



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA
PORTUGUESA/LIBRAS/LÍNGUA INGLESA

FILIPE ARAUJO DOS SANTOS

O ABSURDO SEM FIM EM ALGUNS CONTOS DE MURILO
RUBIÃO

AMARGOSA – BA
2018

FILIFE ARAUJO DOS SANTOS

**O ABSURDO SEM FIM EM ALGUNS CONTOS DE MURILO
RUBIÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) / Centro de Formação de Professores (CFP) como parte do requisito parcial para obtenção do grau do curso de Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa/Libras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Gomes Silva.

**AMARGOSA – BA
2018**

FOLHA DE APROVAÇÃO

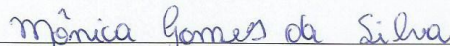
FILIPE ARAUJO DOS SANTOS

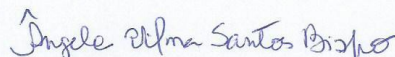
**O ABSURDO SEM FIM EM ALGUNS CONTOS DE MURILO
RUBIÃO**

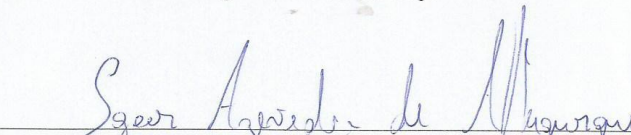
Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau do curso de Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa-Libras no Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Aprovação em: Amargosa-BA , 02 de abril de 2018.

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª Dr.ª Mônica Gomes Silva (orientadora)


Prof.ª Dr.ª Ângela Vilma Santos Bispo


Prof. Msc. Igor Azevedo de Albuquerque

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me guiado, me iluminado e me dado forças para seguir durante todo esse percurso, no qual houve vários momentos difíceis. À minha família pelos momentos de apoio durante todo o processo. Dedico o trabalho em memória de meu pai Antonio Celestino dos Santos, meu grande incentivador. Agradeço também aos amigos, sendo que, em especial, à Rosana Soares, Manuela Solange, Neila Carla, Eliene Silva e Simone Porcino, que estiveram comigo durante todas as etapas dessa graduação, nos momentos bons e difíceis também. Agradeço aos mestres pelos ensinamentos a mim prestados, em especial, à minha orientadora, professora Mônica Gomes Silva, pela generosidade de ter me acolhido como orientando e me guiado por esses caminhos da escrita que, por muitas vezes, fizeram-se árduos, mas que com seu apoio e auxílio pude prosseguir. Não posso deixar de fazer um agradecimento, em caráter também especial, ao professor Jorge Schwartz pela nobreza de ter contribuído para a base desse trabalho com a doação de seu livro *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*, material teórico de suma importância para a escrita do presente trabalho.

SANTOS, Filipe Araujo dos. **O absurdo sem fim em alguns contos de Murilo Rubião**. 34 f. 2018. Trabalho monográfico de conclusão de curso, Centro de Formação de Professores, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Amargosa, 2018.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo a investigação do absurdo gerado, a partir da incorporação estética da ideia de infinito, em alguns contos de Murilo Rubião. Para isso, realizou-se uma revisão bibliográfica sobre o gênero conto, a questão do fantástico na literatura e os traços especiais da escrita do autor, como a questão da circularidade, conforme estudo de Jorge Schwartz (1981). Realizou-se, desse modo, uma análise de um *corpus* composto por sete contos de Murilo Rubião, ressaltando-se as críticas sobre as relações humanas, sejam de caráter social ou existencial, expostas através de metáforas que remetem à noção de infinito.

PALAVRAS-CHAVE: Absurdo; conto; fantástico; Murilo Rubião.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO GÊNERO	8
2.1. DA ORIGEM IMEMORIAL AO SÉCULO XIX	8
2.2. PARA UMA POÉTICA DO CONTO	10
3. TRAÇOS DA ESCRITA DOS CONTOS MURILIANOS	14
3.1. O FANTÁSTICO/ABSURDO EM MURILO RUBIÃO	14
3.2. AS EPÍGRAFES	17
3.3. A CRÍTICA SOCIAL	18
3.4. A CRÍTICA EXISTENCIAL.....	19
3.5. A QUESTÃO DA CIRCULARIDADE EM RUBIÃO	20
4. O ABSURDO SEM FIM	22
4.1 BÁRBARA / AGLAIA: O INFINITO DA MULTIPLICAÇÃO	22
4.2 O INFINITO SEM FUGA DE “A CIDADE”, “A ARMADILHA” E “OS COMENSAIS”.....	25
4.3 DO INFINITO AO INFINITO: “O EDIFÍCIO” E “A FILA”	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	34

1. INTRODUÇÃO

Murilo Eugênio Rubião (1916-1991), natural de Carmo de Minas, inicia sua carreira literária ainda na década de quarenta. Segundo Jorge Schwartz, a obra do escritor mineiro “permaneceu praticamente desconhecida para o grande público durante mais de três décadas, quando a reedição do seu livro de contos *O pirotécnico Zacarias* em 1974 o tiraria do anonimato” (SCHWARTZ, 1981, p. 99). A partir daí, o autor ganhou um lugar de destaque na literatura brasileira, sendo considerado, inclusive, um renovador da prosa, conforme aponta Antonio Candido no texto “A nova narrativa” de 1976:

Com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), (Murilo Rubião) instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. [...] Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião **elaborou os seus contos absurdos** num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien años de soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia precisou esperar os anos 70 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra. (CANDIDO, 2011, p. 251-252, grifo nosso).

Desse modo, o presente trabalho propõe-se a investigar o *absurdo sem fim* em alguns contos de Murilo Rubião, em que a ruptura com o real ocorre sem o estranhamento dos personagens, além de estar associada, formal e tematicamente, à noção de infinito. Partimos da noção de infinito em Murilo Rubião, de acordo com o estudo de Jorge Schwartz, *Murilo Rubião: A poética do Uroboro* (1981), no qual associa a poética do autor com a serpente Uroboro, animal mítico que morde a própria cauda e forma o símbolo circular em que se confundem o início e o fim.

É claro que, para além da recorrência da idéia de infinito, outros temas podem ser observados na obra de Murilo Rubião. Porém, no presente trabalho nos atemos, como temática, à tendência de infinito.

Para realizar a análise optou-se por uma subdivisão dos contos que compõem a tendência de infinito segundo a classificação de Jorge Schwartz, ainda que não abarquem a totalidade da obra de Murilo Rubião. Contos como “O convidado”, por

exemplo, não constam nessa classificação. A opção de formar subgrupos se deu em função de explicitar a semelhança lógica dos múltiplos infinitos nos contos.

Este trabalho, por sua vez, está dividido em cinco capítulos. Após esta introdução, contendo a apresentação do estudo em tela, segue o segundo capítulo, “Considerações em torno do gênero”. Nele se propõe uma revisão bibliográfica para elaborar um panorama geral sobre o conto, desde sua origem imemorial até uma formulação de uma poética para o gênero, por meio das obras de Julio Cortázar (2013), Machado de Assis (1873) e Nádía Gotlib (2006).

O terceiro capítulo, “A novidade dos contos murilianos”, a partir das noções de fantástico de Tzvetan Todorov (1970) e da singularidade da escrita muriliana apontada por Jorge Schwartz (1981, 1982), aborda alguns aspectos da escrita de Murilo Rubião.

