampouco fora dela como a personagem Zacarias.

Os outros contos escolhidos para esse estudo apresentam uma personagem narrando o acontecimento fantástico do qual participa, sem o estar protagonizando. A metamorfose física é mais evidente em dois deles: **Teleco, o coelhinho** e **Alfredo**, cujos protagonistas se transformam em animais. Em **Os dragões** e em **Teleco, o coelhinho**, a estranheza se dá na metamorfose às avessas, quando são atribuídas ações humanas aos animais protagonistas dos contos que buscam a convivência em sociedade como iguais. Na obra rubiana, os contos se ambientam, em sua maioria, na cidade, apresentando vez por outra um ambiente de tentativa de escape como a serra, a fazenda, ou um vale. Essa condição já havia sido observada por Aleixo (2008, p. 195):

[...] o ser criado por Rubião é alguém destinado a viver na solidão. Ou vive só, isolado nas “montanhas”, ou, mesmo na companhia de outros, sente-se solitário, devido aos relacionamentos infecundos. O espaço é outro aspecto narrativo que corrobora esse estado da personagem. O narrador fala de cidadezinhas perdidas, morros e montanhas, edifícios condenados, casas vazias, abandonadas, em ruínas, áreas sem vida, o que salienta e define o mundo solitário em que vivem as personagens.

De acordo com a já citada concepção de Volobuef (2000, p. 110), a narrativa fantástica reavalia e questiona a realidade, colocando em dúvida a capacidade do leitor de captá-la e interpretá-la somente através da percepção sensorial. Quando as percepções materiais se encontram em segundo plano, abrem-se perspectivas para as imateriais. Essa condição de hesitação entre a explicação lógica e a sobrenatural, ponto crucial na conceituação desse gênero, segundo Todorov (2010), é a razão

pela qual, a linguagem das narrativas fantásticas se construa pautada na concisão e no prosaísmo. Murilo Rubião, embora não possa se encaixar, completamente, nas definições do fantástico tradicional, muito se esmerou na confecção da linguagem, a fim de criar o ambiente propício ao estranhamento e a indecisão do leitor quanto aos fatos fantásticos. Escreveu e reescreveu os contos na busca de uma linguagem que melhor traduzisse, em qualquer tempo, o fantástico, tanto das obras, como da própria vida. Em artigo intitulado **Visões da Crítica**, Sandra Regina Chaves Nunes (c2004) descreve o caráter reescritor de Rubião, como uma das características do escritor moderno: a busca pela literalidade, conceituada como “um traço próprio da modernidade” Para ela a literalidade seria “o desejo do texto de coincidir consigo mesmo”. Sobre Rubião ela afirma:

O gesto do escritor mineiro de escrever e reescrever reflete a tentação de destruir essa distância temporal que existe entre o ato de escrever e a interpretação desse ato. Gesto que o condena ao jogo da escrita e reescrita; negando o passado e voltando-se para o presente, o único trajeto viável é o circular. Recorrer ao fantástico talvez seja uma tentativa de inovação, quebrando com esse círculo, transformando o referencial do discurso e invertendo as noções de causa-efeito.

Na modernidade, estreitaram-se as noções de tempo e espaço e as representações artísticas, reformuladas por essas metamorfoses diárias da vida, se viram refletidas na recusa da unidade e na necessidade de uma representação que abarcasse uma visão da totalidade. Antoine Compagnon (2010, p. 26, 28-30) destaca, nesse novo traçado de modernidade, termos como o não-acabado, o fragmentário, a insignificância e a autonomia ou circularidade; delimitando a ruptura e o culto do novo tão característico desse movimento. “A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade”.

Rubião (1974, p. 4) já afirmara: “Durante certo tempo, essa minha preocupação em nunca terminar um conto, deixando sempre as conclusões para o leitor, foi inconsciente. Com o amadurecimento isso foi se tornando consciente”. A reescrita poderia ser um dos caminhos encontrados pelo escritor para uma aproximação com esse traço de eternidade da modernidade.

Em Murilo Rubião (1980, p. 4-5), vários são os testemunhos de sua condição de reescritor: “Sempre aceitei a literatura como uma maldição. [...] Somente quando

estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar.” A autocrítica em forma tão elevada de exigência o levaria a uma eterna luta consigo mesmo, levando-o a reescrita contínua de seus textos durante toda a sua vida, “numa busca desesperada pela clareza”. Fato que o incomodava e restringia o seu processo criativo, dado o reduzido número de contos inéditos publicados, ao todo trinta e três contos. Segundo ele se usasse “palavras impregnadas de símbolos ou concebidas em laboratórios”, isso tornaria a leitura de seus contos hermética e inalcançável para o público leitor. O intuito do escritor era, então, se aproximar ao máximo, tanto na temática quanto na linguagem, do cotidiano, mesmo em se tratando de fatos insólitos. E impor às suas narrativas, através da ambiguidade, o efeito da repetição cíclica, que Schwartz muito bem defende em seu estudo **A poética do uroboro**.

Schwartz (1981, p. 53, 59) observa como se constrói a anulação da individualidade através da ausência do passado e da memória, a exemplo do que ocorre com a personagem do conto **O ex-mágico da Taberna Minhota**: “É um herói incontaminado pela história, condenado a retomar incessantemente o seu percurso circular”. Segundo o crítico, quanto maior o grau de referencialidade linguística com o receptor, maior poderá ser a carga de irrealidade alcançada pela linguagem fantástica. Isso explicaria a qualidade de clareza que Rubião tanto tencionava alcançar com as alterações feitas nos textos. “O sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade e coerência, cria o status necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa”.

Sérgio Alcides (2006, p. 82) vê na reescritura de Rubião uma intenção de aproximar o texto do ideal, uma forma também do questionamento humano frente aos limites da realidade e da imaginação. Segundo ele, a leitura seria o convite para “participar do mesmo inconformismo, transfigurado em vivência específica da condição humana frente aos limites da realidade, do destino e do desejo”. Para Antônio Carlos Villaça (1974, p. 8), Murilo Rubião é um “criador preocupado a um tempo com a eternidade e com a mutação do mundo. [...] Sua obra, reduzida, é o resultado de um longo duelo com as palavras”. Bastos (2001, p. 10, 12) defende a tese de que nos contos rubianos a personagem principal seja a escrita, entendida como prática social, sendo o sobrenatural um instrumento para exprimir uma perturbação da ordem sociocultural. Segundo o crítico, “a homologia entre o mundo

evocado e o gesto que o traz à tona, traz a sensação de que os monstros são gerados pelo instrumento de escrever”. As temáticas dos contos de Rubião geram um autoquestionamento sobre o fazer literário e o que ele representa no cenário nacional. O fantástico é, pois, apenas um pano de fundo onde o real se dissolve e as personagens são “puras figuras de linguagem”.

Para se alcançar sintática e semanticamente o efeito fantástico, Rubião dedicou anos à escrita dos contos, que, mesmo depois de publicados, sofriam alterações significativas no intuito de alcançar uma forma mais clara de expor essa suprarrealidade fantástica. Segundo Tida Carvalho (1999, p. 15), Rubião torna evidente o caráter de impotência quanto ao alcance da expressão perfeita da palavra: “Em vários momentos de sua obra o escritor demonstra a condição de risco de impotência e de teimosia no trato da escrita reelaborando sem cessar os seus contos que vão e voltam em vários livros”.

Reelaborando a linguagem, o escritor buscava a clareza, tão essencial ao aspecto fantástico que os contos almejam. Goulart (1995, p. 16) sugere um processo de compulsão explicado como “uma força indesejável que invade o autor, levando-o a um permanente trabalho de reelaboração de sua obra, pelo fato de considerar que a criação acabada não existe”. Já Arrigucci Junior (1980, p. 8) vê nesse processo uma pura manifestação da metamorfose, que se apresenta tanto no nível da criação, quanto no nível temático. Esse método rubiano, segundo ele, encerra um paradoxo: “estende o texto para restringi-lo; amplia-o para concentrá-lo”. Schwartz (1981, p. 93) vê na reescrita um processo rotativo onde as palavras “constituem a condenação à qual o Autor se submete: um contínuo re-fazer do próprio material”. Ele acrescenta que esse movimento gera a circularidade da obra e do seu objeto, fazendo com que o produto se transforme em processo e vice-versa. Além disso, apresenta um quadro nas alterações observadas entre as edições do conto **O ex-mágico da Taberna Minhota**. Segundo ele, foram cotejadas vinte e oito supressões da primeira edição de **O ex-mágico** para a primeira reedição do conto em **Os dragões e outros contos**. Acrescentando-se o livro **O pirotécnico Zacarias**, contam-se setenta e uma supressões, ao todo, apenas neste conto.

Para exemplificar essas alterações e supressões, já observadas anteriormente por Schwartz, em um trecho inicial do conto publicado no primeiro livro, tem-se: “Antes, porém, foi advertido, muito judiciosamente, que se prevenisse



contra as minhas facécias [...]” (RUBIÃO, 1947, p. 16). Na reedição do mesmo conto em **O pirotécnico Zacarias**, a substituição de termos e a supressão de outros que poderiam ser considerados rebuscados não alteraria a estrutura profunda do conto. A troca do verbo e de sua estrutura tornaria a frase mais coloquial, sem prejudicar, com isso, a correção linguística, além de trabalhar a concisão da frase com o seguinte efeito: “Antes, porém, aconselhou-o que se prevenisse contra os meus truques [...]” (RUBIÃO, 1974, p. 54).

No conto **O pirotécnico Zacarias** republicado em 1965, uma alteração no número dez da primeira edição para dois, nesta edição regula a função da hipérbole, fazendo menor e mais aceitável para o leitor, o exagero da situação. Se a princípio a professora D. Josefina teria “os pés distanciados uns dez metros do assoalho” (RUBIÃO, 1947, p. 43), provocando uma imagem pouco aceitável, a seguir, na reedição seriam apenas dois metros do assoalho, deixando a imagem mais sugestível.

Em 1965, este conto seria totalmente modificado tendo partes inteiras extirpadas como o trecho onde a personagem principal explica que a professora havia morrido há muito tempo: “A única verdade, porém, era que D. Josefina havia morrido vinte anos antes, isto é, algum tempo depois que papai tomou por hábito nos contar, à noite, as suas reminiscências de infância” (RUBIÃO, 1947, p. 43). Esse trecho não consta da reedição em **Os dragões e outros contos**, uma opção do autor de não revelar diretamente as noções do tempo e retirar as referências paternas de Zacarias. Essa opção se torna clara com a supressão de outro parágrafo extenso do conto que relembra a morte do pai da personagem Zacarias. Nesse trecho, posteriormente extirpado, a personagem teme que sua morte seja comparada à do pai e recria, em seu delírio reflexivo pós-morte, as palavras de seu necrológio a serem ditas por seu amigo Henrique de Souza:

Desapareceu ontem, tragicamente, um dos mais finos espíritos de artista que a nossa cidade já conheceu. [...] Como os maravilhosos fogos de artifício, que as suas divinas mãos iluminavam o firmamento em dias de festa, Zacarias Alves Filho, acaba de subir aos céus. [...] enquanto nós, aqui da terra, lhe enviamos as nossas lágrimas, infinitamente mesquinhas e ridículas ante a beleza fulgurante de seus fogos de artifício. (RUBIÃO, 1947, p. 47).

Outra supressão diz respeito à ideia que seus amigos poderiam aferir a sua morte comparando-a ao suicídio do seu pai: “quem sabe [...] não formularia logo a hipótese de que eu me tivesse jogado debaixo do automóvel com o fito de suicidar-me?” (RUBIÃO, 1947, p. 48), ou sugerindo que o mesmo sofresse das faculdades mentais: “meu pai se suicidara, mas não eu! Ele estava sofrendo das faculdades mentais, não era mentira do Estado. Mas, não eu! Nunca, nunca fui louco!”. Pela lógica do fantástico que mais lucra em sugerir que afirmar, essas supressões deixaram o conto mais enxuto e menos contaminado de reminiscências da personagem morta. A primeira configuração do conto poderia criar um clima de hesitação entre o discurso de alguém realmente morto ou de um delírio fantasioso do passado. Nessa reformulação, cujo objetivo parece ser o enxugamento das ideias, em muitas outras passagens haverá a supressão de advérbios ou adjetivos, sem prejuízos da ideia central da narrativa. Uma alteração, em especial, parece ser mais semântica que sintática: “Sem cor é que eu sempre desejei viver” (RUBIÃO, 1947, p. 44), da primeira edição, se transforma em: “Sem cor jamais quis viver” (RUBIÃO, 1965, p. 145), modificando totalmente o sentido anterior da frase.

Em **Alfredo**, grande parte das alterações é referente à atualização do sentido dos vocábulos, o que pode se comprovar pela comparação dos dois trechos abaixo, o primeiro de 1947: “Constatando, porém que ela não gracejava e já se punha impaciente com os meus motejos [...]” (RUBIÃO, 1947, p. 107) e o segundo de 1965: “Ao verificar que ela não gracejava e se punha impaciente com o meu sarcasmo [...]” (RUBIÃO, 1965, p. 129). Além disso, a frase; “Os meus argumentos quedaram inúteis” (RUBIÃO, 1947, p. 107), da primeira edição, transformou-se em “Os meus argumentos foram ineficazes” (RUBIÃO, 1965, p. 129) e, posteriormente, em: “Os meus argumentos não foram levados a sério” (RUBIÃO, 1982, p. 25), forma que se manteve, afinal.

O seguinte trecho da versão original de **Alfredo**, publicado inicialmente em 1947 foi totalmente extirpado nas demais reedições. O trecho deixava entrever a forma pacífica com que a personagem tratava a todos, sem, no entanto, receber o mesmo tratamento em retorno, reafirmando sua incapacidade de convivência com seus semelhantes. Ao ser retirado nas demais edições, não comprometeu essa ideia central do conto:

Adquirira a certeza de que não mais podia viver ao lado dos seus semelhantes. Todos os gestos que fazia, na sua ânsia de amá-los, redundavam em novos momentos de amargura. [...] Levava ao próximo o seu amor e fora recebido com zombarias. E, desgraçadamente, não havia possibilidade de viver sem tomar parte nos acontecimentos. A sua participação neles lhe era exigida, era-lhe imposta. Todos os movimentos de seu corpo importavam muitos outros, explicações intermináveis, falsas conclusões por aqueles a que só desejava amar. (RUBIÃO, 1947, p. 112)

Um trecho que gera dúvidas quanto à reescrita, em **Alfredo**, seria o seguinte: “Deixei cair o pedaço de pão que roubara [...]” (RUBIÃO, 1947, p. 111) que se repete idêntico na reedição do conto em 1965. A partir de 1978, a versão do conto substitui a palavra “pão” por “mão”, o que remete a um erro de edição, ou datilográfico. As demais edições perpetuaram essa última versão do conto com a palavra “mão”, já que depois dessa publicação, o escritor não efetivou outras correções no texto, e o mesmo vem sendo republicado, desde então com essa alteração, com exceção do livro **O pirotécnico Zacarias e outros contos escolhidos**, editado pela editora L&PM, em 1999 que resgata o vernáculo pão, original das primeiras publicações.

