



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O FANTÁSTICO NO ESPELHO: *MISE EN ABYME* EM MURILO RUBIÃO

TAINÁ DE MOURA SANTOS

Área de concentração:

Literatura, teoria e crítica

Linha de pesquisa

Tradição e Modernidade

Orientadora:

Prof. Dra. Luciane Alves Santos

João Pessoa

2023

O FANTÁSTICO NO ESPELHO: *MISE EN ABYME* EM MURILO RUBIÃO

TAINÁ DE MOURA SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

João Pessoa

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237f Santos, Tainá de Moura.

O fantástico no espelho : a mise en abyme em Murilo
Rubião / Tainá de Moura Santos. - João Pessoa, 2023.
93 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura - Contos. 2. Epígrafe. 3. Mise en
abyme. 4. Escritor brasileiro - Murilo Rubião. I.
Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-34(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
TAINÁ DE MOURA SANTOS

Aos trinta e um dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às oito horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “O fantástico no espelho: a mise en abyme em Murilo Rubião”, apresentada pelo(a) aluno(a) Tainá de Moura Santos, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Bruno Anselmi Matangrano (ENS/Lyon) e João Batista Pereira (UFRPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADA**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciane Alves Santos (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 31 de julho de 2023.

Parecer:

A dissertação atende às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras. A banca observou que devem ser realizados ajustes apontados.

Prof. Dr. Luciane Alves Santos
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. João Batista Pereira
(Examinador)

Prof. Dr. Bruno Anselmi Matangrano
(Examinador)

Tainá de Moura Santos
(Mestranda)

“Tudo o que vemos ou parecemos não passa de um sonho dentro de um so

Edgar Allan Poe

Aos meus sobrinhos, José Heitor,
Eloísa Rayara e Elena Rayssa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que ao longo de toda minha vida conduziu-me para a chegada de mais este momento.

Aos meu pais, Márcia e Erasmo, assim como à minha irmã, Tatiana, que, em primeira instância, proporcionaram e incentivaram meu aprendizado durante toda minha vida.

A Marcelo, meu amado, pelos anos de companheirismo e por toda paciência que demonstrou em minha trajetória.

A Luciane Alves Santos, minha orientadora, não somente pelo trabalho de orientação, mas também pela amabilidade e segurança com que o conduziu.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB pela valiosa contribuição em minha formação acadêmica, bem como a todo o corpo docente pelos conhecimentos transmitidos.

Aos meus amigos queridos, Maria Alinny, Pamela Santos, Fabrício Jerônimo, Larissa Nelo, Francisco Roque, Tacianne Mirelle, Arthur Marroquim, Eryk Hanndson, Danilo Aguiar e João Luiz, pelas risadas e por emprestarem, em diversos momentos, os ouvidos e os ombros.

Ao *Insolitum*, grupo de pesquisa do insólito ficcional, pelas experiências, conhecimentos e textos compartilhados.

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico, pela bolsa concedida, que possibilitou que eu prosseguisse com a pesquisa.

A todos, que sem exceção contribuíram de alguma forma para conclusão de mais esta etapa, meu muito obrigada!