O quarto capítulo, “O absurdo sem fim”, procede a uma análise de um total de sete contos extraídos do livro *Murilo Rubião - obra completa* (2010), ressaltando os múltiplos infinitos nos contos selecionados. Sendo assim, apontamos três subgrupos de contos para analisar a constituição de modos diferentes de infinitos: “Bárbara” e “Aglaia” (o primeiro grupo); “A cidade”, “A armadilha” e “Os comensais” (o segundo grupo) e, por fim, o terceiro grupo de contos, “O edifício” e “A Fila”. O último capítulo apresenta as considerações finais sobre este percurso de pesquisa.

2. CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO GÊNERO

Para iniciarmos os caminhos teóricos, estabeleceremos um breve panorama sobre a história desse gênero literário, desde sua origem até a consolidação do conto moderno no século XIX. Em seguida, iremos propor uma poética para o conto, apontando certas constantes que o rodeiam a partir da teoria de Julio Cortázar.

2.1. DA ORIGEM IMEMORIAL AO SÉCULO XIX

Para contar a história das raízes do conto, é preciso recuar bastante no tempo. Desde que o homem é homem e dotado da linguagem, passa a existir a necessidade de contar ou informar sobre as experiências de suas vivências de um modo geral e, assim, ainda é nos dias atuais. Segundo Nádía Battella Gotlib,

A estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. Ou perto do fogão de lenha, ou simplesmente perto do fogo (GOTLIB, 2006, p. 6).

Delimitar, ao certo, o surgimento do ato de contar em determinado ponto da história não é uma tarefa possível, se considerarmos que isso acontece em tempos “ainda não marcados pela tradição da escrita” (GOTLIB, 2006, p. 6). Assim sendo, o que temos é que o conto que conhecemos surge, em primeira instância, na tradição oral sustentado pela contação de histórias. Alguns estudiosos acreditam estar no Egito o surgimento dos escritos mais antigos desse gênero. Segundo Gotlib:

Para alguns, os contos egípcios — Os contos dos mágicos — são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam (GOTLIB, 2006, p. 6).

Posteriormente, o conto ganha registro gráfico a partir de meados do século XIV. É claro que do século XIV até os dias atuais, diversas transformações marcaram o conto, se comparados ao traçado da escrita dos contos contemporâneos. Porém, ainda

sim, tal fato foi um marco por ser um divisor de águas entre transição oral até a escrita, pois segundo Gotlib:

No século XIV dá-se outra transição. Se o conto transmitido oralmente ganhara o registro escrito, agora vai afirmando a sua categoria estética. Os contos eróticos de Bocaccio, no seu *Decameron* (1350), são traduzidos para tantas outras línguas e rompem com o moralismo didático: o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das estórias de moldura: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. E os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer, são contados numa estalagem por viajantes em peregrinação (GOTLIB, 2006, p. 7).

O conto moderno terá seu desenvolvimento a partir do século XIX, apresentando “apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais” (GOTLIB, 2006, p. 7). Os primeiros estudos teóricos centrados no conto surgem nessa época, sendo Jacob Grimm um dos principais teóricos, o qual apresenta uma série de estudos comparativos. É nesse período que Edgar Allan Poe se consolida como contista e teórico do conto moderno.

A polêmica pró e contra uma formulação teórica específica surge nesse período. Machado de Assis diz que: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.” (ASSIS, 2008, p. 24). Já Julio Cortázar afirma a dificuldade de encontrar definição.

Tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos, seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (CORTÁZAR, 2013, p. 149).

Com isso Cortázar expõe que, de fato, o conto é um gênero que realmente se encontra em forma de difícil delimitação, porém o autor ainda diz: “Tenho certeza de que existem certas constantes, certos valores que aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos.” (CORTÁZAR, 2013, p. 149). Esse impasse entre a existência, ou não, de tais constantes se torna um ponto-chave das teorias que se propõe a estudar o conto.

Assim, há uma grande polêmica quanto à teoria do conto, de um lado existem os que apóiam e defendem as formulações teóricas dessa natureza e, do outro lado, há

aqueles que se opõem a uma teoria específica que classifique e delimite o gênero. Em boa parte dos casos, esta oposição a construtos teóricos se dá por não se acreditar na existência da descrição que possa dar conta de uma estrutura geral, pois isso significaria pressupor uma receita pronta da construção do texto literário.

2.2. PARA UMA POÉTICA DO CONTO

Pensando nos traços característicos que unem e caracterizam os contos, seguimos por um ponto de debate da poética do conto muito importante, no qual o autor Julio Cortázar propõe algumas considerações a respeito do gênero.

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria (CORTÁZAR, 2013, p. 150).

Apesar de constatada a dificuldade de aproximar uma definição do conto, o próprio Cortázar acredita, ao menos, na possibilidade da existência de constantes que unam os contos. Com isso pensar essas constantes não significa engessar o conto em um molde que serviria para os demais textos do mesmo gênero.

Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável; em segundo lugar, os teóricos e os críticos não têm por que serem os próprios contistas, e é natural que aqueles só entrem em cena quando exista já um acervo, uma boa quantidade de literatura que permita indagar e esclarecer o seu desenvolvimento e as suas qualidades (CORTÁZAR, 2013, p. 150).

Julio Cortázar ao falar sobre o efeito que o conto causa no ato de sua leitura faz uma analogia entre conto e romance. Nas impressões do autor, o efeito muda nesses gêneros, talvez até pela própria extensão em si. Ao relacionar ambos os gêneros, Cortázar faz uma comparação com o boxe:

O romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um

bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases (CORTÁZAR, 2013, p. 152).

De fato, é coerente a analogia empregada, a vitória por pontos atribuída ao romance se dá pela extensão de seu enredo, isso impõe uma ordem e ritmo aos acontecimentos dentro da trama. Essa dosagem garante um não esvaziamento e, ao mesmo tempo, garante fôlego à trama até o final do enredo, sendo que cada ponto somado funciona como uma peça que formará o corpo todo da obra.

Com o conto funciona de outra forma, o *knock-out* a que se refere Cortázar e a questão de o conto ser incisivo recai nessa necessidade de causa e efeito imediato que caracterizam o conto; a causa é sempre a forma voraz que torna sempre emergente os acontecimentos. Diferente do romance, no conto o estado natural está na emergência dos acontecimentos.

Mais que isso, Cortázar ainda vai adiante ao comparar o conto à fotografia e romance ao cinema, isso clareia ainda mais o que autor quer nos evidenciar, ou seja, a relação do efeito causado, pelo conto, no leitor.

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 2013, p. 151).

Seguindo a lógica dessa analogia, o conto captura um recorte no espaço, sendo que os grandes contos o fazem de uma forma singular, capaz de deixar o leitor fascinado com a beleza desse recorte de tempo ali capturado. Cortázar ainda atribui ao conto uma ideia de esfericidade, o autor ressalta que: “vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila” (CORTÁZAR, 2013, p. 228). Isso descreve a forma que Cortázar diz fazer seus contos:

quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si

mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo (CORTÁZAR, 2013, p. 229).

Pensando no que propõe o autor, o conto nasce e dentro da esfera, onde os grandes contos atingem seu estado de perfeição. Cortázar menciona o “conto contemporâneo, o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como uma máquina infalível destinado a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 2013, p. 228), o que se torna parte da vida de um conto.

Julio Cortázar (2013, p. 229-230) afirma estar no início de um grande conto aquilo que ele chamou de “autarquia do conto”. E isso incide ao fato de o autor acreditar que é nesse ponto que o conto se desprende de quem o criou. Isso nos faz ver o conto como independente, de vida própria, segundo Cortázar:

Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a (CORTÁZAR, 2013, p. 230).