Ele não empreendeu grandes alterações no conto **Os dragões**, publicado inicialmente em 1965. Aquelas feitas na segunda publicação do conto, em 1974, permaneceram inalteradas até a versão atual. Algumas destas fazem-se necessárias pela atualização da língua: “Ao se penitenciar do erro cometido, a celeuma já se alastrara pela cidade” (RUBIÃO, 1965, p. 13), transformou-se em: “Ao se arrepender do seu erro, a polêmica já se alastrara” (RUBIÃO, 1974, p. 59). Além das modificações comuns entre vocábulos sinônimos, outras alterações merecem relevância, pela mudança estrutural das frases, como por exemplo: “Se não renegavam pontos de vista anteriores, evitavam, daí por diante, abordar o assunto. (RUBIÃO, 1965, p. 13), transformou-se em: “Mesmo mantendo suas convicções, evitavam abordar o assunto” (RUBIÃO, 1974, p. 60). Uma mudança significativa na aceção dos vocábulos se deu no seguinte trecho: “a contínua amargura que fluía dos seus olhos obrigava-me a relevar faltas que não perdoaria a outros discípulos”, (RUBIÃO, 1965, p. 15), onde o vocábulo “amargura”, da versão de 1965 foi alterado para “candura” na versão de 1974, modificando a forma de relacionamento entre o discípulo e o mestre. Rubião (1965, p. 16) revela sua opção pela forma concisa através das seguintes alterações: “Pus-me apreensivo com a gravidade do fato. Não pelas labaredas que soltava, mas porque adivinhava que ele atingira a maioridade”; modificada para: “Também apreensivo, compreendi que ele atingira a maioridade.

(RUBIÃO, 1974, p. 61). Apenas uma pequena alteração observada na versão de 2010, difere das anteriores, a expressão “mais bem-dotados em astúcia” (RUBIÃO, 2010, p. 48) difere da última versão publicada em livro antes da morte do autor ocorrida em 1991: “Melhor dotados em astúcia” (RUBIÃO, 1990, p. 38), sugerindo que esta alteração foi promovida sem o consentimento de Rubião, visto que nas versões anteriores do conto, mantinha-se essa mesma forma de 1990. Todas as demais alterações observadas na versão de 1974 permaneceram idênticas à última versão publicada em 2010.

Em **Teleco, o coelhinho**, alterações em vocábulos da edição de 1965 como “comprazia-se” e “residências” para termos mais próximos do cotidiano na edição de 1974, transformaram-se em “gostava” e “casas”, respectivamente, alterações essas que não comprometiam nem o enredo, nem o prazer da leitura. Uma modificação mais substancial pode ser observada na frase: “A casa era grande e eu não possuía família” (RUBIÃO, 1965, p. 21), alterada para “A casa era grande e morava sozinho” (RUBIÃO, 1974, p. 22). Considerando-se que no desenrolar da trama será citada uma personagem de nome Emi, cunhada do narrador do conto, fica mais adequada a mudança operada no conto, para uma maior verossimilhança.

Todas essas alterações pinçadas das publicações e republicações representam apenas uma amostra desse incessante trabalho a que Rubião se submetia. Nas palavras de Schwartz (1987, p. 8), “as metamorfoses, as policromias, o fazer incessante, a volta ao início ou a impossibilidade de chegar a um fim” eram somente algumas das formas utilizadas por Rubião para encobrir as “cicatrices da mutilação e da esterilidade” inevitáveis aos personagens rubianos representantes do vazio e da ausência; do desencontro com o mundo e com o outro. Para desenvolver essa temática da metamorfose, o escritor irá se valer da fabulação e dos elementos fantásticos como forma de expressar essa incomunicabilidade do homem como ser social.

Nas palavras de Cortázar (1974, p. 179):

[...] o verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão.

A fabulação é uma das formas de possibilitar que o fantástico ultrapasse as fronteiras do insólito e ganhe ares de possível diálogo com a realidade. Segundo Volobuef (2011, p. 7) a imaginação faz a ligação temporal com a característica da humanidade, fazendo cada um capaz de “[...] ter dúvidas, de sonhar com o inalcançável, de aspirar à espiritualidade, de sofrer ante o trágico e admirar o belo”.

### 2.3 AS FABULAÇÕES HUMANAS E O SER FANTÁSTICO

Em sua coletânea de contos fantásticos **Páginas de sombra**, Tavares (2003, p. 7) afirma que a primeira tentativa de se definir ou descrever a literatura fantástica, sempre se dá na forma negativa, pois, pensa-se nela pelo que ela não é. “O fantástico, por esta ótica, é tudo que não é realista”. Incorre-se nesse erro por considerar-se a busca pela verossimilhança em uma narrativa como se fosse semelhante à busca pelo real.

Definido pelo dicionário, o termo real (do latim *realis*, relativo à *res*, coisa) significa “que existe realmente; verdadeiro; que não é falso, ilusório ou artificial”. O realista pretende, de forma prática, ver as coisas como elas são evitando abstrações ou fantasias. O realismo, como escola artística e literária, surgiu no final do século XIX em oposição ao idealismo romântico e “preconizava a necessidade do artista não idealizar o real”, mas apenas fazer um retrato fiel do que observava na sociedade. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1616).

Massaud Moisés (1978, p. 428-429), em seu **Dicionário de termos literários**, observa as influências de ordem científica e filosóficas que ampararam o movimento realista cujo objetivo seria substituir o sentimento romântico pela razão ou o “egocentrismo romântico pelo universalismo científico e filosófico”. A arte era vista como arma de combate, submetida a três fatores: a herança, o ambiente e as circunstâncias. O ser humano era, então, regido pelas mesmas leis que governam o universo, condicionado a esses três fatores. Embasados nessa teoria mecanicista, encaravam a obra de arte como utensílio “a serviço da metamorfose do mundo e da sociedade: não mais a arte romântica desinteressada, e sim a arte comprometida, engajada”. Segundo o crítico, os realistas:

Rechaçavam a Metafísica e a Teologia, em favor de uma visão científica da realidade, atenta mais ao “como” que ao “por que” dos fenômenos: o conhecimento positivo, suscetível de ser experimentado, verificado, analisado, em lugar do “mistério”, a indeterminação, o vago romântico. Quanto à psicologia, desejavam-na científica, na medida em que a identificavam não como “alma” ou “espírito”, mais como uma manifestação fisiológica.

Partindo-se das definições dadas, o perfil do homem na modernidade, foi se distanciando do objetivismo da interpretação do mundo e se aproximando da globalização da visão de mundo. O absolutismo de ideias foi substituído pela frustração do enigma da existência e a humanidade continua reafirmando incessantemente suas necessidades sejam elas racionais ou emotivas. A ciência, amalgamada à tecnologia, acaba por formar um par adverso, podendo gerar tanto conhecimentos quanto incertezas, dando amplitude aos aspectos obscuros das inquietações humanas num círculo interminável, pois que o homem sempre ansiará pelo progresso. Paradoxalmente, o progresso gera a rotina e só a arte é capaz de renovar a fé no progresso. A arte, para Compagnon (2010, p. 132), “ocupou o centro da consciência moderna, porque o novo, como valor fundamental da época, há muito nela encontrara sua legitimidade. A fé no progresso é uma fé no novo enquanto tal, como forma e não como conteúdo”.

Enquanto toda narrativa baseada na realidade se ampara numa relação de causalidade quando a narrativa imita o mundo real, nas narrativas fantásticas essa relação entre causa e efeito é rompida em uma dimensão temporal, espacial ou na proporção entre o real e o imaginário, ou até mesmo, em todas as dimensões possíveis. As bases para o insólito aproximam alguns tipos de movimentos literários. Assim, o fantástico de Todorov se assemelha ao Realismo Mágico, movimento literário hispano-americano, dos anos sessenta, de configuração correspondente ao fantástico tradicionalmente europeu. Goulart (2002, p. 19) explica que a marca registrada desse movimento da literatura hispano-americano é a ocorrência de dois mundos, sendo um natural e o outro sobrenatural tendo a religião como instrumento de explicação ao dado sobrenatural. Esse mundo de prodígios inventivos, amparado pelos mitos e crenças naturais alimentou-se da presença do índio e do negro, é, portanto, “resultado de circunstâncias históricas bem definidas, como a descoberta da América que se deu pelos modernistas hispânicos”.

Algumas coincidências temáticas como a metamorfose, o sobrenatural, bem como o jogo com a ambiguidade permitirão que esse movimento seja confundido com o fantástico, conforme observa Irleamar Chiampi (1980, p. 52-53):

É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc.

Apesar dessa semelhança básica entre o realismo maravilhoso (ou mágico) e o fantástico, descrita pela autora acima, é possível atribuir às obras uma classificação única observando-se que no fantástico, ao contrário do realismo mágico, a coesão ou sobreposição de dois mundos não se concretiza. A linguagem será ponto crucial na determinação da verossimilhança dessas narrativas. O leitor, geralmente, é levado ao convencimento pela aparente normalidade compartilhada pelas personagens da obra ao longo da narrativa. Essas semelhanças entre os termos: fantástico e realismo mágico, que não poderiam ser somente classificações geográficas de um mesmo movimento, geravam dificuldades em se classificar a obra rubiana. A denominação fantástica poderia ser a que mais se aproxima das características da sua obra, se adaptada para o moderno dada a qualidade rubiana de dar voz e aparência de verdade ao que jamais existiu. Uma das características do fantástico moderno seria a transposição do limite da hesitação constante, exigida pelo fantástico tradicional, adaptada ao mundo atual, onde a racionalidade impera, mas, ao mesmo tempo, há uma necessidade em se abarcar outras culturas e conhecimentos que levariam o homem a reconsiderar os limites do mundo real como única fonte de conhecimento. A realidade passa a ser formada também daquilo que ela poderia ser. “Na ficção atual, fantasia e realidade se unem até formar um mundo único e total” (JOZEF, 1986a, p. 188).

O fantástico só poderá ser entendido ao se considerar a verossimilhança como um referencial interno da própria narrativa: “O critério da verossimilhança, diversamente, tem a ver com a significação, e a ‘verdade’ de um discurso narrativo só se propõe na medida da sua construção, independentemente da vinculação a qualquer referente ‘real’.” (CHIAMPI, 1980, p. 164). A verossimilhança tem por objeto

preencher a lacuna entre representação e representado; entre a narração e o acontecimento.

A narratividade e a fabulação são características intrínsecas ao ser humano. Narrar e estabelecer significações para os acontecimentos resumem a base da nossa realidade. Os vínculos entre a realidade e o imaginário são tênues linhas da mente humana, as quais podem ser ultrapassadas através da narratividade e da fabulação presentes nos contos, tanto realistas quanto fantásticos. Nancy Huston (2010, p. 19-20), em seu estudo sobre a humanidade, vai além da significação da realidade quando afirma que o real não tem existência concreta, todas as marcações de tempo, espaço, língua são decorrentes da raça humana. A espécie humana diante de uma adversidade ou situação desoladora busca alternativas e a partir delas interpreta. Cria um novo sentido (filosófico, religioso, místico) tanto para a adversidade quanto para as alternativas criadas. Segundo Huston, tudo é traduzido pelo ser humano, sendo, desse modo, metamorfoseado, metaforizado. As marcações de tempo para a espécie humana são formas de desdobramento dos sentidos, sendo toda a realidade, portanto, ficcional. Para Huston, a narratividade se desenvolveu na espécie humana como uma técnica de sobrevivência e através de suas fabulações, o homem dota o real de sentido. Ao nomear objetos, seres, sentimentos, o homem molda, interpreta e inventa a própria realidade, pois: “todo ato de dar nome é um ato mágico. Os seres humanos são mágicos, sem se darem conta disso”.

Em **Fragatas para terras distantes**, Marina Colasanti (2004, p. 9) afirma que o real e o imaginário são, culturalmente, duas categorias opostas onde “Um é aquilo que o outro não é”. Essa assertiva se equivale ao apontamento feito por Tavares sobre a dificuldade inicial em se conceituar o fantástico. E se harmoniza num movimento circular, quando se considera a dificuldade em se definir o que é ou não é o real; “frente à tendência de fazer do fantástico simplesmente o contrário do realista, continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio ‘realista’.” (CESERANI, 2006, p. 9).

Segundo Jozef (1986a, p. 218), a renovação da ficção hispano-americana manifesta uma consciência estética na modernidade. O processo de criação do romance hispano-americano atual alcançou a autonomia em relação à realidade, colocando a criação artística como um valor absoluto:



A arte atual cria um mundo autônomo, que se rebela com o estabelecido, o mitificado, negando a realidade como valor absoluto, substituindo-a por outra mais complexa e significativa: a de sua própria criação. O mito e a magia introduzem-se na realidade cotidiana das obras de Fuentes e Garcia Márquez; o texto não tem de traduzir a verdade do autor, mas a sua própria verdade.

De acordo com Volobuef (2011, p. 1), herdados da tradição oral, mitos, contos de fada, lendas e fábulas, são formas que visitam continuamente a arte, a literatura, bem como, a produção cultural da humanidade. “Assim, o fazer poético se revitalizou na fonte do imaginário popular, munindo-se de elementos tanto diabólicos e horripilantes, como feéricos e mágicos”.

Advindos da oralidade, os contos, sejam realistas, maravilhosos ou fantásticos foram se transformando obedecendo a toda uma linha na evolução literária. Desde as fábulas orais atribuídas à Esopo e posteriormente resgatadas e reescritas por Jean de La Fontaine, que empreendeu novo fôlego à sua escrita com uma fabulosa riqueza de linguagem dando maior sagacidade ao gênero, a arte de contar histórias se envolveu na fabulação do cotidiano, seja pelos personagens representantes da tipologia social, seja pelos acontecimentos, quer tivessem efeito moralizante ou a sátira como objeto.

Narrar, contar histórias e fabular são termos inerentes à realidade do ser humano, que busca representar suas vivências através da arte. Por intermédio da fantasia e da representação simbólica dos fatos, o escritor tem a possibilidade de fazer o resgate do encantamento com o mundo. “O Homem é, de todos os seres, aquele que consegue fazer uso da fantasia para colorir seu mundo e se deleitar com seus encantos” (VOLOBUEF, 2011, p. 7).