Essa voracidade de expurgar-se de sua criatura, fruto de “neuróticos de pesadelos” é, justamente, o conto solto e independente de seu criador, como se dele nunca tivesse feito parte, em momento algum, de sua existência frágil e sutil. Indo ainda mais ao extremo, Júlio Cortázar afirma:

a linha verbal que os desenhará começa sem nenhum *think* prévio, há como que um enorme coágulo, um bloco total que já é o conto, isso é claríssimo embora nada possa parecer mais obscuro, e precisamente nisso reside a espécie de analogia onírica de signo inverso que há na composição de tais contos, visto que todos nós sonhamos coisas meridianamente claras que, uma vez despertos, eram um coágulo informe, uma massa sem sentido (CORTÁZAR, 2013, p. 233).

Reside daí o fato de o autor dizer: “parto do bloco total informe e escrevo algo que só então se converte num conto coerente e válido *per se*” (idem). Sendo isto, terrível e maravilhoso ao mesmo tempo, como disse o autor:

Há a massa que é o conto (mas que conto? Não sei e sei, tudo é visto por alguma coisa minha que não é minha consciência mas que vale mais do que ela nessa hora fora do tempo e da razão), há a angústia e a ansiedade e a maravilha, porque também as sensações e os sentimentos se contradizem nesses momentos, escrever um conto assim é simultaneamente terrível e maravilhoso, há um desespero exaltante, uma exaltação (CORTÁZAR, 2013, p. 233).

Por outro lado, o conto é o que há em si mesmo, ou seja o que nasce dentro da esfera:

A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm intenção de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. Tal como o tamanho, literatura não é documento. É literatura (GOTLIB, 2006, p. 9).

O maravilhoso que reside da arte de se fazer um conto, está pelo fato de que o escritor, até certa medida, tem domínio de seus personagens e enredo, porém em certa medida os próprios personagens e enredo costumam se fazer como se vida própria tivessem e, assim, o conto ganha sua vida.

3. ASPECTOS DA ESCRITA MURILIANA

Neste capítulo, partindo da noção de fantástico formulada por Tzvetan Todorov, discutimos a singularidade da obra muriliana, cujos textos escapam às classificações propostas pelo crítico búlgaro, situando-se, portanto, de modo especial no panorama literário. Na sequência, abordamos alguns aspectos característicos da escrita muriliana, desde o uso das epígrafes, passando pela crítica à sociedade e à própria noção de existência por parte de seus personagens, que problematizam a condição humana, até o caráter circular de suas narrativas, conforme estudos de Jorge Schwartz.

3.1. O FANTÁSTICO/ABSURDO EM MURILO RUBIÃO

Segundo Tzvetan Todorov (1981), o que caracteriza, inicialmente, o fantástico é a ambiguidade dos acontecimentos em uma dada história. A suspensão do “real” deixa o leitor com “um pé atrás”, indeciso em crer, ou não crer, nos fatos que desafiam as leis naturais, criando, assim, o aspecto de fantástico na obra.

A incerteza, da qual surge o fantástico, é o momento de vacilação do personagem/narrador e, por conseguinte, do próprio leitor diante dos fatos expostos na trama: “O fantástico ocupa o tempo desta incerteza [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1970, p. 148).

O fantástico ocupa um terreno fronteiro, o qual tem com vizinhos limítrofes o gênero estranho e o gênero maravilhoso ocupando, assim, o meio espaço entre esses dois gêneros.

Apesar de a obra muriliana ter sido relacionada ao gênero fantástico, percebe-se que o fantástico descrito por Todorov não contempla a singularidade dos contos do escritor mineiro. Em Rubião, não há o pressuposto da dúvida para a existência do fantástico. Tomemos, como exemplo, o conto “Teleco, o coelhinho”. Nele é possível perceber a naturalidade com a qual o fantástico é expresso: o fato de um coelho apresentar características humanas, como falar e estabelecer capacidade de raciocínio é apresentado como normal pelo narrador, sem que haja nenhum estranhamento ou espanto daqueles que interagem com ele ao longo do conto.

Teleco, a personagem principal, passa por um conflito identitário, o qual tenta solucionar por meio de sua capacidade metamorfa. A princípio, Teleco vive apenas uma

busca de aceitação, ao tentar agradar as pessoas à sua volta por meio de suas transformações, mas, ao longo da narrativa, modifica-se o objetivo das sucessivas mudanças. O coelhinho passa a não mais buscar a aceitação, mas sim a construção de uma identidade própria, assumindo a forma de canguru e agindo como um homem, nomeando-se “Antônio Barbosa”.

Como podemos perceber, no conto de Murilo Rubião não há lugar para as dúvidas que possam abalar a credibilidade do que está sendo narrado. O fato de Teleco ser um coelho não tem a menor relevância, como afirma Schwartz:

O fato da personagem não questionar a presença do coelhinho faz com que nós também o aceitemos no ato da leitura. Esta integração é feita graças à extraordinária força dos dados miméticos que configuram o discurso, e a função fantástico/ cotidiano é imediata, não havendo lugar para surpresas, dúvidas ou desconfiças. O pedido inicial de um cigarro toma conta da intriga, diluindo totalmente o efeito que a presença fantástica de um coelho possa ter como personagem interlocutora [...] E, reforçando a integração no desenrolar da intriga, a discussão a respeito do cigarro é retomada como se fosse o único elemento que realmente interessa às duas personagens, reduzido o tempo da inverossimilhança (SCHWARTZ, 1981, p. 60).

Essa integração torna possível a existência de duas realidades que coexistem entre si, sem os choques que as separariam e as tornariam heterogêneas e impossíveis de uma existência juntas. Segundo Schwartz:

O inverossímil conta com o seu tempo de integração ao discurso verossímil. Por exemplo, o insólito aparecimento dos dragões, no conto “os dragões”, é inicialmente questionado pelas personagens do conto. Inverossímeis pela sua repentina presença entre seres humanos, eles vão sendo captados paulatinamente pelos “efeitos do real” do discurso, até que a verossimilhança internada do mesmo os integre e os iguale aos homens. O tempo deste processo inexistente em “Teleco, o coelhinho”, onde a vitória do verossímil é patente (SCHWARTZ, 1981, p. 60-61).

Como disse Schwartz, em Teleco, o tempo inverossímil é curto, o coelho é capturado para o campo do real e verossímil. Reforçando esta linha argumentativa sobre o fantástico dos contos murilianos, Schwartz, ao analisar o conto “Os dragões”, só reforça a distinção entre a obra muriliana e o conceito de fantástico para Todorov.

Em "Os dragões", ainda que haja um questionamento inicial das outras personagens acerca da natureza desses seres, o estranhamento se desfaz com a conversão do que era inverossímil em verossímil:

A coerência da sintaxe, na cadeia sintagmática, faz com que aos poucos este elemento inicialmente fantástico e estranho continue fantástico (por definição) mas integrado já ao universo sintático-semântico do discurso [...] Instaure-se o fantástico como uma “experiências de limites”; não no sentido atribuído por Poe, de tensão, mas no de contaminação discursiva de realidades (SCHWARTZ, 1981, p. 61).

Assim, nos contos murilianos a coerência da sintaxe faz com que as personagens integrem sempre o cotidiano sem problemas que tornem a relação fantástico/não fantástico truncada. Isso torna a fluidez dos contos natural e constante. Segundo Schwartz, na poética de Murilo Rubião:

Esvai-se qualquer proposta tradicional de leitura de narrativa de suspense — para dar lugar ao indeterminismo sugerido pelo próprio texto. Este modo narrativo (invariante na poética do autor) opõe-se à teoria formulada por Tzvetan Todorov, onde a dúvida é assumida como condição *sine qua non* para definir o gênero narrativo em questão (SCHWARTZ, 1981, p. 67-68).