Para o estabelecimento do fantástico nos contos, o conceito de fabulação que se quer é o que se liga à narratividade, pela sua tradição de oralidade e pela confluência de sentidos que se pode dar ao fato narrado, cujo estabelecimento se faz através da verossimilhança e da necessidade, condições já determinadas por Aristóteles (1993). Tal sentido se encontra descrito no verbete fabulação: “1. Versão romanceada de uma série de fatos; 2. lição moral que encerra uma fábula; [...] 4. Ato ou efeito de contar histórias fantasiosas como verdade; [...] ETIM lat. *Fabulatio, onis* discurso conversação” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 865).

Nessa concepção de fabulação próxima à verossimilhança necessária aos contos fantásticos é que se encaixam os contos de Rubião que exercita o transcendente e o mágico numa sociedade burocratizada e limitada temporalmente. No paradoxo entre a imaginação ilimitada e a impotência, vagueiam as ficções de Rubião, que encontra refúgio no insólito para deixar inconclusa sua incapacidade de resolver a questão social.

A ficção é o suporte no mundo. Vive-se a ficção quando se cria ou recria um modo de ser e viver: na religião, nos rituais, na imaginação e na história. “Elaborados ao longo dos séculos, essas ficções se tornam, pela fé que depositamos nelas, a nossa realidade mais preciosa e a mais irrecusável”. Essas ficções, que engendram o viver humano, embora tecidas com o imaginário, formam a única forma de viver a realidade. “[...] a consciência humana é uma máquina fabulosa... e intrinsecamente *fabuladora*” (HUSTON, 2010, p. 26).

Compactuando com a filosofia de Huston, Colasanti (2004, p. 10) afirma: “A realidade é apenas um conceito, um a mais entre os tantos que os seres humanos engendraram para organizar e para tentar compreender a vida”. Dessa forma, se o real for considerado como algo perceptível pelos sentidos humanos, pode-se subjetivá-lo, quando se considera que cada ser pode ter uma concepção diversa do outro, através dos sentidos, que, por serem humanos, podem não ser estáticos e universais. Em síntese: “A imagem fantástica surge como força de intervenção no real e reflete as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário” (JOZEF, 1986a, p. 222).

Mesmo estando presente na literatura desde a antiguidade, através das fábulas e dos contos de fábulas maravilhosos, é a partir do século XVIII que o fantástico aparecerá como gênero literário, coincidentemente, com a evolução da modernidade. O fantástico se aproxima da modernidade pela busca de novas expressões através do novo e da renovação da linguagem. Ele pode ser visto também como um meio de aproximação entre as palavras e as coisas. É um recurso do escritor, na sua tentativa de fazer o texto coincidir consigo mesmo, pois, segundo Rubião (1980, p. 3-4), “enquanto o jornalista se agarra ao fato real, sem afastar-se da sua essência, o escritor procede de maneira inversa, porque ele apreende nas coisas um sentido que escapa aos outros.” Essa diferença já havia sido relatada por Aristóteles (1993, p. 53) que designava ao poeta o ofício de representar não o

acontecido, mas o que poderia acontecer, ou seja, o possível, de acordo com as noções de verossimilhança: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa, [...], diferem, sim, em que diz um, as coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder”.

Enquanto reescritor, Rubião reproduz um gesto da modernidade, contando e recontando suas histórias que se fundem no movimento cíclico do presente ultrapassando o passado, na busca pelo futuro. Esse movimento é o que torna seus textos inconclusos, já que “literatura é sempre uma transformação/deformação da realidade” (RUBIÃO, 1980, p. 3).

### 3 ASPECTOS DA LINGUAGEM E DA MODERNIDADE EM RUBIÃO

Segundo Compagnon (2010, p. 17-18), o termo “modernidade” como qualidade do caráter moderno, apareceu em meados do século XIX. A princípio, o termo “moderno” não se aplicava ao tempo, mas sim, ao conflito entre o ideal e o atual. Com o progresso, o termo passou a refletir o conflito entre o passado e o presente. A ideia do novo, então, surgiu da negação dos modelos pré-estabelecidos, num movimento de desenvolvimento da arte como modelo estético. Moderno e modernismo trazem em si, uma carga de sentido implícito de negação ao velho, ou de transformação do mesmo em algo diferente. Essa busca pelo novo, numa distinção ao clássico ou tradicional, levaria a uma abertura ao futuro, pois a modernidade lança suas origens no tempo presente, numa luta contra o tempo. Tentando permanecer sempre atual, o escritor tentará apagar a distância entre o tempo e a escrita, numa necessidade de busca do significado da realidade, seja ela paradigmática ou paradoxal.

A modernidade trouxe novos caminhos e respostas para questões cientificamente modernas. Por outro lado, abriu outras dimensões para o pensamento humano para questões que antes nem eram imaginadas. A tecnologia e o progresso em seus dois vieses trouxeram a glória e a decadência quando o homem se viu perdido entre a fé no novo e a descrença no progresso como solução para os problemas do mundo.

A arte se apresenta, então, no novo século, não só como fonte de denúncia, mas como forma de expressão e reconhecimento de si mesmo, pois a arte sobrevive às teorias através da “autorreferencialidade” e da sua autonomia. “A tradição moderna, segundo essa nova ortodoxia, surgida no final do século XIX, é a história da purificação da arte, de sua redução ao essencial” (COMPAGNON, 2010, p. 46).

Em Murilo Rubião, afloram as características fantásticas representantes desse novo cenário moderno onde as angústias do homem se sobrepõem às suas conquistas e, até mesmo, aos seus desejos. A narrativa não se centra somente no resultado final como uma fórmula fechada para os sentidos. Ao contrário, a narrativa se constrói em bases insólitas, mas numa estrutura de lógica interna muito bem engendrada que envolve o leitor e o faz parte integrante do processo da alegoria de sentidos do fantástico. Sobre a arte de narrar, Ricardo Piglia (2004, p. 103) afirma:

A arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais. Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro. A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos.

De acordo com Goulart (2006, p. 13), o leitor ao ser confrontado com o mundo insólito na forma de realidade cotidiana, desprendida do estranhamento por parte dos personagens, lança-se ao trabalho de buscar a decifração dessa relação misteriosa entre o real e o insólito, conforme se pode observar no trecho inicial do conto **O ex-mágico da Taberna Minhota**, um dos mais conhecidos contos de Rubião (2010, p. 21):

Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior. Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo.

Nessa narrativa, através desse personagem mágico, se instala a crítica à burocracia como uma forma lenta de matar qualquer alegria ou magia do mundo. No conto, o ex-mágico, não nasce; simplesmente aparece no mundo e não consegue encontrar sentido na sua existência, pois tudo o entedia, ele não consegue se surpreender ou se encantar com sua própria constituição mágica e lhe é penoso viver. Tentará de várias formas dar fim a sua vida, mas só o que consegue é arrancar aplausos de uma plateia indiferente para as suas angústias e sempre ansiosa por maiores novidades através das suas mágicas. Uma configuração bastante parecida com o cenário da humanidade se comparado à realidade. Alceu Amoroso Lima (1983, p. 13), em **Voz de Minas**, disserta sobre o paradoxo que se tornou a vida moderna:

Quanto mais vivo mais sinto a precariedade de todas as previsões e de todas as leis históricas, econômicas, políticas ou culturais. [...] Se há um plano transcendental que tudo governa, como realmente creio, mais ilusória é a pretensão do homem em reduzir a vida a fórmulas imutáveis. Ou a fechar-se por seu lado, na forma da contingência absoluta, que leva à negação. [...] Ao absoluto o que lhe pertence; ao relativo o que é seu.

Segundo Schwartz (1981, p. 77), em Rubião, o simbolismo da linguagem fantástica revela-se para o leitor como um sistema que filtra elementos sociais da realidade do texto. Para o crítico, “são raros os momentos na obra do autor em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social”. Nesses contos, é raro o uso do fantástico apenas como uma forma lúdica, pois este se encontra sempre revestido de uma conotação social que “enriquece o signo narrativo, permitindo que ele se projete além do fenômeno meramente ficcional”.

Em uma das conferências de **Seis propostas para o próximo milênio**, Ítalo Calvino (1997, p. 111) traz uma preocupação sobre como o século XXI receberia a literatura fantástica com a crescente ampliação das imagens pré-fabricadas. Apresenta duas possibilidades, sendo uma delas a reciclagem dessas imagens com a sua consequente ressignificação. Segundo ele, o pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de “utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes, como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento.” Um outro viés seria a negação de tudo e começar do zero “como num mundo de depois do fim do mundo”.

Não se pode afirmar qual opção seria a mais apropriada ao fazer literário de Murilo Rubião e mesmo se haveria um outro leque de opções a se abrir de forma revolucionária, pois que a literatura sempre foi palco desses novos despertares. O fato é que os contos de Rubião continuam atuais e ao alcance de diversas interpretações e novos estudos. Existem ainda diversas nuances a serem desvendadas, pelas leituras e releituras, semelhante às técnicas de reescrituras tão características a Rubião. Sempre há algo novo a ser descoberto nas entrelinhas, tão rica é sua produção e tão complexos seus contos no disfarce da simplicidade do estranhamento. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 86), “o movimento da diferença e da heterogeneidade para a descontinuidade é um elo que pelo menos a retórica da ruptura não demorou a estabelecer à luz das contradições e dos desafios do pós-modernismo”.

Talvez seja o segredo do século trabalhar o diferente e o diverso sem tirar-lhe a característica do estranhamento. O objetivo da leitura dos contos de Rubião não seria o desvelamento nem a interpretação lógica da realidade, pois que, tiraria a

característica primordial dos mesmos. A literatura não precisa resolver o caos, apenas afirmá-lo, diagnosticá-lo, no máximo dar-lhe forma para que, assim, o leitor possa absorvê-lo e interpretá-lo nos veios da arte. Segundo Calvino (1997, p. 114), essa ponte entre realidade e fantasia, proporcionada pela literatura toma forma através da escrita, “na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal”.

Para Schwartz (1981, p. 61), quando se tratam de narrativas fantásticas, a limitação do conto, seja ela ligada a sua extensão; seja ela ligada ao grau de tensão, perde significado diante da questão da “contaminação discursiva de realidades.” A força dos dados miméticos que configuram o discurso e a fusão fantástico/cotidiano na estruturação dos contos - mérito do escritor - são as variáveis responsáveis pelo caráter de verossimilhança alcançado; mesmo nas narrativas insólitas, sustentadas pela coerência interna entre os personagens e o narrador; o tempo e o espaço; os fatos banais e os fatos fantásticos.

O importante nas obras de Rubião é nunca questionar o que a arte é, mas o que ela deveria ser. O conto **O pirotécnico Zacarias** inicia-se com as divagações da personagem sobre a sua morte. seriam palavras de um indivíduo que se esqueceu de como seria viver e se acredita morto, ou seria o contrário? Nas palavras finais ou iniciais de Zacarias, ficam entregues as nossas dúvidas:

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias? A esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. (RUBIÃO, 2010, p. 14).

Para Ceserani (2006), o fantástico se caracterizaria por uma combinação de estratégias retóricas e narrativas com o emprego de artifícios formais aliado aos núcleos temáticos. Dessa modalidade literária, poderiam fluir, então, as áreas da realidade humana interior e exterior, representadas pela linguagem e pela literatura.

Em seu estudo, ele aponta os dez procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico. O primeiro deles seria a *posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração*. “Há a multiforme experiência narrativa do século XVIII, um século que podemos considerar o tempo dos grandes

descobrimientos e das entusiasmadas experimentações de todas as formas possíveis da narratividade”, dentre estas foram recriados o romance picaresco, o romance epistolar, o romance de formação, o romance de viagem e descobertos a “psicologia interior da personagem, o envolvimento do leitor, o jogo bem estruturado das cenas, dos enredos, das peripécias” (CESERANI, 2006, p. 68, 70).

Segue-se o procedimento da *narração em primeira pessoa*, de uso frequente, era utilizada para facilitar a identificação do leitor externo com elementos internos da narrativa; outro procedimento seria o *interesse pela capacidade criativa da linguagem*, ressaltando-se a capacidade das palavras como instrumento de criação de uma nova e diversa realidade. “O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade”.

Além destas, acrescenta-se o *envolvimento do leitor*, levado a aceitar o mecanismo de embarque na narrativa fantástica; e a *passagem de limite e de fronteira*, que consistiria basicamente na passagem da dimensão do cotidiano para o inexplicável e perturbador. O sexto procedimento seria o *objeto mediador*, fortemente ligado ao item anterior, serve de ponte para o alcance do objetivo de ligar o acontecimento fantástico à dimensão real. A seguir, o *uso de elipses* que abrem espaço para a escritura pelo não dito; a *teatralidade*, procedimento cênico para criar o efeito de ilusão.

O nono tópico refere-se à *figuratividade* que existe nos procedimentos de teatralização, quando, no modo fantástico, procurou-se “ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa” (CESERANI, 2006, p. 76), e, por fim, o *enfoque no detalhe*, que traz as narrativas fantásticas ao projeto da modernidade ao dar destaque ao modo de reconstrução do todo a partir de um fragmento. Esse procedimento, inclusive, parece ser o mais frequente nas obras fantásticas rubianas.

Sobre a linguagem fantástica, Todorov (2006, p. 159), em **Estruturas Narrativas**, já observara que a narrativa somente poderia ser considerada pura enquanto se mantivesse na linha mediana entre o fantástico e um dos seus subgêneros, através do efeito da hesitação constante entre as explicações racionais ou sobrenaturais acerca do fato ocorrido: “O limite entre os dois será, portanto incerto, entretanto, a presença ou a ausência de certos pormenores nos permitirá



sempre decidir”. Em **Introdução à literatura fantástica**, ele observa que, a fim de sustentar o gênero puro que se configuraria pela manutenção da dúvida até o final da narrativa, e; além dela; o escritor se utilizaria de procedimentos linguísticos como o emprego do discurso figurado; a escolha pelo sentido estrito da linguagem figurada e o exagero. “O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova”, para garantir melhor esse efeito fantástico e suscitar a dúvida, muitas vezes, o escritor se utilizará do narrador em primeira pessoa, pois possibilita a identificação entre o leitor e a personagem, uma das premissas consideradas por Todorov (2010, p. 94) para a conceituação e definição do gênero fantástico. Por fim, ele resume:

[...] o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso desse narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem, deve se submeter à prova.

Cristina Maria Teixeira Martinho (2010, p. 5) faz em seu estudo, um apontamento sobre como a linguagem fantástica orienta o processo de produção de sentidos:

No discurso fantástico, a ultrapassagem semântica e estética é, evidentemente, muito mais radical: pretende-se sobrepor o inverossímil sobre a ordem racional, causar inquietação, vacilações e dúvidas para demonstrar que o mundo coerente em que vivemos talvez não seja tão coerente assim.

O escritor e ensaísta mineiro Rui Mourão (c2004) observa semelhanças entre a linguagem rubiana e a machadiana, onde se contrasta em ambos, uma linguagem disciplinada, policiada, estritamente enquadrada na lógica gramatical a uma temática fantasiosa. O crítico observa a condição rubiana de estar sempre à procura do termo exato, da precisão substantiva, talvez já se referindo à condição de escritor-reescritor de Rubião. Ressalta também outras características relevantes, além das estruturas sintáticas como a busca do elemento de conexão entre a palavra objetiva e o sentido aparentemente inverossímil, paradoxos pertinentes a quem se dedicou a fazer do insólito, seu plano de fabulação:

[...] no plano das unidades superiores à frase, está sempre à procura do vago, da duplicidade significativa, se demanda no uso de elementos que visam à desconexão, produção do desconforto e das surpresas chocantes. Parece que o objetivo é o deixar o leitor pisando ao mesmo tempo no plano do lógico e do ilógico, do verossimilhante e do desconhecido – numa continuada denúncia do que na realidade existe de incongruente e de compósito.

A linguagem fantástica rubiana, embora clara, não parece traduzir o estranhamento causado. É impossível acreditar em um fantástico que se apresente de forma líquida e límpida, sem simbologias ou elementos alegóricos. Já nas primeiras linhas dos contos de Rubião, o insólito se apresenta cotidiano, orientando a leitura pelo fantástico e enredando o leitor nesse caminho sem volta, pois não encontrará, a partir daí, uma chave de leitura lógica que lhe espante nem o caráter incongruente dos fatos, nem a ambientação inexplicável das personagens nesse espaço aparentemente irreal.

“Inequivocos símbolos do homem contemporâneo, no mundo em caos”, assim são descritas as personagens rubianas por Coelho (2013, p. 753). Segundo ela, são seres “conformados com a tragédia sem sentido, em que se resume a vida, quando amputada da transcendência”, isso explicaria a ausência de espanto e a indiferença dos mesmos frente aos fatos fantásticos que lhes sucedem. Essas personagens, condenadas pela desesperança, perambulariam atônitas por um mundo sem perspectiva de possibilidade de realização humana: “o mundo dessacralizado que surge dos escombros da civilização-da-culpa-e-do-resgate, posta em questão pelas conquistas da Ciência”.

Analisando-se a obra rubiana, pode-se observar um aspecto relevante em relação à nomenclatura das personagens, que, a princípio, revelavam a mesma simplicidade e clareza da linguagem, situação que se reverte com o tempo, quando a denominação dos protagonistas alcança a mesma condição de estranhamento do fantástico, surgindo nomes que poderiam ser inspirados tanto na mitologia quanto na narrativa bíblica, como as personagens que dão nome aos contos: **Epidólia**, **Petúnia**, **Aglaia** e **Botão-de-Rosa**, todos do livro **O convidado** de 1974. Nesse mesmo livro, aparecem outros personagens de nomes incomuns: Pererico e Galimene do conto **A fila**; Epsila e Galateu do conto **O Iodo**; Jadon do conto **Os comensais**; Faetonte e Astérope do conto **O convidado** e Gérion e Margarerbe do conto **O bloqueio**. Essa característica do insólito, aliada ao uso de personagens de

nomes e atitudes incomuns fez com que alguns contos rubianos recebessem a classificação de amargos ou “difíceis” de serem entendidos. No posfácio de **A casa do girassol vermelho**, Sérgio Alcides (2006, p. 81) ressalta o caráter fechado dos contos desse livro, em relação aos anteriores, “pois neles, o sentido esquivo, a ironia cortante, a sensação de mistério insondável” viriam disfarçados de simplicidade.

Silverman (1981, p. 202) vê os desdobramentos simbólicos da obra rubiana como ilimitados e os refinamentos da linguagem como progressivos, “paradoxalmente, o absurdo mundo pirandeliano de Murilo Rubião ganha uma semelhança cada vez maior com a realidade contemporânea, fazendo suas fábulas tão proféticas quanto as epígrafes que as preludiam”.

Para Brandão (2005, p. 102), o escritor, embora não detenha um poder profético, sobrenatural, ou mágico, tem a capacidade de estabelecer ligações com o real e o imaginário e, conseqüentemente, entre concepção e ação. Dessa forma, ao escritor é dado acesso à condição de leitor do mundo, com especial discernimento para o estabelecimento de associações e percepções dos encadeamentos dos fatos, que sugeririam uma antecipação dos mesmos:

O escritor desenvolve a percepção de que a literatura produzida em determinada época e cultura não está ligada a elas somente em função da recorrência de temas ou ideias, mas, de maneira muito mais abrangente e intrínseca, também em função da compatibilidade de formas de se elaborar as significações. Na literatura está incorporada a forma como algo – qualquer objeto ou ação social – faz ou pode vir a fazer sentido.

O crítico destaca que ao se estabelecer um parâmetro para a literatura como “o campo do possível” isso não significaria atribuir à mesma um caráter indeterminado ou arbitrário, pois que, a literatura estará sempre sujeita aos limites culturais e históricos de cada época, bem como, à linguagem e aos modos de representação de cada tempo. “Na literatura, manifestam-se formas de percepção e construção de sentido que já estão presentes e em circulação na cultura”. O texto seria então construído com base nessas formas, sendo o escritor o canal aberto para ouvir, compreender e registrar a verdade contida em cada construção da realidade, por meio das palavras. Nessa configuração, “o campo do possível” seria oposto ao da “predeterminação” dos discursos cristalizados. A literatura estaria empenhada, assim, em “afetar o real”, mostrando que o futuro não seria “aquilo que

obrigatoriamente se tornará presente”, pois o futuro não pode ser apenas “um passado ainda não ocorrido” (BRANDÃO, 2005, p. 102-103).

### 3.1 A LEITURA EPIGRÁFICA

Segundo Goulart (1995, p. 81), uma das características mais evidentemente originais em Rubião é o uso das epígrafes bíblicas, destituídas de seu sentido original com funcionabilidade semântica voltada “para a narrativa num processo de intertextualidade” que esclarece, explica ou aprofunda aspectos dos contos aos quais introduzem. Alerta-se, no entanto, que o discurso bíblico original das epígrafes não se presta a aprofundar o sentido do texto, no qual será inserida, portanto, não serão encontradas quaisquer outras explicações na leitura destes textos originais que amparem o objeto fantástico. Contaminadas pelo fantástico, as epígrafes se impregnam do gênero, mas não pretendem dizer mais do que as palavras, pois, o fantástico pretende “mostrar aos pretensiosos que a veleidade do desvendamento completo dos mistérios e obscuridades é tão impossível quanto a apreensão do conhecimento absoluto” (GOULART, 2006, p. 13).

De acordo como Moisés (1978, p. 189-190), epígrafes são fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra. O início da utilização desse recurso literário data do século XVI, mas tornou-se frequente a partir do século XVIII, não só como imperativo da moda, mas como tendência ideológica e subjetiva da época, pois ofereceria indícios do nível cultural do poeta ou romancista que a empregasse em seus escritos, denotando além do tempo histórico, o âmbito das leituras e os idiomas que o escritor dominava.

Compagnon (1996, p. 120-121) define a epígrafe como “a citação por excelência”. Segundo ele, a epígrafe seria símbolo da relação entre o texto e outros textos e índice da relação do texto com sua fonte. Sozinha na página, ela representa o texto, infere-o, resume-o. É a base onde o texto repousa e é ponte para o primeiro texto sobre a qual a epígrafe ergue seus pilares.

Murilo Rubião utilizou-se, quase que exclusivamente, do texto bíblico para pinçar suas epígrafes, com exceção de uma do conto **Memórias de Pedro, o contabilista**. Além da epígrafe bíblica, Rubião lançou mão de outra, retirada do livro

**Memórias póstumas de Brás Cubas**, provavelmente uma homenagem à Machado de Assis em cujas obras também podem ser encontradas referências bíblicas.

É de Schwartz (1981, p. 4-5) o estudo que apresenta um modelo de leitura epigráfica horizontal, destituindo destas epígrafes seu sentido original a fim de lhes entranhar novas cargas semânticas. Segundo ele, ao se tomar as epígrafes como “pontos” narrativos, poder-se-ia “iniciar uma primeira leitura a partir da sequência linear estabelecida pelo próprio texto.” Essa interconexão criada por essa leitura horizontal é que servirá para formar uma diretriz que teria como objeto traçar uma análise da obra como um todo. Ele alerta que, ao ser extraída do texto original, automaticamente, a epígrafe sofre perdas de sua funcionalidade, mas através da refuncionalização, adquire novos sentidos ao ser interpolada num novo texto, adquirindo assim uma dupla função: “por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém), por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida num novo contexto” Assim, nesse novo contexto, a epígrafe sintetiza um jogo de tempos, recuperando o passado e se afirmando no presente. Esse movimento adquire “dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele” Essa tensão de tempos projeta-se também no campo formal, quando a epígrafe assume autonomia aparente, se isolada do texto, mas, verdadeiramente depende tanto do texto anterior, quanto do atual, para de fato, adquirir o significado que lhe foi determinado. Assim, tão controversas e convergentes, se adéquam ao espaço que ocupam nesses contos fantásticos. O caráter aparentemente profético das epígrafes rubianas, pode-se configurar, na verdade, como uma negação, ou contraposição ao discurso social imposto. Representando uma ruptura desse discurso em prol de uma nova configuração da realidade revestida pelo fantástico, a fim de “mostrar que o que pode ser se contrapõe ao que tem de ser”. (BRANDÃO, 2005, p. 103)

Após todos esses apontamentos, seria fácil explicar a escolha da arquiépígrafe que dá início ao primeiro livro de Rubião, **O ex-mágico**: “E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco” (RUBIÃO, 1947, p. 5). Retirada do livro bíblico Gênesis, que significa origem, criação, servirá para inaugurar a obra rubiana. Essa obra inaugural era composta de 15 contos divididos em cinco grupos: Arco-íris, Mulheres, Montanha, Condenados e Família, sendo cada grupo enfeixado por uma epígrafe bíblica para cada três contos. Posteriormente,

essas cinco epígrafes denominadas por Schwartz (2006, p. 101) como “epígrafes matrizes”, se converteriam nas pontes semânticas para as demais que abririam todos os contos. Nas demais obras rubianas, sejam inéditas ou republicações, convencionou-se aliar uma epígrafe diversa para cada conto, abandonando-se essa ideia inicial de agrupamento dos contos em temas afins, utilizando-se de uma mesma epígrafe que serviria para “universalizar os temas tratados”. Essas epígrafes, sem exercer função religiosa, constituíam-se “fragmentos antecipadores das temáticas dos contos”. Desse modo, o crítico observa que são recorrentes tanto no texto bíblico quanto no texto rubiano “o drama da existência do ser humano e a incessante busca de respostas diante do mal-estar e da estranheza da passagem ou da diáspora do homem pelo mundo”.

É correto afirmar que a leitura dos contos não é independente da leitura epigráfica que teria a função amplificadora do sentido, quando faz com que a leitura da mesma volte sobre si mesma e sobre a obra. Essa atitude reflexiva teria o poder de resultar em um processo dialógico de intensificação semântica. Outra observação que se pode aferir às epígrafes é a ideia de circularidade, aliás, constante em Rubião. “Onde a epígrafe deveria pressupor uma relação de subordinação [...], verifica-se de fato uma coordenação; é como se o conto estivesse ao lado, e não abaixo da epígrafe” (ALCIDES, 2006, p. 90). A leitura dos contos e, posteriormente das epígrafes, e as releituras dos mesmos, nesse processo circular da busca do sentido em uma ou em outro, dá sentido a essa ideia de infinitude. Assim como o processo da busca do significado exato se equivale ao contínuo processo da reescrita em busca desse significado, que mais rendem novos questionamentos que respostas. Essa circularidade nos contos remete à ideia de infinitude das estórias, pois mesmo ao se encerrar a leitura, ficaria uma sensação de continuísmo, de um contar não acabado. Segundo Rubião (1982, p. 4), a ruptura religiosa teve grande influência em sua obra. A condição de eternidade é comentada pelo próprio autor, em entrevistas: “deixei de acreditar na eternidade, e passei a me preocupar com a mutação contínua das coisas”. Para ele, o catolicismo estaria mais ligado à morte do que à vida e transformaria a vida em morte. A vida seria, então, uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas da qual não se poderia livrar. Assim ele optou por: “não aceitar a eternidade e também não acreditar na morte em vida.”

O que o levaria a esse círculo constante entre a eternidade e a vida “sem aceitar essa separação entre a vida e a morte”.

Comparando-se as primeiras publicações de alguns contos com as suas respectivas republicações posteriores, pode-se averiguar o resultado da metamorfose atribuída pela reescrita de algumas epígrafes. No conto **A noiva da casa azul** publicado no livro **Os dragões e outros contos** em 1965, a epígrafe: “Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem; serás coroada do alto de Amaná, do cume de Sanir” (RUBIÃO, 1965, p. 39), seria substituída em 1982 por: “A figueira começou a dar os seus primeiros figos; as vinhas, em flor, exalam o seu perfume. Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem” (RUBIÃO, 1982, p. 21), ambas do livro bíblico: Cântico dos cânticos. A epígrafe do conto **Os três nomes de Godofredo** também sofreria semelhantes transformações, em 1965: “Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria – Isaías, IX, 3” (RUBIÃO, 1965, p. 115), enquanto que no livro **A casa do girassol vermelho**: “As sombras cobrem a sua sombra, os salgueiros da torrente o rodearão – Jó, 40, 17” (RUBIÃO, 2004, p. 27). Em ambos os contos, as modificações não se restringiram às epígrafes. Várias outras modificações internas foram efetivadas: trechos foram extirpados, frases reescritas, vocábulos trocados e alterações significativas no final dos contos, a fim de garantir a atribuição de hesitação entre o fantástico e o real, justificariam também a substituição da epígrafe que os acompanha.

Schwartz (1981, p. 1) apresenta em seu estudo **A poética do uroboro**, uma proposta de leitura horizontal das epígrafes rubianas, que “desvinculadas dos textos aos quais pertencem”, tornar-se-iam “elemento-chave para a compreensão da obra na sua totalidade”. Divididas em cinco epígrafes matrizes que se desvinculariam nas demais epígrafes dos contos.