Como foi exposto, Rubião apresenta uma diferenciação significativa em relação ao fantástico expresso por Todorov. Por outro lado, há o questionamento em torno da validade total do conceito formulado pelo crítico:

A crítica a ser feita ao método proposto por Todorov é de carácter eminentemente axiomático: deve existir a dúvida na leitura da narrativa fantástica? Sem tensão, não há conto, mas a ausência da dúvida elimina o fantástico? Todorov não ignora, nem tenta eludir este problema, mas o trata tangencialmente, a partir do pressuposto de que no século XX a literatura fantástica chega ao seu fim: “por que a literatura fantástica não existe mais?”, pergunta. E cita *A metamorfose*, de Franz Kafka, como texto iniciador de um novo gênero por ele não definido, mas que também não se enquadra mais no modelo que elaborara (SCHWARTZ, 1981, p. 68).

Assim como a literatura kafkiana, que não se enquadra no fantástico de Todorov, os textos de Rubião, igualmente, escapam dessa classificação:

Os estudiosos que esfalfam para classificar o *corpus* de Rubião como “realismo mágico”, “maravilhoso”, “estranho”, “fantástico”, “insólito”, “irreal”, “su(pra)rreal”, “alegórico”, “simbólico”, “nonsense” ou “absurdo” sublinham a simplicidade com que ele apresenta fatos extraordinário e inverossímeis. Estes aspectos resumido por Antonio Candido em correspondência a Murilo como “[u]ma naturalidade admirável, feita de supernaturalidade (25 de fevereiro de 1967)”

(BARBOSA, 2014, p. 77).

Em Murilo Rubião, a naturalidade é traço constitutivo da escrita. Por outro lado, o insólito não apresenta um aspecto místico ou sobrenatural, contudo se associa ao que se conhece como sendo o “natural concreto”, com base em nossas vivências e conhecimentos prévios de mundo, que descrevem aquilo que é passível de aceitação aos moldes de normalidade:

Na produção de Rubião, o elemento natural tampouco ganha ares idílicos; não prima pela profundidade de quem tem conhecimento e apreço pela causa, mas descai para um tratamento que, embora motivado, é convencional; a natureza, eis a hipótese, não se imprime no texto desse criador como culto ou transbordamento de uma experiência vivida e buscada ao ar livre[...], mas fundamentalmente como um artifício retórico e discursivo. O natural não é pretexto, mas texto (BARBOSA, 2014, p. 82-83).

Embora haja divergências quanto à classificação do escritor em determinada denominação, podemos perceber que a associação inusitada entre fatos insólitos a uma escrita minuciosamente elaborada, de sintaxe implacável e perfeitamente concatenada, é o que, enfim, gera o caráter absurdo da obra de Murilo Rubião. Desse modo, a obra de Murilo Rubião, através de algumas dezenas de contos, consolida, de forma original, o absurdo na literatura brasileira.

3.2. AS EPÍGRAFES

As epígrafes, nos contos murilianos, apresentam-se como uma síntese condensada do macro que são os contos. Sintetizam e, ao mesmo tempo, fazem um presságio ao que acontecerá nos contos, da mesma forma que promovem uma intertextualidade entre o texto do conto e o texto extraído da Bíblia. Segundo Schwartz:

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída de seu texto original, sofrendo frequente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica de seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto (SCHWARTZ, 1981, p. 4).

Desse modo, existe uma dependência deste texto epigráfico com o texto do qual veio e o atual. A importância das epígrafes na obra de Rubião não se dá por mero fim estético, elas acabam por:

Sintetiza[r] um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura (SCHWARTZ, 1981, p. 4).

Em Rubião as epígrafes atuam como ato premonitório daquilo que se concretizará:

O perpétuo acontecer, repetitivo e circular, reduz a um eterno presente o tom pretensamente futuro da voz profética. Esta passa a ser máscara do futuro, encobridora de acontecimentos presentes. É neste jogo de convergências temporais que se instaura o *chronos* muriliano, e que define a relação estipulada a priori pelas epígrafes em cada um de seus contos (SCHWARTZ, 1981, p. 11).

As epígrafes, desta forma, descrevem em Rubião um tempo circular que condensam o futuro dos contos, no sentido de que a narrativa está sempre predestinada a concretizar os presságios nelas impressos. O presságio reforça, ainda mais, o caráter circular do gênero, levando os acontecimentos sempre a caminho previamente traçado, conforme preconiza a poética do gênero, elaborada no segundo capítulo.

3.3. A CRÍTICA SOCIAL

A reflexão social é discutida por Rubião de forma metafórica. É preciso fazer uma análise reflexiva de seus contos para que se possa compreender as críticas que o autor faz:

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. O fantástico como transfiguração lúdica da realidade é escasso nos contos, e a possibilidade de conotação social enriquece o signo narrativo, permitindo que ele se projete além do fenômeno meramente ficcional (SCHWARTZ, 1981, p. 77).

Pode nos servir de exemplo, que evidencie esses processos metafóricos, o conto “Os comensais”. A construção metafórica de pessoas aprisionadas em um refeitório, que agem de forma robotizada, alegoriza o ambiente social, no qual a repetição de padrões

que matam a individualidade, vigoram de forma metaforizada o conto. Ou podemos citar ainda “A cidade”, em que a ordem e organização de uma cidade são elevados ao extremo, por meio da prisão da personagem principal com a justificativa de o acusado fazer perguntas, demonstrando a repreensão dos mecanismos de poder atuantes no meio social:

Deste modo, “A cidade” configura-se como um conto onde o elemento insólito do homem que é preso por fazer perguntas retrata o sistema repressivo de uma cidade. Esta aparece cristalizada sob as suas próprias leis; assim, qualquer elemento de fora, desconhecedor dos mecanismos internos, representa uma força virtualmente transgressora. Mas a presença do acusado, mas do que necessária, torna-se elemento vital justificador do sistema legislativo local (SCHWARTZ, 1981, p. 78).

É nesse contexto que nasce a crítica social na obra muriliana por meio de uma escrita depurada e atenta aos mínimos detalhes. Através da literatura de Rubião “vemos como a condenação do homem é um elemento virtual, que no momento de seu ingresso na sociedade, havendo assim um processo irreversível efetivado pela sua participação no sistema” (SCHWARTZ, 1981, p. 78).

3.4. A CRÍTICA EXISTENCIAL

Se é de interesse para a literatura tratar do humano, Rubião executa isso bem em sua literatura. Esse “não lugar”, no qual o homem encontra-se sozinho e que descreve aquela sensação de se estar só no meio da multidão, é um sentimento cada vez mais comum na sociedade moderna contemporânea, na qual predomina a individualidade para quase tudo.

No conto “Os comensais” há a perfeita descrição desse estado de espírito. Jadon, o personagem principal, encontra-se condenado à presença de pessoas robotizadas pelo ambiente social, além de sentir-se acompanhado e, ao mesmo tempo solitário, em um ambiente povoado por pessoas quase “zumbis”. Neste conto, a narrativa descreve a tomada de consciência por parte da personagem:

É no refeitório de “Os comensais” (OC) que o contexto sugere plasmado pela exacerbação da individualidade, no sentido da desarticulação que o homem sente em relação ao seu mundo circundante. Assim, Jadon, herói do conto, tenta em vão se relacionar “para romper a opressiva indiferença dos comensais”, petrificados nas próprias individualidades. Sua capitulação perante o contexto gera o

comentário final do narrador: “estava só na sala imensa” (SCHWARTZ, 1981, p. 81).