Tendo por base o modelo de Schwartz, destacar-se-ão as epígrafes dos contos analisados neste estudo. A primeira epígrafe matriz que abre o livro **O ex-mágico** de 1947 é “E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco” (RUBIÃO, 1947, p. 5). Dessa matriz, Schwartz deriva um grupo de subepígrafes que teriam como denominador comum o aspecto profético. Esse aspecto poderia ser verificado através dos verbos no tempo futuro, como na epígrafe do conto **O pirotécnico Zacarias**, derivada dessa matriz: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia. E quando te julgares consumido, nascerás

como a estrela-d'alva" (RUBIÃO, 2010, p. 14). Os verbos (levantará e nascerás) comprovam a teoria do aspecto profético dessa epígrafe. Contextualizada ao conto, que narra a vida pós-morte de Zacarias, atropelado por um grupo de jovens, a epígrafe traz essa carga profética: "O texto profético encobre a voz do narrador, manifestando apenas os verbos o futuro, e o seu teor altamente simbólico (próprio da linguagem dos profetas) faz com que o objeto da predição apareça sob a forma de um 'arco'." (SCHWARTZ, 1981, p. 12). Simbolicamente, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003, p. 76) o arco representa o destino, a mediação entre o terreno e o divino. "Imagem do arco-íris no esoterismo religioso, manifesta a própria vontade divina". Na epígrafe, a estrela d'alva encerra a ideia de renascimento, pois com seu caráter celeste, simboliza o conflito entre as forças espirituais e materiais. "As estrelas transpassam a obscuridade, são faróis projetados na noite do inconsciente" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 404).

Segundo Schwartz (1981, p. 12), pela sintaxe profética do verbo "aparecerá", da primeira epígrafe matriz, instaura-se na narrativa um "há-de-vir" que supõe uma concretude dos fatos: "este verbo tem por objeto a luz ('arco' [íris] e seus derivados), que do ponto de vista temático surge nas epígrafes como linguagem heráldica de novo início". Esse discurso, a princípio, aparece sob o signo da esperança, que se dissipará no decorrer da obra rubiana, até alcançar o caráter de total estranheza, espanto, e da indelével condenação do homem. As epígrafes dos contos **Alfredo**, **Teleco**, **o coelhinho** e **Os dragões** estão vinculadas à segunda epígrafe matriz, onde o ciclo vital do homem, condenado à procura, gera um inútil questionamento do sentido do percurso da vida. Nas epígrafes, transsubstanciado nos elementos do universo, o homem busca em Deus, em seu semelhante, e, por fim, em si mesmo, driblar os desencontros do caminho sem resposta, restando-lhe apenas trilhá-lo. "Desse modo, o homem converte-se em 'universal concreto', condenado a tentar decifrar o enigma de sua própria condição" (SCHWARTZ, 1981, p. 15-16). Em contrapartida a essa inútil procura, sobrevém a angústia da terceira matriz: "Que tenho grande tristeza e contínua dor no coração". Dessa matriz, deriva a epígrafe do conto **O ex-mágico da Taberna Minhota**: "Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre". Aqui, o homem consciente de sua ignorância e imitação invoca a voz divina.



Em seu estudo, Goulart (1995, p. 93) sugere a divisão das epígrafes rubianas em cinco grupos de acordo com a ideia central que as identifica, quais sejam: advertência, desolação, perplexidade, reconhecimento e ameaça. Desta classificação, ele aprofunda a ideia da presença trágica nos contos, identificando-a nos mecanismos do trágico. Ele classifica a epígrafe do conto **O ex-mágico da Taberna Minhota** no grupo da desolação, pela forma e postura da súplica e pela condição de desamparo do ex-mágico na narrativa do conto.

### 3.2 A CRISE DE IDENTIDADE E A METAMORFOSE LITERÁRIA

O fantástico, com seu caráter paradoxal de estabelecer mediação entre o falso e o verdadeiro, o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, muito se amolda à modernidade, que o ensaísta Ricardo Luiz de Souza (2007, p. 19) define como um processo de “caráter aberto e vinculado a uma permanente transformação”. A mesma instabilidade que configura o ser fantástico configura o ser moderno, na antinomia da tradição contra a ruptura, num processo acumulativo e provisório.

De forma simplificada, existem três concepções de identidades, de acordo com o professor e sociólogo Stuart Hall (2011, p. 9-13): o sujeito do Iluminismo “baseado numa concepção da pessoa humana como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e de ação”; o sujeito sociológico que refletindo a “complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente” se caracterizava pela interação entre o indivíduo e a sociedade e, por fim, o sujeito pós-moderno conceituado como “não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente”. O movimento de transformação do indivíduo que abala a ideia de sujeito integrado, através da perda de um “sentido de si” estável é chamado de descentração. Esse descentramento, que pode ser tanto social quanto cultural, constitui uma “crise de identidade”.

De acordo com Edouard Delruelle (2009, p. 272), a partir do século XX, a consciência moderna tornou-se “conturbada e desconfiada” devido às guerras, conflitos, epidemias e desastres ecológicos. Essa contextualização do indivíduo e do

seu entorno é o que desencadeia o desequilíbrio entre a definição do sujeito e dos seus limites.

Tanto Hall quanto Delruelle concordam ainda na revolução causada pelo pensamento marxista e pela descoberta do inconsciente por Freud, ambos marcos decisivos do descentramento do sujeito na modernidade. Marx interpreta o Iluminismo ao nível da política (a relação com os outros) e Freud, ao nível da ética (relação com o eu). “Enquanto nas filosofias pré-modernas o sujeito definia sempre a sua finitude a partir de um limite que lhe era exterior, o sujeito moderno toma consciência de que ele próprio é o limite do seu ser” (DELRUELLE, 2009, p. 154). Enquanto Hall (2011, p. 24-25) afirma que a época moderna “fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual se erigiu uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade”, Delruelle (2009, p. 274) completa: “essa sacudida aos dois domínios filosóficos fundamentais do Iluminismo revela bem a amplitude da crise”. Trata-se ainda de saber em que consiste a finitude – onde se situam os limites constitutivos do sujeito.

Naum Simão de Santana (2009, p. 13, 18) define a crise como uma transformação à qual toda a humanidade está submetida, pelo seu caráter de metamorfose da ordem estabelecida, visto ser impossível que se institua uma perpétua estabilidade. A crise seria “uma metamorfose que ocorre no ciclo de transformação entre a ordem e a desordem, podendo ou não instaurar outra ordem de acordo com a capacidade de decisão e reação do sujeito ou da instância que a experimenta”. Em seu estudo sobre a obra de Kafka, **A metamorfose**, ele observa que as situações absurdas reveladas no texto kafkiano resultavam de uma “operação artístico-literária a fim de colocar a sociedade moderna em situações insólitas tão desconfortáveis quanto a amargura vivida pelo autor e seus personagens”. Dessa forma, o desconforto das personagens, ante o absurdo da existência, permitiria revelar os sintomas da crise do homem moderno. Assim, a obra tanto poderia esclarecer o significado da crise, quanto poderia promover uma ação reflexiva no leitor. Destarte, ele conclui que a crise existe “em razão da condição de conflito que funda a existência humana e o ritmo da vida”.

A crise se estabelece da situação instável entre equilíbrio e desequilíbrio, ordem e desordem. Na mitologia e na religião, o universo nasce do caos e quando o conflito gera a metamorfose ou a transformação, a ordem volta a ser estabelecida.

Esse movimento é cíclico, pois o homem não vive nem em constante ordem e nem em constante conflito. Instauram-se períodos de equilíbrio advindos de momentos de crise, porém a ordem sempre retornaria à desordem, num processo de incessante transformação e metamorfose. Assim a vida se manteria equilibrada nesse processo contraditório e incessante, onde para manter a ordem, seria necessário o conflito.

Antônio Donizete Pires (2011, p. 231) define metamorfose em duas instâncias, num caráter denotativo, seria a passagem de um estágio a outro, numa abertura para a vida ou para a conservação dela: “[...] a metamorfose como explorada nos produtos culturais simbólicos do homem (mitologia, folclore, literatura), parece estar ligada, em sua origem, às transformações naturais que o homem desde sempre presencia”. No sentido conotativo ou metafórico, a metamorfose pode representar “mudança de caráter, transformação moral ou aprendizado”. O crítico observa no caso das narrativas de Kafka, o aparecimento das duas concepções, simultaneamente, mas considera o primeiro significado, da metamorfose real, o mais condizente com a obra do tcheco.

No caso de Kafka, Santana (2009, p. 12) observa uma metamorfose degenerativa, pois do mesmo modo que a transformação do personagem em inseto seria dolorosa por exigir uma “readaptação dos hábitos alimentares, da percepção e da função do corpo”, também seria dolorosa a “inadaptabilidade do indivíduo ao meio social a partir do conflito entre os seus desejos e as exigências externas”. Por fim, a metamorfose é definida como “um estado crítico de profunda ruptura, em que a estabilidade e a segurança são perturbadas em função das alterações por ela provocadas”. A metamorfose seria um sinal da angústia, uma reação de sensibilidade frente à opressão do meio circundante – “uma manifestação do estado da crise em razão do conflito que a produz”.

Para Jozef (1986b, p. 108-109), a metamorfose passou a tema fundamental na obra de Rubião onde os dragões são corrompidos e destruídos pelos valores sociais. Por não compreender a essência dos dragões, os seres humanos perdem a oportunidade de conviver com eles. A personagem de **O ex-mágico** transforma-se em um burocrata e um morto transforma-se em cores e continua a viver. “Esses fatos alcançam expressão máxima em **Teleco, o coelhinho**, que deseja transformar-se em homem e metamorfoseia-se em toda a espécie de animal até transformar-se numa criança morta”.

#### 4 O FANTÁSTICO METAMORFOSEADO POR RUBIÃO

Murilo Rubião contaminou com histórias fantasiosas a literatura do século XX. A partir de **O ex-mágico** (1947), nada mais espanta, tudo se subverte e o mundo vira fantástico. Os contos rubianos apresentam a realidade interna das personagens como reflexo da realidade externa da sociedade. Dissociando-se os elementos sobrenaturais, visualizam-se as reflexões existenciais e a característica impossibilidade de aceitação e de convivência sociais que se resolvem, nestes contos, pela metamorfose. Essas personagens, a exemplo do ex-mágico, não têm passado, apenas vivem o presente e porquanto não guardam esperanças quanto ao futuro. Estão determinadas, pelo ciclo da vida, a repetir essa situação presente de inadequação social. Como tentativa de adaptação, promoverão transformações complexas, como o coelhinho Teleco que numa metamorfose às avessas, tem como sonho deixar sua condição animal e ser um homem completo. Ou, ainda, no conto **Os dragões** onde os animais adquirem hábitos e defeitos humanos numa tentativa vã de serem seus iguais. Em contrapartida, para fugir dessa realidade com a qual não encontram identificação, tentarão permanecer invisíveis ao mundo transformando-se em verbo ou nuvem como a personagem do conto **Alfredo**. “A promessa do irmão de vagar indefinidamente, em decorrência de uma desilusão semelhante, prenuncia talvez mais outra transformação”. (SILVERMAN, 1981, p. 200).

Sem saída, as personagens entregar-se-ão à indiferença e viverão como se mortos já estivessem, como, literalmente, ocorre no conto **O pirotécnico Zacarias**. Em todos esses contos, serão constantes os temas da solidão, da impossibilidade de convivência e da metamorfose. Segundo Volobuef (2000, p. 121) esses tópicos da “solidão e cidade grande estão entre as marcas mais típicas da literatura do século XX e impregnam inclusive o gênero fantástico”.

Silverman (1981, p. 198) observa que a contraposição é o instrumento utilizado pelo contista mineiro para complementar o uso do absurdo e da metamorfose na caracterização do fantástico nos contos. Em Rubião observa-se a constância entre os movimentos extremos com a metamorfose sendo anulada pela burocracia e a morte sendo transmutada em cores. Para o crítico Lucas (1983), o exercício dos poderes mágicos é limitado, pois o fantástico em Rubião submete-se a

cláusulas restritivas; por esse motivo é que se pode surpreender no contista mineiro “a tensão entre o prodígio e a frustração, entre a transcendência e a contingência, e, às vezes, entre a onipotência e a mera impotência”. Em **O ex-mágico da Taberna Minhota** conviverão a capacidade de transformação numa contingência de indiferença dessa possibilidade: quando o mágico detinha o poder, mas não o desejava; e a incapacidade de ação: quando o ex-mágico destituído de seus poderes se arrepende de não ter criado um mundo mágico que o acolhesse.

Outro viés do movimento contraditório da metamorfose pode ser observado no conto **O pirotécnico Zacarias** quando a personagem principal só reconhece a sua capacidade de amar e discernir as coisas após a sua morte, no momento em que a sua convivência com os demais está impossibilitada.

Para Bastos (2001, p. 10), a inverossimilhança em Rubião é direcionada pelo distanciamento entre o narrador e o protagonista, mesmo quando a narrativa se encontra em primeira pessoa. Para ele a fantasia não traz felicidade, pois “não constitui alternativa para o mundo desencantado”. Justamente essa justaposição de situações desconexas, observada nos contos, sendo algumas verossímeis e outras insólitas é que promove a agressão da expectativa realista. Isso pode ser observado em **Teleco, o coelhinho**, cujos desejos só se concretizam com a sua morte. Ao passar por várias transformações incontroláveis, Teleco, enfim, se metamorfoseia em uma criança morta.

Zagury (2004, p. 5) observa nas primeiras obras rubianas uma posição de condenação do homem “à prisão inescapável da lógica” que se delineará nas demais obras como a “prisão inescapável de si mesmo.” Assim, o ponto de referência migra de um ponto individual para o coletivo, pois a partir da estranheza da caracterização do outro é que a personagem contrastará sua natureza adversa em face aos demais indivíduos.

Num desenlace, essa constatação da condição de abandono das personagens aplicada ao coletivo da humanidade, pode ser condensada na seguinte afirmativa: “incomunicabilidade e solidão como conseqüências inevitáveis da existência humana, decorrentes de sua presença no mundo, são os elementos que acompanham, sem exceção, as personagens do universo muriliano” (SCHWARTZ, 1981, p. 82).

#### 4.1 METAMORFOSE E SOLIDÃO NOS CONTOS RUBIANOS

Charles Kiefer (2011, p. 301-302) afirma que o conto, cujo suporte imaterial sempre fora a memória, herdada de sua característica transmissão oral, com o advento da sociedade industrial e a automatização do mundo, adquiriu um aprimoramento das técnicas narrativas “e a memória, liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental, pôde dedicar-se à complexificação artística”.

Essa configuração permitiu ao leitor uma compreensão dos aspectos formais e teóricos da trama – “o que se conta”. R. Magalhães Júnior (1972, p. 82) afirma que o conto das metamorfoses é uma das mais antigas formas do gênero fantástico, pois procede diretamente da literatura oral e das fontes folclóricas. “A própria Bíblia, que é um dos mais antigos textos literários do mundo, consigna casos surpreendentes” a começar pela criação do homem metamorfoseado do barro e da mulher transmutada de uma costela deste.

Para os contos fantásticos, é extremamente relevante o acontecimento. Baseado no insólito e no estranhamento, que pode ser causado ao leitor, do cotidiano revelado em fatos fantásticos, o gênero moderno se embasará em relatos que imitam o devaneio, próximos ao delírio, colocando o leitor numa linha entre a realidade e o sonho.

Vera Lúcia Andrade e Wander Melo Miranda (1987, p. 12) compartilham a mesma ideia da arte fantástica de Rubião como a capacidade de “fazer ver o invisível” em uma trajetória inquietante compartilhada com o leitor. Eles ressaltam o caráter único dessa obra, “resultante de uma persistência tão incomum no contexto literário brasileiro”. As constantes reescritas e republicações de Rubião parecem não satisfazer a urgência da atualidade que, com suas “realizações apressadas e irrefletidas”, torna tudo automático e impulsivo. A circularidade da obra rubiana caberia na modernidade? O que não se pode negar é que a mesma seja “portadora de uma qualidade intelectual e artística singular”.

Segundo Lucas (1989, p. 127-128), Rubião apoia seu processo narrativo na linguagem, suas personagens lutam contra um mundo desumanizado numa ficção feita da mesma matéria dos sonhos, embora totalmente contrária à predeterminação. Embora curta, a produção de Rubião é considerada autônoma e renovadora pelo crítico:

A história curta de Murilo Rubião constitui um desvio na sequência do realismo ontológico e existencial que se vai formando no Brasil de pós-guerra. Seus antecedentes poderiam ser os sonhos de embriaguez dos românticos e o fabulário exemplar de Machado de Assis.

Feitas essas observações, outras mais se acrescentarão na análise detalhada dos contos a seguir.

#### 4.1.1 O ex-mágico da Taberna Minhota

É o conto de abertura do primeiro livro publicado por Rubião em 1945. O próprio título do conto já antecipa a condição de desconsolo e desamparo da personagem que mesmo destituída de seus poderes mágicos, não se sente adaptada ao mundo. Em **O ex-mágico da Taberna Minhota** é o próprio personagem narrador quem não aceita sua condição no mundo. “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? [...] Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 2010, p. 21). Essa falta de referência com uma existência passada o angustia, mas não o surpreende. Esse estranhamento, vivenciado pelo leitor, de sua condição de nascimento, tendo simplesmente aparecido na Taberna Minhota, não é compartilhado pela personagem, que não se espanta com essa descoberta e nem com sua condição de mágico, retirando do próprio bolso o dono do restaurante. Trata a todos com indiferença achando previsível o sofrimento alheio:

O gerente do circo, a me espreitar de longe, danava-se com a minha indiferença pelas palmas da assistência. [...] Por que me emocionar se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanhavam o amadurecimento do homem? (RUBIÃO, 2010, p. 22).

A ideia da morte é o que o reconforta, a princípio. Já que a primeira ação de mutilar as próprias mãos para impedir as mágicas involuntárias não surtira efeitos práticos. Ao perceber a impossibilidade da morte como uma solução viável para sua condição de constituição mágica cresce a sua frustração, pois apesar de ter o dom de criar outros seres, não podia se libertar de sua própria existência. “Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. [...] Por isso

empreguei-me numa Secretaria de Estado” (RUBIÃO, 2010, p. 24). Ironicamente, a personagem encontra na burocracia uma espécie de morte progressiva e lenta. Essa temática é comum na obra rubiana, conforme afirma Schwartz (1981, p. 79-80):

A burocracia, como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado é o objeto de alguns contos do Autor. É nesse ponto que a herança kafkiana é notável, na figuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante força coerciva que o aparelho burocrático implica.

Ao final do conto, já destituído de seus poderes, enclausurado na angústia da burocracia humana, sem poder se expressar, nem para revelar seus desejos secretos de amor não correspondido, novamente se angustia por não ter podido criar um mundo alternativo que o abarcasse em suas especificidades mágicas. Novamente aparece uma propulsão de cores como tema da libertação da angústia. Para Arrigucci Jr. (1987, p. 3), desde o começo, o mágico é para Rubião, o protótipo do artista. “Ele é o metamorfoseador por excelência”. Desatar a narrativa seria como romper o branco, desdobrar-se em múltiplas cores do arco-íris, encantar a todos, velhos, criancinhas e inclusive o leitor, como num passe de mágica.

O ex-mágico termina ansiando pelas palmas dos homens e criancinhas que antes, ele desprezara:

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

Lucas (1983) pressupõe que um conto fantástico deveria se amparar numa libertação ilimitada da imaginação, mas não é o que ele observa neste conto. Segundo o crítico Rubião se vê contido por dois limites: a função do consciente e a força do fator social. Essas cláusulas restritivas, que tolhem o alargamento da fantasia imaginária, por outro lado, são responsáveis pela carga dramática na qual os contos se veem mergulhados. No momento em que o poder mágico se vê contido aumenta a sensação de impotência que aproxima o insólito do real. O ponto vélico,



citado por Cortázar (1974), será a interseção de duas culturas: um mundo mágico onde tudo é possível e mundo burocrático real, onde nada é permitido.

Podemos observar, nesse conto, o tema da incomunicabilidade humana como fator determinante da indiferença e reificação do mundo moderno, tema esse que condensa, em termos, grande parte das obras que se configuraram no século XX como referência a essa nova forma de representação das aspirações humanas em contraposição aos seus resultados práticos. Quanto maior é a evolução mais o homem se torna distante de uma unidade que o represente. Lucas observa ainda que Rubião empresta à personagem do ex-mágico “[...] sua mundidade, seu realismo terrenal, sua limitação temporal”.

Sobre as personagens rubianas, Bastos (2001, p. 65) afirma que é comum não terem nomes que as identifiquem, mas mesmo quando os tem, não designam pessoas, mas sim detectam sombras. Essa definição muito se aplicaria à personagem deste conto que vive à margem da sociedade, sem nome e sem designação, sendo massacrada pela burocracia, como se vivesse à sombra de um processo de modernização. Segundo Bastos, o mundo que essas personagens vão encontrar é o da cidade burocrática que ele define como o “espaço codificado pela linguagem escrita”.

#### 4.1.2 O pirotécnico Zacarias

**O pirotécnico Zacarias**, publicado juntamente com **O ex-mágico da Taberna Minhota** na primeira seção do livro **O ex-mágico**, denominada de “Arco-íris”, é um outro conto rubiano bem conhecido, apresenta, a exemplo de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, a mesma ideia, embora com tonalidades diferenciadas, de um narrador defunto. O próprio Rubião já admitira em várias entrevistas buscar em Machado de Assis inspiração para seus contos. Nesse conto específico, Rubião empresta a Zacarias, o protagonista do conto, o mesmo tom irônico narratório de Brás Cubas, protagonista da obra machadiana, mas acrescenta-lhe características fantásticas quando o próprio personagem afirma não estar nem vivo, nem morto: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço

tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p. 14).

Algumas hipóteses são apresentadas como possíveis explicações para o seu estado indefinido, mas nenhuma delas pode ser comprovadamente verdadeira. Importante ressaltar que na sua vida “pós-morte”, Zacarias sente maior agrado em realizar suas funções. A narração de sua morte é apresentada plasticamente em cores, numa alusão clarividente com a profissão de Zacarias, o pirotécnico. “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. [...] Quando tudo começara a ficar branco, veio um automóvel e me matou [...] Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris” (RUBIÃO, 2010, p. 14-15). Toda a sequência do atropelamento parece presa a um deslocamento que reflete uma repetição temporal. Esse característico uso das cores aparece com maior ocorrência na primeira fase da obra rubiana, inclusive no nome dado ao primeiro capítulo dos contos da obra inicial. O termo arco-íris, bem como as referências policromáticas surgem gratuitamente em diversos contos, provavelmente herdados de uma das primeiras configurações do livro que, a princípio, se chamaria **O dono do arco-íris**, mas após ser recusado por várias editoras, fora reescrito e modificado, até ser publicado pela editora Universal em 1947, conforme narra o próprio escritor:

Escrevi dois livros que não foram publicados por falta de editor: Elvira e outros mistérios e O dono do arco-íris. Eles, juntamente com O ex-mágico, foram recusados pelas editoras Guaíra, Vitória, O Cruzeiro, José Olympio e outras de que não me recordo mais. (RUBIÃO, 1980, p. 5).

Uma roda de fogo faz intertextualidade com a imagem bíblica das visões de Ezequiel. Além disso, a epígrafe inicial do livro de Jó prenuncia a ideia de desejo da morte como uma possível solução para a incapacidade de convivência com os homens. Zacarias narra com ironia que a morte lhe garantiria as mesmas habilidades discursivas que detinha em vida e ainda lhe conferira outras sensações das quais não tinha ciência anteriormente, como a capacidade de amar e a capacidade de discernimento. “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência” (RUBIÃO, 2010, p. 19). De forma carnalizadora, toda a sua dificuldade em estabelecer uma nova existência a partir da morte, justifica-se pela impossibilidade da aceitação dos outros da condição arbitrária dele continuar vivo após o atropelamento.

Para Silverman, (1981, p. 198-199) “o conflito entre normalidade e fantasia [...] é essencialmente a tese de Rubião. É a sua enigmática visão de uma realidade flutuante e flexível.” Ele ressalta, também, os temas mais comuns na obra rubiana como sendo comuns aos demais ficcionistas: “tédio, romance, pressões de família e crescente despersonalização.” O crítico afirma que Rubião trata a sua tese de conflito entre realidade e fantasia empenhando-se em defini-la com abundante simbolismo.

O simbolismo em Rubião adquire certa poeticidade quando o escritor não se limita ao signo como única fonte da construção do inverossímil. Essa plasticidade multifacetada rubiana que engloba o texto social, o significado existencial e mítico com pinceladas do texto bíblico é o que permite tantas modificações nos contos sem que isso interfira significativamente na linguagem, pela multiplicidade de sentidos que o fantástico permite, conforme atesta Schwartz (1981, p. 82):

A poeticidade do fantástico em Murilo Rubião não se limita apenas à existência linguística do inverossímil, mas reside na densidade do signo, pela possibilidade múltipla de descodificação. Os três subtextos amalgamados, o cristão, o social e o existencial, urdem a trama consistente de uma narrativa que se universaliza na possibilidade de estabelecer homologias com o contexto, em última instância, com o homem.

#### 4.1.3 Alfredo

A exemplo dos dois contos anteriores, **Alfredo** também foi publicado inicialmente em **O ex mágico**. O conto se inicia e termina com a mesma frase: “Cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2010, p. 98), numa alusão à circularidade da vida quando o sujeito encontra-se em uma situação sem saída e retorna sempre ao ponto de partida buscando outras soluções possíveis.

É narrado em primeira pessoa por Joaquim, irmão de Alfredo. A princípio, parece tratar-se de um acontecimento comum, dentro dos parâmetros da realidade, narrando o aparecimento de uma fera no povoado. A forma irônica com a qual a personagem responde a sua esposa Joaquina que temia a descida da fera ao vale, nos remete ao início do enredamento do fantástico na narrativa. Joaquim ri-se da credence da esposa que acredita em lobisomem, mas não se espanta ao encontrar seu irmão Alfredo transmutado em um animal.

A temática desse conto parece ser a eterna busca da realização humana, o sentido da vida; a paz e a tranquilidade que as personagens buscam e não encontram no convívio com seus semelhantes: “Como tinha sido ilusória a minha fuga da planície pensando encontrar a felicidade do outro lado das montanhas” (RUBIÃO, 2010, p. 100). Essa busca ilusiva gera a fuga e o isolamento que se provam inúteis ao objetivo do alcance da serenidade pelas personagens do conto: “Perdera mais uma jornada ao procurar nas montanhas refúgio contra as náuseas do passado” (RUBIÃO, 2010, p. 101). Maria Consuelo Silva (1975, p. 7) analisa este conto pelo aspecto trágico da vida dessas personagens que pode ser observado “no desencontro do homem com o destino, no desencontro do homem com os outros e, especialmente, no desencontro do homem consigo mesmo”. Coelho (1976) vê a seguinte declaração da personagem como uma preocupação com o ser em detrimento da preocupação com o mundo: “Eu apenas buscara no vale [...] uma serenidade que não encontrei. E como poderia encontrar, se o desassossego vinha do meu corpo e não das coisas que me circundavam?” (RUBIÃO, 1947, p. 111). Segundo ela, “é o que pergunta o triste desadaptado que passa por sucessivas metamorfoses ao tentar extinguir, sem nenhum resultado, o desassossego interior ou vencer a incomunicação que o separava dos seus semelhantes” (COELHO, 1976, p. 8). Esse trecho será reescrito posteriormente por Rubião e republicado de forma a deixar o questionamento menos eloquente: “[...] ao passo que eu apenas buscara no vale uma serenidade impossível de ser encontrada.” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Para Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 929), sendo o vale um canal receptivo às águas vindas das alturas que o cercam, teria, pois, o significado de convergência. Simboliza ainda, o lugar das transformações fecundantes, “[...] onde a terra e a água do céu se unem para dar ricas colheitas”. Ressalta, porém, essa simbologia, que a fertilidade do vale está sujeita à união da alma humana e da graça de Deus, numa relação de humildade. Assim, todo o simbolismo do vale “[...] reside nessa união fecunda das forças contrárias, na síntese dos opostos, no centro de uma personalidade integrada”.

A metamorfose da personagem principal apresenta-se como uma fuga da realidade com a qual a mesma não consegue conviver. Alfredo se transmutará em porco, mas perderá o sossego fuçando o chão e lutando, sem razão, com os

companheiros, tentará, pois, se fundir em uma nuvem, mas ao refletir se, com essa ação resolveria o problema, resolve por transformar-se em verbo. Cansado de ser solução para todos os problemas, ou de deixar a maioria deles sem solução, resolve, pela última vez ser um dromedário destinado a passar a vida bebendo água.

Segundo Coelho (1987, p. 2), a ruptura da unidade “Razão/Fé”, na modernidade, gerou uma crise existencial rompendo o sustentáculo da vida tradicional do indivíduo que “privado de sua transcendência torna-se princípio e fim de si próprio.” Nesse novo drama, vê-se perdido, “Sem alicerces, nem direção, em um viver fragmentado, caótico, sem outra finalidade para além da luta pela sobrevivência material” gerando a desumanização. Alfredo, metamorfoseado em dromedário, é descrito como mais humano que a esposa de seu irmão. Enquanto Joaquim se comovia com a ternura que emanava dos olhos infantis do dromedário, por outro lado, sentia ímpetos de espancar sua esposa, Joaquina, que agredira e humilhara o animal. Joaquim, aberto a todas as realidades, aceita normalmente as metamorfoses do irmão Alfredo, mas condena as superstições da esposa, preocupada com a fera que rondava o vale: “Ri-me da sua credice: um lobisomem?! Era só o que faltava! Ao verificar que ela não gracejava [...] quis explicar-lhe que o sobrenatural não existia.” Joaquim declara, então, que ambos tinham “pontos de vista bastante definidos e irremediavelmente antagônicos” (RUBIÃO, 2010, p. 98). A identificação de Joaquim com seu irmão no sentido da solidão e da busca ineficaz de respostas para a convivência pacífica na humanidade é o que lhe permite reconhecer no absurdo da metamorfose uma condição do mundo real.