“Os comensais” não é o único conto do autor a discutir a essência humana. Mais acima na seção que falamos do fantástico em Rubião, tratamos do conto “Teleco o coelhinho”, e expomos a metáfora das transformações do coelho que remontavam à busca pela aceitação almejada pelo personagem. Essa busca expressa o repensar da existência da personagem e não só da aceitação em si.

Teleco, em sua última transformação, assume a forma humana que tanto almejava. Porém, esse estado se apresenta decadente, transfigurado, “ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta” (RUBIÃO, 2010, p. 59). Esta é a fala final do companheiro de Teleco.

Enfim, os traços da escrita muriliana consistem na junção de vários elementos como: a intertextualidade com os textos bíblicos, as discussões sociais e existenciais, o que nos faz repensar a relação homem e seus contextos, como disse Schwartz: “A incomunicabilidade e solidão, como consequências 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).

3.5. A QUESTÃO DA CIRCULARIDADE EM RUBIÃO

A circularidade é algo latente dentro da obra de Murilo Rubião. A própria escrita do autor se faz também circular. É de conhecimento aberto que o autor rescreveu e reeditou inúmeros de seus contos. Sobre isso, ele responde em uma entrevista: “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada pela clareza, para tornar o conto mais real possível. Com a linguagem mais depurada, a intriga flui naturalmente” (RUBIÃO, 1982, p. 4).

Transferida para o conto, a circularidade recai pela forma infinita que pode ser entendida como uma espécie de condenação que persegue as personagens, “pois não há lugar para a salvação nos seus contos” (SCHWARTZ, 1982, p. 4).

Nos contos murilianos, “condenação/ infinito/absurdo é uma tríade de conceitos que se integram e contaminam o texto do ficcionista” (SCHWARTZ, 1981, P.23). O efeito causado por essa tríade é o que acaba por levar o texto do autor para o caminho da circularidade. Schwartz descreve esse movimento circular da escrita de Murilo

Rubião com o movimento circular da Serpente Uroboro, um ser mítico que morde a própria cauda, voltando-se em uma forma circular representando o infinito, metaforizando, perfeitamente, o movimento circular na obra muriliana. O Uroboro pode ser percebido como o movimento extremo de desajuste existencial do homem com o mundo.

Há uma evidente dissociação entre ele [o homem] e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Camus em *Le mythe de Sisyphe*: “este divórcio entre homem e sua vida, o autor e seu cenário, é exatamente o sentido do absurdo” (p. 18). O modo pelo qual o herói tenta se integrar ao seu meio delimita o percurso absurdo do indivíduo dentro da sociedade. O confronto homem/mundo é uma constante na poética de MR (SCHWARTZ, 1981, p. 39).

Sendo assim, os contos de Murilo Rubião perseguem o caminho traçado pela serpente Uroboro. O caminho da tríade condenação/infinito/absurdo persegue as personagens dos contos murilianos de maneira incessante da qual não existe uma escapatória, levando os personagens dos contos a um questionamento de caráter existencial. Essa posição pode ser pensada pelo movimento de circularidade como mito de Sísifo. A personagem pode ser retomada mais como a imagem do existencialismo e representar a tragicidade de se estar no mundo por meio da metáfora de seu árduo trabalho da repetição de levar sempre a pedra ao topo da montanha, para depois, rolar montanha à baixo, ter o mesmo trabalho de, novamente, subir ao topo, em um processo repetido e infinito.

“A luta em direção ao cume é suficiente para preencher o coração de homem. É necessário imaginar Sísifo feliz”, afirma Camus no final do seu ensaio sobre o mito de Sísifo (*Le mythe de Sisyphe*, p. 116). Mas à diferença do herói existencialista, o nosso atinge diferentes graus de tragicidade. “A salvação” do Sísifo de Camus reside nos momentos de consciência em relação ao seu estar-no-mundo e na possibilidade de uma participação lúcida do ato de condenação [...] já o herói muriliano nunca poderá ser imaginado como um “Sísifo feliz” — ele se mostrar duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez. Esta é, ao contrário, o meio pelo qual a personagem se desarticula, irrecuperavelmente, de seu contexto (SCHWARTZ, 1981, p. 23).

Essa desarticulação irrecuperável se dá pelo fato de o herói muriliano após tomar consciência de si e do mundo, tenta modificá-lo, porém descobre-se incapaz de fazê-lo e acaba sendo atirado num contínuo e infinito ciclo gerador da condenação infinita e absurda do contexto de seu mundo incorporando o caminho percorrido pela serpente Uroboro.

4. O ABSURDO SEM FIM

Este capítulo realiza a análise dos contos selecionados da obra de Murilo Rubião, segundo a classificação realizada por Jorge Schwartz (1981). Os textos estão reunidos em três subgrupos, considerando a similaridade formas crescente de infinito:

1. O “infinito da multiplicação” nos contos “Bárbara” e “Aglaia”;
2. “O infinito sem fuga” nos contos “A cidade”, “ Os comensais” e “A armadilha”;
3. "De infinito ao infinito" nos contos "O edifício" e "A fila".

4.1. BÁRBARA / AGLAIA: O INFINITO DA MULTIPLICAÇÃO

Dando início à nossa análise, adentramos o mundo do infinito da multiplicação de "Bárbara" e "Aglaia". A busca desenfreada pela aquisição de coisas é a maldição de Bárbara. Há uma proporcionalidade direta entre seu corpo e o seu desejo de pedir, pedir infinitamente. Pedir e ter aquilo que deseja é tão vital para essa personagem, ao ponto de seu corpo físico pagar por seus desejos:

Houve tempo — sim, houve — em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse. Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com sua tristeza que me angustiava. Definhava-lhe o corpo (RUBIÃO, 2010, p. 28).

O apreço que Bárbara tem por aquilo que possui é tão fugaz, que somente dura até o próximo desejo:

Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso. De madrugada, após certificar-me de que o garoto dormia tranquilamente, pulei o muro divisório com o quintal do vizinho e arranquei um galho da árvore (RUBIÃO, 2010, p. 29).

Se em “Bárbara” o infinito se descreve pelos sucessivos e incessantes pedidos e uma vontade insaciável, em “Aglaia” o que define o rumo do infinito se sucede por uma espécie de inversão da regra que leva ao infinito. Um casamento restrito a uma

condição: "Só me casarei mediante o compromisso de não termos filhos. A exigência era fácil de ser atendida, porque a noiva tinha idêntico pensamento. Repugnava-lhe uma prole — pequena ou numerosa" (RUBIÃO, 2010, p. 191).

A quebra dessa condição desencadeia todo um processo que dará um rumo a uma inversão da norma padrão. Uma gravidez indesejada, que após ser interrompida é sucedida a um ciclo infinito de nascimentos.

De nada valeram as precauções e de novo Aglaia engravidou [...] Surpreendentemente ela sofreu outra gravidez. Desconcertado, o ginecologista recomendou o uso de um dispositivo intrauterino, que também não produziu o efeito previsto. Colebra achou melhor procurarem outros médicos e estes sugeriram métodos antigos, que incluíam tabelas e preservativos, sob formas de condoms, espermicidas, esponjas, supositórios. Não obstante os filhos continuavam a vir (RUBIÃO, 2010, p. 194).

Em ambos os casos, a marcação de infinito ocorre pela multiplicação. Se por um lado em Bárbara esse múltiplo acontece pelos incansáveis pedidos, em Aglaia esta ocorre com suas incessantes gestações.

Além disso, outros pontos merecem a análise em ambos os contos. Schwartz discute sobre um processo de esterilização e diz: "A esterilidade das personagens de MR (Murilo Rubião) se manifesta de modo mais sutil, através de pequenos comentários do narrador, sem significação na estrutura narrativa" (SCHWARTZ, 1981, p. 30), como em "Bárbara":

A rejeição da criança, ao longo de todo o conto, demonstra a ausência de afeto que vai implicar na atrofia do relacionamento. Esta variante da infecundidade assume dimensões fantásticas no jogo da inversão das proporções. O traço gigantesco do desejo de Bárbara opõe-se diametralmente ao desenvolvimento da criança (SCHWARTZ, 1981, p. 30- 31).

A esterilidade ocorre em oposição a seus desejos. O desejo de Bárbara tem tanto poder a ponto de que o seu não-desejo também possui consequências. O filho, fruto de um não-desejo de Bárbara se torna a evidência disso: "nasceu um ser raquítico e feio pesando um quilo" (RUBIÃO, 2012, p. 29) O filho era pequeno pelo fato de Bárbara não o ter desejado: "Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado" (RUBIÃO, 2010, p. 29).

O não-desejo da mãe fizera do filho um ser ínfimo, diferente daquilo que a mãe desejava e pedia de presente (o mar, o baobá e o navio). O filho de Bárbara representa a

oposição, não apenas pela desproporção quanto aos desejos, mas em oposição à mãe em suas formas. Segundo Schwartz,

O excesso (volume e desejo incomensuráveis de Bárbara) e a carência (a minúscula criança, que não se desenvolve) convertem-se nos pólos de um relacionamento infrutífero, em que os opostos se encontram. (SCHWARTZ, 1981, p. 31).

Bárbara e o filho formam uma oposição. Alguns trechos do conto evidenciam tal fato, como o ponto em que Bárbara e o filho são postos em oposição:

Eu permanecia sentado no chão e olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com suas próprias perninhas, ora o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçar (RUBIÃO, 2010, p. 31).

Essa oposição aquilo que é rejeitado forma um círculo. Bárbara rejeitou o filho e por não ser desejado, torna-se pequeno, ínfimo. Um círculo como o infinito dos pedidos inacabáveis que Bárbara penitencia seu marido a cumprir.

Enquanto que a esterilidade em Aglaia se abate por meio reverso. Ocorre uma troca das significações que deixam de ser estritas e invertem seus sentidos como se pode ver.

Sendo assim, o que se pode observar é que o que deveria ser considerado como uma benção (a gravidez) se transforma em maldição (infinitos nascimentos). O aborto é o elemento desencadeador da maldição, que se torna o centro de tudo nesse processo. O fato transgride certos valores, cristãos, como morais. A própria epígrafe bíblica que inicia o conto traz o presságio do que ocorrerá na história: “eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos” (Gêneses, III,16).

Prosseguindo com esse processo de inversões podemos ter como exemplo a questão da fecundidade *versus* esterilidade, tema central no jogo de causa e efeito, onde a causa é o aborto e o efeito são os infinitos nascimentos. A fecundidade é notória no estado primigesta de Aglaia; já o efeito de esterilidade se dá no pós-aborto. A esterilidade da qual tratamos aqui não se restringe ao ato do não poder gestar, ao contrário, se dá pela banalidade do ato de gestar.

O que deveria ser considerado uma dádiva se abate como uma praga. A banalidade desconstrói e o significado por meio da inversão. A perda do sentido do ato de gestar que, na verdade, nunca chegou a existir para Aglaia e Colebra, regressa

impiedosamente sobre eles. Temos aí algo controverso, pois há no conto a inversão dessa fertilidade.

Esse processo de inversão marca tanto Aglaia, quanto Bárbara. Da mesma forma que o não-desejo de ambas pela maternidade se iguala. Em Bárbara isso se reflete pelo ínfimo tamanho da criança que representa oposição à mãe. Em “Aglaia” a maldição se abate e faz com que sentidos se invertam. É o caso dos termos fecundidade e esterilização, sobre isso Schwartz expõe:

aqui o tema é desenvolvido às avessas, através da hiperbólica fecundidade da personagem. Paradoxalmente, o número desenfreado de partos faz com que o nascimento perca seu significado inicial reduzindo fatos opostos a uma equação de igualdade: fecundidade = esterilidade. À exagerada multiplicação da espécie, opõe-se diretamente a interdição inicial [...] Surgindo como maldição da espécie humana: a inevitabilidade e irreversibilidade da existência e do ato de nascer. O existir não se torna assim um ato criativo, mas estéril repetição (SCHWARTZ, 1981, p. 31-32).

Que segue como multiplicidade banal e inverte o ato inicial e gera uma repetição de efeito estranho e absurdo muito comum aos contos de Murilo Rubião.

4.2 O INFINITO SEM FUGA DE “A CIDADE”, “A ARMADILHA” E “OS COMENSAIS”

A tendência de um infinito gerado pelo encarceramento de situações que tendem à falta de uma saída é o que marca os contos “A cidade”, “A Armadilha” e “Os comensais”. O desfecho de cada um é o ponto forte que os ligam e concretizam a falta de saída.

Em “A cidade”, a estranheza de uma situação anormal e embaraçosa acomete este conto. Temos uma parada não programada em lugar desconhecido e sem nome até o final do conto, a estranheza da situação e o ar de teoria da conspiração, que ganham corpo nessa trama. Cariba é posto em uma situação, na qual o apontam como o culpado de um crime que o mesmo não sabe não ter cometido.

Em “A armadilha”, a espera por um momento exato de um encontro planejado e inevitável. O calculismo e empenho de organizar toda uma situação maquinada unicamente com objetivo de uma vingança, que transforma o ambiente onde se passa o conto em um cativeiro que guarda o arquiteto (planejador) e sua vítima.

“Os comensais”, por outro lado, metaforiza o esvaziamento das pessoas perante à sociedade. Jadon, protagonista do conto, encontra-se abandonado em um refeitório junto a “comensais” que representam o processo mecânico de repetição social ao qual as pessoas se tornam alheias e as faz perderem suas personalidades.

Os três contos marcam a falta de saída como um aprisionamento que gera o efeito de infinito. Os desfechos deles apontam sempre a tal premissa, como podemos ver a seguir: “*A cidade*”: — Alguém fez alguma pergunta hoje? — Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade (RUBIÃO, 2010, p. 38).

Essa é resposta final que Cariba recebe ao perguntar sobre a existência de um novo suspeito ao crime que lhe foi atribuído. Rubião faz nesse conto uma crítica à repressão e autoritarismo. A forma como ocorreu a prisão de Cariba, a falta de provas contundentes contra o acusado e a postura do delegado demonstram isso. O medo instalado pelo poder opressivo da polícia se torna evidente na fala da personagem Viegas em seu depoimento.

Segurou-me com mais força e, obrigando-me a encostar o ouvido nos seus lábios, dizia: “É preciso conspirar”. — Na expectativa de convencê-lo a ir embora, mostrei-lhe o perigo a que se expunha enfrentando uma polícia tão rigorosa quanto a nossa. Sem demonstrar temor respondeu-me: “Não é necessária a polícia” (RUBIÃO, 2010, p. 36).

O crime do qual foi acusado (fazer perguntas), ao mesmo tempo que remonta o insólito presente na obra de Rubião, também denuncia, evidentemente, uma repressão exercida pelo poder da lei.

A estranheza de Cariba ser passageiro único também chama a atenção. Tal atitude deixa Cariba em lugar de objetificação, que também fica claro com a fala do delegado: “— O comunicado do setor de segurança é claro e diz textualmente: 'o homem chegará dia 15, isto é, hoje e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade'" (RUBIÃO, 2010, p. 37). Segundo Schwartz,

Esta ausência de traços individualizadores das personagens chega a assumir consequências de ordem ideológica, como acontece no conto “*A cidade*” (EXM). Nele o herói desce do trem numa cidade desconhecida e, ao questionar a identidade do local, é preso pelo mero fato de fazer perguntas. Este ato, que o diferencia de todos os outros habitantes da cidade, é suficiente para condená-lo à prisão (SCHWARTZ, 1981, p. 38).