#### **4.1.4 Os dragões**

Esse conto foi publicado pela primeira vez em 1965 no livro de mesmo nome. A simples leitura da epígrafe que inicia o conto, já nos insere no mundo do estranhamento: “Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes” (RUBIÃO, 2010, p. 47). Retirada do contexto bíblico do livro de Jó, parece nos prevenir da entrada em um mundo totalmente insólito, mas de parâmetros reais. O conto é narrado em primeira pessoa por um personagem – o professor – que testemunhou a chegada dos dragões à cidade. Francis Uteza (1988, p. 8) descreve o estereótipo

de cidade interiorana que geralmente é retratado nas obras rubianas: “Espaço social fechado, policiado e organizado face às desordens do exterior, a cidade impõe-se na obra de Rubião como um microcosmos cujo pacato ordenamento é perturbado por seres vindos de um além caótico”. Ana Luiza Silva Camarani e Paulo Sérgio Marques (2012, p. 34-35), em estudo recente sobre a representatividade do mágico e do monstro em Murilo Rubião, observam que os dragões perdem sua função de “representar o Mal e trocam de posição, assumindo a humanidade que os seres humanos do conto parecem não demonstrar”. Assim, destituídos de sua condição convencional, o que vai conferir aos dragões sua monstruosidade, segundo eles, será “sua condição híbrida, de animais com comportamentos humanos”. Condição que se repetirá, em termos, no conto **Teleco, o coelhinho**, cujo desejo de ser humano o transforma e deforma.

Diante do não reconhecimento dos dragões como indivíduos e das diversas interpretações da origem dos mesmos, a não aceitação social não permitiria a convivência dos habitantes da cidade com estes seres como se fossem seus pares, assim o vigário “ordenou que fossem encerrados numa casa velha, previamente exorcismada, onde ninguém poderia penetrar” (RUBIÃO, 2010, p. 47). Assim como as personagens rubianas, a personagem de Kafka, no livro **A metamorfose**, aponta para a desumanização da vida moderna e denuncia a rejeição ao mais fraco e ao diferente. Santana (2009, p. 10) ressalta o conflito entre a sensibilidade e as exigências do mundo moderno que podem ser, simbolicamente, atribuídas à Kafka: “As situações absurdas reveladas em seu conto resultam de uma operação artístico-literária a fim de colocar a sociedade moderna em situações insólitas, tão desconfortáveis quanto a amargura vivida pelo autor e seus personagens”.

No conto **Os dragões**, o tempo fez com que muitos vencessem a teimosia inicial em aceitar os estranhos visitantes. Trataram de lhes atribuir uma tarefa que os fizessem úteis, como a tração de veículos, solução abandonada devido ao número reduzido de animais diante do número de pretendentes. Sem um consenso, o vigário determinou que os dragões fossem batizados e alfabetizados numa tentativa de inseri-los socialmente. A proposta aceita, ao final, pelo professor, recusara a ideia de batismo, afinal eram dragões e não precisavam desse artifício e tomou para si a responsabilidade de educá-los. Nesse momento, os dragões se restringiam a dois, visto que os demais haviam contraído moléstias decorrentes das condições de

abandono em que se encontravam. Os dragões sobreviventes se encontravam corrompidos por maus hábitos, viciados em bebidas e jogos. O dragão mais velho recebeu o nome de Odorico, caracterizava-se pela má conduta nas aulas e pela atração pelas mulheres o que lhe causou a morte prematura. O último dragão, João, com os envidados esforços do professor e de sua esposa, parecia seguir os ensinamentos e se livrar dos vícios.

A metamorfose que se dá nos dragões advém da convivência com os humanos, quando passam a adquirir vícios e características humanas. Sob essa perspectiva, um dos dragões, o mais velho, se entregará à luxúria vivendo um romance com Raquel, a lavadeira, e será assassinado: “atribuíram sua morte à tiro fortuito... provavelmente de um caçador de má pontaria. O olhar do marido desmentia a versão” (RUBIÃO, 2010, p. 49-51). E o dragão mais novo que “alimentava ainda a pretensão de se eleger prefeito municipal”, num ato de extrema vaidade, acabaria se entregando ao jogo e à bebida fugindo com o circo, provavelmente tomado de amores por uma trapezista “especialmente destacada para seduzi-lo”.

Simbolicamente, o dragão é representado essencialmente como “um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 349), mas existem aspectos distintivos desse mesmo símbolo – um animal aquático, terrestre, subterrâneo e celeste ao mesmo tempo. Em seu aspecto celeste, é considerado como o princípio, “a origem do céu e produtor da chuva”. Na china é o símbolo do imperador, entre os celtas é “associado ao raio (cospe fogo) e à fertilidade (traz a chuva). Simboliza, assim, as funções régias e os ritmos da vida, que garantem a ordem e a prosperidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 350). Toda essa simbologia pode ser observada na forma como os habitantes da cidade receberam os dragões, descritos como: “enviados pelo demônio”, “coisa asiática, de importação europeia”, “monstros antediluvianos”. O que representaria para a personagem do professor, que narra o conto, um atraso dos costumes e ignorância geral do povo da cidade que se benzia “mencionado mulas sem cabeça, lobisomens” Segundo o relato, apenas as crianças puderam perceber a verdadeira natureza dos hóspedes recém chegados como “simples dragões” que eram (RUBIÃO, 2010, p. 47).

Rubião tem como princípio abordar a questão dos mitos e crenças folclóricas fazendo referências a seres como o lobisomem tanto no conto **Alfredo**, onde o ser é tratado como inexistente até mesmo para os parâmetros fantásticos, quanto no conto **Os dragões**. Segundo Paulo Leminski (1994, p. 59), a magia pode ser potencializada por meio da imaginação, capaz de dar forma e vida aos seres não existentes. Esses seres, tanto podem ser baseados na mitologia e nos sonhos, quanto podem ser inspirados nos artefatos e máquinas, cuja representação não se encontra na realidade. “A roda, que não existe na natureza, é tão fantástica quanto o lobisomem”. Nessa perspectiva é que as personagens rubianas não se espantam com o fantástico e esperam que o leitor não as receba com desconfiança. No conto **Os dragões**, o autor empresta toda a naturalidade das crianças diante de um fato totalmente extraordinário, como o aparecimento de criaturas lendárias, ao enredo do conto, de forma a tornar comum, a presença destes seres entre os demais, condenando as crendices e superstições comuns nas cidades interioranas.

#### 4.1.5 Teleco, o coelhinho

Segundo Werneck (1988, p. 10), Rubião costumava passar por longas fases de jejum criativo. No período de quatro anos, entre 1956 e 1960, em que viveu na Espanha como adido à embaixada brasileira, atravessava um destes momentos de pouca produção literária, tendo escrito apenas um conto: **Teleco, o coelhinho**. O conto foi publicado, no Brasil, em 1965 no livro **Os dragões e outros contos**. Trata-se do encontro e da convivência de um homem, que narra o acontecimento e um coelhinho cinzento chamado Teleco, que tinha por característica metamorfosear-se em outros animais, embora, no decorrer do conto, se descubra que seu verdadeiro desejo seria transformar-se em homem. Segundo Aleixo (2008, p. 192), o desejo de ser homem demonstra a busca incessante do ser pela perfeição, ou pelo ajustamento na sociedade circundante. O coelhinho nada mais é do que a metáfora do ser humano ou do próprio texto fantástico de Rubião. De acordo com Rubião, esse conto seria uma releitura do mito de Proteu. Segundo Mário da Gama Kury (2001, p. 341), Proteu era um deus marinho conhecedor de muitos segredos que vivia nas proximidades do rio Nilo onde guardava os rebanhos de Poseidon. “Chamado de ‘o velho do mar’, além de ter o dom da profecia, era capaz de



transformar-se no que quisesse”. Em uma entrevista, Rubião (1980, p. 4-5) cita a mitologia como influência para o fantástico em sua obra: “O que é a *Metamorfose* e *Teleco* senão a reinvenção do mito de Proteu, pastor do rebanho marinho de Netuno, que por detestar predizer o futuro, dom que lhe fora concedido, transformava-se em animais para não o fazer?”, deixando implícito que a mitologia grega teria influenciado não só ele como também outros escritores, como Kafka, o que explicaria as semelhanças observadas entre ambas as ficções. A personagem rubiana desse conto tem características metamórficas e surge em frente ao mar, uma referência à forma como Proteu era conhecido: “o velho do mar”. Não lhe são dadas referências do seu passado, nem idade, procedência ou quaisquer outras informações que lhe expliquem tais metamorfoses. O narrador do conto é um homem comum, solitário, que encontra em Teleco, uma espécie de companheiro, passando os dois a morarem juntos em sua casa. A chegada de uma terceira personagem, Tereza, propiciará a formação de um triângulo amoroso que culminará no afastamento dos dois amigos.

A transformação de Teleco em canguru inicia uma segunda parte do conto, quando Teleco, influenciado por Tereza passa a se autodenominar homem, passando a se chamar Antônio Barbosa. Essa nova identidade desagradará demasiadamente o narrador que se incomodará com os maus hábitos humanos adquiridos por Teleco depois de transmutado em canguru: “Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas diante do espelho. [...] sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada.” (RUBIÃO, 2010, p. 56).

Na incompatibilidade da convivência e pela atração que passa a sentir pela companheira de Teleco, o narrador acaba por expulsar o casal de sua casa. Tempos depois Teleco retorna já adoentado. Pelas transformações em pavão e em cascavel ao ser questionado sobre o paradeiro de Tereza, ficam subentendidas a extrema vaidade e egoísmo desta personagem, bem como, uma suposta traição que levariam Teleco a contrair uma estranha enfermidade que o levaria à morte.

Cachorro, cotia, pavão, cascavel, lagarto, rato, hipopótamo, carneiro são os animais citados no decorrer das últimas transformações de Teleco, antes da morte, ficando subentendidos, ainda, outros seres: “Não falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava” (RUBIÃO, 2010, p. 59). Além desses, no decorrer do

texto, muitos outros animais conhecidos e desconhecidos são citados: “Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.” (RUBIÃO, 2010, p. 54).

O leitor envolvido nessas metamorfoses não se espantará quando ao final o pequeno coelhinho cinzento se transformar em uma criança morta, sem dentes e encardida, como a sombra do homem que poderia ser. O enredamento criado desde o início do conto fará, ao final, o seu papel de tornar verossímil, na configuração fantástica, a realização dos desejos da personagem resumida em sua morte. Segundo Schwartz (1982, p. 99), do mesmo modo que as metamorfoses de Teleco não provocam espanto nos leitores, tampouco causam surpresa “a sucessão infinita de mágicas operadas pelo ex-mágico, os infortúnios dos dragões, o destino incerto de **O convidado** e outros fatos insólitos” com os quais os leitores vão se adequando e absorvendo como reais no ato da leitura, na perspectiva da narrativa fantástica.

#### 4.2 A METAMORFOSE E A FRAGMENTAÇÃO DO INDIVÍDUO MODERNO

O tema da metamorfose não é inovador na literatura. Desde a antiguidade esteve frequente em várias narrativas em textos literários clássicos, míticos ou bíblicos. De acordo com Brandão (2007, p. 34), nos mitos gregos, as metamorfoses, muitas vezes, aconteciam como estratégia de fuga para escapar de alguma perseguição. Ela observa que os deuses se envolviam em metamorfoses, quer ocorridas neles próprios, quer provocadas nos homens pelos motivos da paixão ou cólera. Segundo Magalhães Jr. (1972, p. 82-85) os deuses pagãos tinham “o hábito de promover as mais singulares transformações”. O levantamento de todas as metamorfoses dessa mitologia resultaria em “contos maravilhosos, uns trágicos, outros poéticos”. De acordo com o estudioso, o melhor símbolo das metamorfoses seria Proteu, divindade que podia mudar de aspecto sempre que o desejasse. Nos inúmeros exemplos citados observam-se histórias de sedução, castigo, desejo e prêmio. Portanto, “a imaginação dos povos nunca cessou de dar crédito às transformações de pessoas em animais”, surgindo lendas regionais advindas dessas crenças mitológicas universais.

Segundo estudo de Luciana Alves Santos (2006, p. 6), na literatura clássica, a metamorfose tinha uma função determinada: “uma afronta ou um crime mereciam

uma punição à altura da falta cometida”. Já na literatura do maravilhoso, os contos de fadas estavam povoados de transformações que poderiam ser provações para alcançar um bem maior, bem como formas de atingir objetivos obscuros. Santos observa que nessas literaturas as metamorfoses sempre se mantiveram no plano físico.

Biologicamente, a metamorfose representa um estágio do crescimento. “Representa a passagem entre as fases da vida do organismo por meio do crescimento e da diferenciação em relação aos estados anteriores” (SANTANA, 2009, p. 10). Rubião subverte totalmente esse conceito biológico no conto **Teleco, o coelhinho**, ao trazer uma personagem que se transmuda em vários seres e termina no primeiro estágio humano, como numa metamorfose regressiva. Assim, as metamorfoses do fantástico rubiano colocam a existência em contradição.

Em outros momentos literários, como no Romantismo e no Naturalismo, outras metamorfoses eram observadas através da linguagem metafórica que consistia em atribuir características nas esferas comportamentais das personagens que refletissem suas relações entre os demais e com a sociedade. Cabem considerações ainda, sobre as narrativas folclóricas com suas lendas e mitos representados por figuras que se metamorfoseiam em seres do imaginário coletivo. Santos (2006, p. 7) reafirma que o universo rubiano não se pauta no espaço regional povoado dessas lendas e mitos, até porque o autor tem preferência pelos espaços urbanos que comportam os problemas da dita civilização: “marginalização, medos, violência, burocracia e desamores”.

Todorov (2010, p. 121-122), em seu estudo pelo fantástico refere-se à metamorfose como “o movimento em que se desliza das palavras às coisas que essas palavras supostamente designam”, ou seja, para ele as metamorfoses se dão pela ruptura do limite entre a matéria e o espírito. O crítico observa que semelhante ruptura era considerada como a primeira característica da loucura no século XIX. Outra característica dessa ruptura observada por Todorov seria o apagamento do limite entre o sujeito e o objeto, o que permite, por exemplo, a Rubião, criar uma personagem que se transmude em uma nuvem, em animais, ou em um verbo.