O que parece ser um simples ato, o fato de Cariba fazer perguntas, em tal situação se configura como a quebra da ordem impetrada, que é a do silêncio na qual não há espaços onde se possam conspirar e promover uma desordem no poder vigente. De qualquer modo, Cariba é condenado, ficando à espera de alguém que faça novas perguntas e assim, possa eximi-lo da culpa que recai sobre ele. O insólito dessa situação gera a circularização do infinito, se ninguém pergunta, tem-se que Cariba é culpado e, portanto, continuará infinitamente preso.

Em “A armadilha”, como o próprio nome indica, temos um conto marcado por uma trama que ardidamente arquitetada-se como uma armadilha da qual, o personagem Alexandre Saldanha Ribeiro, é vítima. A estrutura deste conto vai disseminando acontecimentos, cujos significados são desvendados nos atos finais da narrativa. O suspense é mantido através de uma expectativa tensa até o desfecho, mas que, ao fim, é malograda. Segundo Schwartz:

A previsibilidade que se cria no espírito durante a leitura sugere inicialmente um desfecho narrativo no qual Alexandre seria morto, mas pequenos índices começam a desintegrar o nexos casual dos acontecimentos [...]. Detalhes inverossímeis começam a romper sutilmente a lógica (temporal, no caso) do discurso. Assim, inversamente à expectativa do leitor (e da própria personagem), o previsível desfecho não se concretiza e o encontro entre as personagens apontam para o infinito (SCHWARTZ, 1981, p. 66).

Infinito apontado pela não-concretização do esperado, ou seja, a morte de Alexandre, e demarcado pelo ato de encarceramento perpétuo no silencioso prédio preparado para o enlace final.

— Eu esperava que você tentaria o suicídio e tomei precaução de colocar telas de aço nas janelas.
A fúria de Alexandre chegara ao auge:
— Arrombarei a porta. Jamais me prenderam aqui!
— Inútil. Se tivesse reparado nela, saberia que também é de aço. Troquei a antiga por esta.
— Gritarei, berrarei!
— Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio.
Despedi os empregados, despejei os inquilinos. (RUBIÃO, 2010, p. 38).

O desfecho final do conto mergulha rumo ao infinito. A fala final do velho diante a concretização de seus planos: “ — Aqui ficaremos: um, dez, cem ou mil anos.” Perpetuando sua vingança e levando o conto ao seu infinito.

Seguindo nessa linha, o conto “Os comensais” tende a esse infinito sem fuga. A metáfora pretendida por Rubião é alcançada. A crítica ao efeito social que se abate sobre as pessoas e que mata a individualidade, tornando o indivíduo mais um em meio a uma massa reprodutora de padrões, como máquinas obsoletas programadas para reproduzir os padrões sociais, sem a capacidade de realizar críticas prévias.

A sensação de estranheza de Jandon de seu deslocamento no refeitório onde se passa o conto, o estranhamento ao comportamento mecânico ao qual “os comensais” são acometidos, a inútil tentativa de Jandon em quebrar o estranhamento, tudo isso remonta à dificuldade de romper certos moldes sociais impostos.

A condição estranha do indivíduo perante a sociedade se radicaliza na estaticidade pétrea dos seus componentes[...] Há um processo poético onde o elemento estranho (Jandon, no caso) passa a ter uma percepção desautomatizada da sociedade. A rotina, reconhecida como tal no seu movimento repetitivo, é repentinamente vista por Jandon com toda a intensidade. Assim, o estranhamento é duplo: Jandon homem revoltado e isolado no seu contexto, é estranho por exclusão — mas também o meio circundante é estranho, na medida em que passa a ser questionado, visto, e não mais reconhecido (SCHWARTZ, 1981, p. 52).

O que, no entanto, é quebrado em seguida. No final do conto, tem-se a incorporação de Jandon transformado em um dos “comensais”:

A revolta de Jandon cresce com o passar dos dias, perante a imutabilidade dos seres em volta e, ao reconhecer sua primeira namorada, Hebe, tenta em vão retirá-la do recinto. Sua agressão eclode num gesto final de desespero, tenta fugir do salão, mas não acha a saída. Capitulando finalmente, desmaia para acordar na frente de um espelho. Volta então para o refeitório, metamorfoseado agora em um dos comensais (SCHWARTZ, 1981, p. 52).

Com isso, Murilo Rubião mostra o quão é difícil esse processo de desautomatização social, na medida em que o indivíduo se percebe preso em um sistema que o mecaniza. Ele tenta quebrar essa mecanização e encontra uma forte resistência contrária, que o lança de volta ao estágio inicial de mecanicidade, fazendo-o novamente uma peça moldável aos interesses sociais em vigor. Perpetua-se um ciclo de manutenção de parâmetros para que as pessoas não fujam a esse padrão desejado pelo sistema social.

4.3 DO INFINITO AO INFINITO: “O EDIFÍCIO” E “A FILA”

Seguindo a linha de infinito de Rubião temos então os contos “O edifício” e “A fila”. A perspectiva desses contos, assim como outros do autor mantém a mesma temática da circularidade que acaba por gerar o efeito de infinito.

Em “O edifício” há um diálogo direto com a história bíblica da Torre de Babel. Segundo Schwartz, há no conto a recuperação da narrativa da epígrafe. Schwartz vai além ao dizer que “João Gaspar representa, através da linguagem alegórica do conto, todos aqueles que empreenderam a construção da Torre de Babel: Nada daquilo que eles se propuseram a fazer, ser-lhes-á possível (Gêneses,11.6)” (SCHWARTZ, 1981, p. 20-21).

Os dizeres bíblicos dialogam com os dizeres proféticos do conselho de fundação do edifício: “— Nesta obra não há lugar para os vaidosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá antes disso.” (RUBIÃO, 2010, p. 61).

A semelhança entre as duas histórias se dá em meio ao projeto de construção da torre e do edifício, mas diferem e se tornam opostas ao tomarem direções contrárias. Se na história bíblica a construção da torre se encerra pela falta de entendimento devido à pluralização das línguas, em “O edifício” a existência de uma lenda muda tudo:

Competia-lhe, ainda, evitar quaisquer motivos de desarmonia entre os empregados. Essa diretriz, conforme lhe acentuaram, destinava-se a cumprir importante determinação dos falecidos idealizadores do projeto e anular a lenda corrente de que sobreviveria irremovível confusão no meio dos obreiros ao atingir o octingentésimo andar do edifício e, conseqüentemente, o malogro definitivo do empreendimento (RUBIÃO, 2010, p. 61).

O efeito gerado pelo incidente profético pós o octingentésimo andar do prédio gera um ponto crucial do conto:

Pela madrugada, porém, o álcool ingerido em demasia e um incidente de pequena importância provocaram um conflito de incrível violência. Homens e mulheres, indiscriminadamente, se atacaram com ferocidade, transformando o salão num amontoado de destroços. Enquanto cadeiras e garrafas cortavam o ar, o engenheiro, aflito, lutava para acalmar os ânimos. Não conseguiu. Um objeto pesado atingiu-o na cabeça, pondo fim a seus esforços conciliatórios. Quando voltou a si, o corpo ensanguentado e dolorido pelas pancadas e pontapés que recebera após a queda, sentiu-se vítima de terrível cilada. De modo inesperado, cumprira-se a antiga predição (RUBIÃO, 2010, p. 62).