Em Rubião, as metamorfoses estão inscritas também no texto, através das reescritas e transformações dos contos e epígrafes, numa busca da acomodação das ideias que sustentam a dimensão fantástica. A metamorfose se dá, então, “tanto

no nível da criação propriamente dita – o re-escrever os contos – quanto no âmbito dos temas”. (GOULART, 1995, p. 17).

O professor Roniere Menezes (2010, p. 18) observa o caráter contraditório da vida e da arte de Rubião que ora detinha laços com o mundo prático e burocrático, ora se entregava ao mundo inventivo da imaginação, sempre aberto ao diálogo e avesso às fórmulas prontas. Ao moldar sua produção artística com “inegável maestria”, o escritor abria frestas para uma melhor percepção do que pode haver de “invisível e inventivo para além das fronteiras da sociedade do controle” na qual se vive.

E nesse mundo fantástico, repleto de metamorfoses, nada poderia permanecer estável: nem as palavras, nem as ideias; até mesmo o espaço e o tempo encontram-se transformados, quase sempre não sendo possível defini-los precisamente. Assim o leitor de Murilo Rubião preso nas teias da ficção, avança na leitura sem parâmetros para o que é “mentira ou verdade, loucura ou uma lucidez tão absurda que lhe cega os olhos do espírito” (BRANDÃO, 2007, p. 36).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar sua produção de contos fantásticos em 1991, Murilo Rubião emprestou a sua obra, um caráter único. Uma forma particular e característica de expressão da realidade por meio da fabulação.

Nestes contos constataram-se características como a metalinguagem, forma moderna de internalizar nos contos a própria condição de autorreflexão. Através da metamorfose da escrita e da reescrita dos contos, pode se comprovar que a literatura se faz objeto de análise das relações entre o indivíduo e a sociedade, contextualizadas em inúmeras transformações ocorridas no início do século e na repressão à criação literária que pode se explicar pelo período histórico-político do Brasil, no início do século XX, marcado tanto pelas guerras mundiais quanto pelo período do regime militar brasileiro.

O uso das epígrafes em cada conto se torna característica pertinente ao estado social conturbado e pode ser entendido como forma irônica de entrever a relação entre o homem e sua transcendência. Em várias ocasiões Murilo Rubião se declara agnóstico, o que lhe permitiria utilizar de tal linguagem bíblica como forma de questionamento das relações do homem com suas crenças ou credences. Sob o ponto de vista da fabulação, a religiosidade e outras crenças, como criações humanas, estariam a serviço da identificação social e da necessidade de se estabelecer uma relação de transcendência além da material que já não traz conforto e respostas suficientes nas relações da modernidade. Contos como **O exmágico da Taberna Minhota**, **Os dragões** e **O pirotécnico Zacarias** demonstram o homem numa tentativa de se adequar às convenções socialmente estipuladas para a convivência em sociedade. A burocracia aparece como espécie de morte dos conceitos de liberdade e identidade, transformando os indivíduos em autômatos se sujeitando à solidão e ao isolamento social quando não inseridos nestas normas. A dificuldade de adaptação aparece nestes e nos demais contos elencados neste estudo como uma forma de angústia que se resolve pela metamorfose. Transformando-se em outros seres, as personagens dos contos **Teleco**, **o coelhinho** e **Alfredo** buscam novas formas de relacionamento e aceitação, embora nos contos, essa não seja uma possibilidade real.

A obra de Murilo Rubião, composta de trinta e três contos publicados em livros, se estende com as republicações e reescritas dos contos, motivando novas facetas metamorfoseadas pela modernidade. Os primeiros contos publicados em 1947, reescritos e republicados nos anos seguintes trazem a marca da metamorfose temática estendida à metalinguagem da reescrita que revela a busca constante pelo estado da perfeição inalcançável tanto para o escritor quanto para as suas personagens. As personagens rubianas permanecem, além das reescritas, num estado de permanente busca pelo inalcançável e o escritor numa constante autocrítica que sempre o resgata ao ponto inicial dos contos: a epígrafe. Em cada conto, a epígrafe é reveladora do estado de questionamento do homem em relação à sua transcendência, num desejo de transferir a sua angústia para algo que represente o sentido maior dessa procura constante. Nestes contos, essa procura incessante dos indivíduos somada a todos os questionamentos impostos ao homem moderno revelam a solidão e a pequenez de cada ser, reprimido pela sociedade que não os representa.

Em Murilo Rubião, a metamorfose tem características metalinguísticas porque ultrapassa o fator temático quando se insere nas reelaborações e reescritura dos contos. Essa perspectiva temática apresenta personagens que, distantes de uma identidade com a sociedade, se refugiam na indiferença e na estagnação encontrando na metamorfose uma forma de fragmentação que justifique a precariedade das relações do indivíduo com o meio. Essa representação fragmentada apresenta a vulnerabilidade dos relacionamentos entre este indivíduo e a sociedade que parece estática, mas nunca será estável, a exemplo dos personagens que protagonizam esses contos. A fantasticidade permite a indiferença das personagens, mas não dos leitores que se veem instigados às reflexões existenciais com as quais eles se identificam.

O insólito das obras rubianas é uma miscelânea de confluências. Parte do real, atravessa o fantástico e se enriquece com o realismo mágico, não necessariamente nesta ordem. Absorve influências tanto do século XIX com Hoffmann, Poe e Machado de Assis, quanto do século XX com Kafka, Borges e Cortázar.

Essa gama de possibilidades requer um leitor de segundo nível, aberto às leituras simbólicas, às conjecturas e às viagens fronteiriças do gênero fantástico.

Manter a verossimilhança, para leitores não treinados à presença do insólito puro, é uma preocupação constante da escrita rubiana que não chega a perder, no todo, seu caráter realista quando o escritor, inconscientemente, busca, em um incessante reescrever, alcançar uma clareza incompreensível aos moldes desse gênero. O escritor tencionava evitar que um leitor desprevenido transferisse o estranhamento do acontecimento fantástico para o hermetismo de uma palavra simbólica fazendo se perder neste movimento a intenção do caráter insólito das fabulações.

No fantástico todoroviano não caberiam fabulações que não atendessem à hesitação constante, do início ao fim da narrativa, quanto à natureza do elemento insólito e inexplicável pelas regras da lógica racional. O próprio Todorov, no entanto, se renderia à Kafka, cujas narrativas não deixavam espaço para uma hesitação determinada e gradativa, criando para este uma categoria chamada fantástico generalizado. Neste fantástico generalizado que se caracteriza basicamente pela passagem do sobrenatural ao natural, a hesitação não toca as personagens, mas permanece o caráter da transgressão que muito o aproxima do fantástico tradicional. Rubião e Kafka se assemelham nesta condição de fazer do fantástico uma escritura possível dentro de uma realidade impossível.

É, pois, o insólito generalizado que se encontra nas narrativas rubianas, contaminado pelas vicissitudes dos tempos da modernidade onde não caberiam hesitações.

A modernidade em Rubião vai além das características do fantástico sobre cuja feição escreve; e alcança uma temática realista que metaforiza uma capacidade especial de interpretação do mundo, fazendo com que o leitor se debruce na busca da relação entre significante e significado sob a ótica da decifração do absurdo e da realidade imaginada dessa configuração.

## REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sérgio. A parábola inconformada. In: RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 81-90.
- ALEIXO, Sandra Elis. O universo fantástico de Murilo Rubião. **Trama**, Paraná, v. 4, n. 8, p. 187-198, jul./dez. 2008.
- ANDRADE, Vera Lúcia. A trajetória fantástica de Murilo Rubião. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 20, p. 3-7, dez. 1996.
- ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. **Suplemento literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, p. 12, fev. 1987.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- \_\_\_\_\_. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.062, p. 1-4, fev. 1987.
- BASTOS, Hermenegildo José. **Literatura e colonialismo**: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Grafias da identidade**: literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A cegueira. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 50, p. 10-12, ago. 1999.
- \_\_\_\_\_. Convidado de Murilo Rubião: La vida és sueño? **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Edição especial, p. 32-36, jun. 2007.



CALVINO. Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio** – lições americanas. Tradução Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMARANI, Ana Luiza; MARQUES, Paulo Sérgio. O mágico e o monstro em Murilo Rubião. In: ALVAREZ, R. G. H.; VOLOBUEF, K; WIMMER, N. (Org.). **Vertentes do fantástico na literatura**. São Paulo: Annablume, 2012. p. 13-38.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. **O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica**. 2004. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

CARVALHO, Tida. O sonho. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 50, p. 13-16, ago. 1999.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução Nilton César Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. Murilo Rubião, do mágico ao fantástico. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 11, n. 485, p. 8-9, jan. 1976.

\_\_\_\_\_. A civilização da culpa e do fantástico absurdo muriliano. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.061, p. 1-4, fev. 1987.

\_\_\_\_\_. O fantástico-absurdo muriliano e o mundo dessacralizado. In: \_\_\_\_\_. **Escritores brasileiros do século XX: um testamento crítico**. Taubaté: LetraSelvagem, 2013. p. 751-764.

COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFJF, 1996.

\_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Junior; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELRUELLE, Edouard. **Metamorfoses do sujeito**. Tradução Susana Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2009.

FRÓIS, Wilson Barreto. **Murilo Rubião e o redimensionamento do real**. 2009. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

\_\_\_\_\_. O fantástico Murilo Rubião. **Itinerários** – revista de literatura, Araraquara, n. 19, p. 15-24, 2002.

\_\_\_\_\_. Fantástico e realidade social em Murilo Rubião. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Edição especial, p. 12-15, dez. 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**: um breve estudo sobre a humanidade. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: \_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 84-104.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986a.

\_\_\_\_\_. Cartas do Brasil: Os setenta anos de Murilo Rubião. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 94, p. 108-109, nov. 1986b.

KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges** – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Metamorfose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LIMA, Alceu Amoroso. **Voz de Minas**. São Paulo: Abril, 1983.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOWE, Elizabeth. A opção pelo Fantástico: entrevista com Murilo Rubião. **Escrita**, São Paulo, ano 4, n. 29, p. 49-53, 1979.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

\_\_\_\_\_. A arte do conto de Murilo Rubião. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1983.

\_\_\_\_\_. **Do barroco ao moderno**. São Paulo: Ática, 1989.

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. **Cadernos de literatura comentada**: vestibular 2004/PUC MINAS, Belo Horizonte: Horta Grande, 2003.

\_\_\_\_\_. Festa absurda. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1.339, nov./dez. 2011.

MAGALHÃES JUNIOR, R. O conto fantástico. In: \_\_\_\_\_. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. A linguagem fantástica: uma experiência de limites. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 4, 2010.

MASINA, Léa. Murilo Rubião, o mágico do conto. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos escolhidos**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em “O convidado” de Murilo Rubião. **Ciências & Letras**: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 20, p. 121-130, nov. 1997.

MENEZES, Roniere. Murilo Rubião – A biblioteca mágica. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1.331, p. 14-18, jul./ago. 2010.

MILLIET, Sérgio. O ex-mágico. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 dez. 1947.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

MOURÃO, Rui. Um discípulo de Machado. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 9, n. 420, p. 12, set. 1974.

MOURÃO, Rui. O Pirotécnico Zacarias. **Murilianas**. c2004. Disponível em: <<http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/criticas.aspx?id=13>>. Acesso em: 10 out. de 2012.

NUNES, Sandra Regina Chaves. Visões da Crítica. **Murilianas**. c2004. Disponível em: <<http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/criticas.aspx?id=18>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: \_\_\_\_\_ **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184-192.

PELLEGRINO, Hélio. Espelho dos escritores. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p. 5, fev. 1987.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRES, Antônio Donizete. Especulações sobre mito e metamorfose na obra de Franz Kafka. In: VOLOBUEF, Karin (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Unesp, 2011. p. 197-240.

RAMOS, Maria Luiza. Do fantasma ao fantástico. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 19, n. 926, p. 2-3, jun. 1984.

PEREZ, Renard. A trajetória de um escritor. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 2-3, fev. 1987.

RODRIGUES, Selma Calasans. No Labirinto do Fantástico. **Babilônia**, dez. 2010. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/1776/1426>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

RUBIÃO, Murilo. **O ex-mágico**. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

\_\_\_\_\_. **Os dragões e outros contos**. Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965.

\_\_\_\_\_. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. **O pirotécnico Zacarias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1980.

\_\_\_\_\_. **Murilo Rubião: Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

\_\_\_\_\_. **O pirotécnico Zacarias e A casa do girassol vermelho**. (edição dupla) São Paulo: Clube do Livro, 1988.

\_\_\_\_\_. **O homem do boné cinzento e outras histórias**. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. **Contos reunidos**. São Paulo: Ática, 1998.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos escolhidos**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

\_\_\_\_\_. **Contos de Murilo Rubião**. Ilustrados por Angelo Abu. São Paulo: DCL, 2004a.

\_\_\_\_\_. **A casa do girassol vermelho**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

\_\_\_\_\_. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Murilo Rubião obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTANA, Naum Simão. **Crise – as metamorfoses da condição humana**. São Paulo: Claridade, 2009.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. **Nau Literária**: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas em língua portuguesa, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 186-199, jul./dez. 2006.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. Um mestre do fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

\_\_\_\_\_. A ferida exposta de Murilo Rubião. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.060, p. 6-8, fev. 1987.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 101-110.

SILVA, Maria Consuelo. O sentido trágico de Alfredo, conto de Murilo Rubião. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 10, n. 460, p. 7-8, jul. 1975.

SILVERMAN, Malcolm. O absurdo no universo de Murilo Rubião. In: \_\_\_\_\_. **Moderna ficção brasileira**. Tradução João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. v.2, p. 185-202.

SILVIANO, Santiago. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Identidade nacional e modernidade brasileira**: o diálogo entre Sívio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TAVARES, Braulio. Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores, In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Páginas de sombra**: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TEIXEIRA, Adriana dos Santos. Murilo Rubião e a renovação artística na literatura brasileira. **Gláuks**, Viçosa, v. 7, n. 1, p. 102-118, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UTEZA, Francis. Murilo Rubião: do sofrimento dos dragões ou do fantástico da metafísica. **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.906, p. 8-11, mar. 1988.

VILLAÇA, Antônio Carlos. As metamorfoses do mágico Murilo Rubião. In: **Suplemento Literário [do] Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 9, n. 429, p. 8, nov. 1974.

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: a invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan./jun. 2000.

VOLOBUEF, Karin (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Unesp, 2011.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**: jornalistas e escritores em Minas Gerais. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. A criação de um mundo à parte. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e A casa do girassol vermelho**. (Edição Dupla). São Paulo: Clube do Livro, 1988.

ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo. In: \_\_\_\_\_. **A palavra e os ecos**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 28-36.

\_\_\_\_\_. As marcas de um foragido. In: RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 3-5.