Esse é o episódio que funde e, ao mesmo tempo, separa as histórias para além do tempo. A partir daqui, as histórias se tornam avessas; se em Babel o multilinguismo separa e gera o conflito entre os povos, aqui o incidente promove um choque para depois alavancar os trabalhos da obra de modo exponencial. Segundo Schwartz, a vaidade de João Gaspar é a responsável por isso:

Mas esta advertência, em vez de ser utilizada como elemento premonitório, serve de reforço à vaidade daquele que acredita possuir poderes ilimitados [...] João Gaspar que ao se inteirar do prosseguimento da construção, exclama: “ — Deste momento para frente nenhum obstáculo interromperá a nossa marcha! (os olhos permaneciam umedecidos, mas os lábios estampavam um sorriso de recuperada altivez) (SCHWARTZ, 1981, p. 21).

Porém, assim como a vaidade dos que empreenderam na construção de Babel, a vaidade de João Gaspar também sofre refreamentos, que servem para mostrar ao engenheiro a limitação de seu poder. Conforme o tempo passa, João Gaspar ganha noção da inócua ideia de contínua construção de um edifício sem propósitos evidentes e passa a achar inconcebível. “— É inexecutável um monstro de ilimitados pavimentos! Seria necessário que as fundações fossem reforçadas à medida que se aumentasse o número de andares. Também isso é impraticável.” (RUBIÃO, 2010, p. 65).

Após dar-se conta da inconcebível ideia de infinito da construção, o engenheiro tenta interromper o movimento de construção, porém ao tentar fazer isso seu discurso faz-se sem sentido ou entendimento entre os operários. Segundo Schwartz:

A condenação do homem começa a se formalizar através do absurdo, que nasce como ruptura de todas as normas. Não apenas João Gaspar não consegue impedir a ação dos operários, mas estes começam, no item 9 (“ainda uma esperança”), a crescer numericamente, passando a contribuir sem remuneração para o empreendimento (SCHWARTZ, 1981, p. 21).

Assim, há a instauração de um movimento crescente em direção contínua ao infinito. Dando seguimento a essa vertente, temos o conto “A fila” que, como “O edifício”, apresenta uma tendência a essa crescente rumo ao infinito.

O infinito de neste conto se dá em meio à espera em uma fila, elemento que encarna a burocratização. Podemos fazer uma análise das relações presentes nesse círculo que envolve a burocratização no conto. Essas relações podem ser pensadas a partir dos personagens Pererico, Damião e o gerente.

Na verdade, Pererico poder ser ampliado em “Pererico e o assunto”, o qual ninguém nunca sabe do que se trata, já que esse é motivo da incursão do personagem na fila. Especulando sobre a relação de Pererico com Damião, temos uma relação de submissão, na qual Damião exerce uma posição de poder sobre Pererico, esta relação, ao longo do conto, sofre tensões em nome da alternância da subordinação/insubordinação de Pererico. Em vários trechos do conto, essa subordinação é posta de forma mais enfatizada como no primeiro encontro entre Pererico e Damião:

O porteiro abaixou-se até a mesinha, que ficava no canto da sala, retirando de uma das gavetas uma ficha de metal: — Pela numeração dela — disse com um sorriso malicioso — a sua conversa com o gerente levará tempo a ser concretizada (RUBIÃO, 2010, p. 76).

O exercício deste poder que o porteiro Damião exerce demonstra, também, a prática da monitoração imposta pelo meio burocrático, fazendo uso deste monitoramento a fim de executar uma seleção daquilo que é prioridade a seus interesses, como podemos ver no seguinte trecho:

— Como assim? — Perguntou Pererico. — Por que essa discriminação, permitindo somente a alguns o privilégio de dormirem aqui?

— A permissão de passar a noite no recinto é dada aos que não fazem segredo dos assuntos a serem tratados com a administração da empresa (RUBIÃO, 2010, p. 78).

O abuso por meio do poder é crescente conforme segue-se no conto, o que leva a tensão acirrada entre o porteiro e Pererico, chegando em seu ápice:

— Já vem você querendo saber o que desejo do gerente.

— Seria mais simples do que viver à custa de mulher.

Pererico não aguentou o insulto e acertou um murro na boca de Damião. Este, limpando com o lenço os lábios a sangrar, externou o seu ressentimento:

— Você escolheu o pior caminho (RUBIÃO, 2010, p. 84).

Damião é o único obstáculo entre Pererico e o gerente e isso o transforma em um antagonista aos propósitos de Pererico. O cansaço, após incessante tentativas, o faz esmorecer levando-o pra longe da fila. Fila que se torna cada vez mais longa infinita, afastando-o de seu objetivo. Mas tal afastamento lhe custa caro. O ato final entre Pererico e Damião faz-se como sentença clímax:

— Hoje, miserável, ou falo com o seu chefe ou lhe quebro os dentes e espatifo os móveis do escritório.

— A violência é desnecessária: o gerente morreu.

Largou-o. O choque fora tão violento. Contrafeito, restava-lhe uma pergunta:

— Ficaram muitos sem falar com ele?

— Somente você. Nas duas últimas semanas, prevendo a proximidade da morte, atendeu a todos os que apareceram.

O crioulo tinha outros detalhes a dar, porém Pererico dispensou-os. Sentia-se arrasado com a própria irresponsabilidade (RUBIÃO, 2010, p. 86).

O desfecho do conto acaba por apontá-lo em direção à não resolução do assunto, assunto, assim como também o não conhecimento do que tratava, lançando-o ao infinito, já que Pererico não consegue superar os obstáculos para findar a missão que lhe foi designada e vê frustrada qualquer possibilidade de encerrar definitivamente esta pendência.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões expostas a respeito do gênero conto e de toda a problemática podemos dizer que inúmeros são os aspectos que envolvem esse gênero. Algumas características podem ser elencadas como gerais e importantes a todos os contos. Julio Cortázar, como já apresentado anteriormente, atribui uma grande importância às questões da esfericidade, tensão e brevidade, embora alguns outros traços sejam tratados pelo autor, estes são os mais destacados.

A brevidade assim proposta por Cortázar incorre do caráter de trato essencial do conto e que rege ao que Cortázar descreve “como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 2013, p. 228).

As críticas de Murilo Rubião sobre a sociedade apresentadas em seus contos, são bem incisivas e também dialogam com a atual condição social e existencial humana, como estuda Jorge Schwartz (1981). Concluímos que, assim como Kafka, Rubião também não pertence à linha da literatura fantástica proposta por Todorov, pois não dá conta de prever e classificar os textos murilianos. Murilo Rubião faz, de trampolim, as metáforas envolvendo a noção de infinito para tratar e criticar os excessos da sociedade contemporânea, revelando o absurdo que rodeia nossa existência.

Murilo Rubião constrói essas críticas, tanto sociais, como existenciais, na qual a circularidade parece não abrir espaço para uma fuga aos problemas apresentados. As personagens murilianas não logram solução para suas questões e seguem, por um caminho repetitivo e incessante como Sísifo, condenado a levar uma pedra ao topo, vê-la cair ladeira, para novamente, recomeçar o trabalho de empurrá-la ao topo. Segundo Jorge Schwartz, o processo é similar à desarticulação das personagens murilianas que, ao se confrontarem com o caráter inexorável de sua condição humana, tornam-se incapazes de fugir do lugar que ocupam.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 9-46.

BARBOSA, Manuela Ribeiro. **K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9R8P9C>>. Acesso em 04 maio 2018.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 241-260.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

RUBIÃO, Murilo. **Literatura comentada**. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico, organizados por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril, 1982.

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

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970