RESUMO

Um dos elementos identificadores nos contos do escritor brasileiro Murilo Rubião é a presença de epígrafes bíblicas na abertura dos seus textos. É comum chegar ao fim da leitura de um conto, diante da inexplicabilidade das cenas narradas, e procurar respostas e auxílio nas epígrafes que encabeçam todas as narrativas. Contudo, à primeira vista, elas parecem não se prestar ao papel de esclarecer os sentidos do texto principal. Dessa forma, a presente pesquisa consiste na investigação das epígrafes dos contos de Murilo Rubião enquanto aspecto formal que promovem uma intertextualidade com as narrativas que elas introduzem. Para isso, destaca-se a leitura epigráfica a partir da técnica da *mise en abyme* (estrutura em abismo), explorada por André Gide (1869-1951) nos últimos decênios do século XIX, e teorizada na década de 70 por Lucien Dällenbach. Na literatura, a *mise en abyme* adquire noções de “obra dentro da obra”, de reflexo e espelhamento. A presente análise visa uma melhor compreensão das epígrafes utilizadas nos textos com os próprios textos, permitindo, assim, que se ampliem a compreensão das narrativas. O *corpus* é composto por cinco contos, todos com a epígrafe pertencente à categoria da “ameaça”, critério elencado pelo pesquisador Audemaro Taranto Goulart (1995), a saber: “Os comensais”, “Petúnia”, “Bárbara”, “Os dragões” e “O bloqueio”. Para empreender um caminho possível de análise aos textos mencionados, a base metodológica usada privilegia os estudos da *mise en abyme* de Lucien Dällenbach (1977) e André Gide (1893), além das teorias sobre a epígrafe, de Gérard Genette (1982) Antoine Compagnon (2007), Jorge Schwartz (1981), Audemaro Taranto Goulart (1995), entre outros. Os resultados obtidos na análise do *corpus* indicaram que, mais do que uma perspectiva formal que cada epígrafe carregaria, essas citações promoveram uma intertextualidade com as narrativas que esclarecem e aprofundaram aspectos dos contos que elas introduzem.

PALAVRAS-CRAVE: Murilo Rubião. Epígrafe. *Mise en abyme*. Fantástico.

ABSTRACT

One of the identifying elements in the short stories by the Brazilian writer Murilo Rubião is the presence of biblical epigraphs at the opening of his texts. It is common to reach the end of reading a short story, faced with the inexplicability of the narrated scenes, and to look for answers and help in the epigraphs that head all the narratives. However, at first sight, they do not seem to lend themselves to the role of clarifying the meanings of the main text. Thus, this research consists of investigating the epigraphs of Murilo Rubião's short stories as a formal aspect that promotes an intertextuality with the narratives they introduce. For this, we highlight the epigraphic reading based on the technique of *mise en abyme* (abyss structure), explored by André Gide (1869-1951) in the last decades of the 19th century, and theorized in the 70s by Lucien Dällenbach. In literature, the *mise en abyme* acquires notions of “work within the work”, of reflection and mirroring. The present analysis aims at a better understanding of the epigraphs used in the texts with the texts themselves, thus allowing the comprehension of the narratives to be broadened. The corpus is composed of five short stories, all with the epigraph belonging to the category of “threat”, a criterion listed by the researcher Audemaro Taranto Goulart (1995), namely: “Os comensais”, “Petúnia”, “Bárbara”, “Os dragões” and “O bloqueio”. In order to undertake a possible path of analysis of the mentioned texts, the methodological basis used privileges the studies of the *mise en abyme* by Lucien Dällenbach (1977) and André Gide (1893), in addition to the theories about the epigraph, by Gérard Genette (1982) Antoine Compagnon (2007), Jorge Schwartz (1981), Audemaro Taranto Goulart (1995), among others. The results obtained in the corpus analysis indicated that, more than a formal perspective that each epigraph would carry, these quotations promoted an intertextuality with the narratives that clarify and deepen aspects of the stories that they introduce.

KEYWORDS: Murilo Rubião. Epigraph. *Mise en abyme*. Fantastic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Esquema das epígrafes de <i>O ex-mágico</i> segundo Jorge Schwartz.....	46
Figura 2 – Pintura Casal Arnolfini, de Jan Van Eyck.....	51

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Contos e epígrafes.....	57
Quadro 2 - Percurso de Éolo.....	68

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
CAPÍTULO I - FIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA	17
1.1 Influências do fantástico europeu na literatura brasileira	17
1.2 O fantástico frente à estética real-naturalista	19
1.3 Os labirintos da escrita rubiana	25
CAPÍTULO II - A INTERTEXTUALIDADE EPIGRÁFICA E A <i>MISE EN ABYME</i> ..	35
2.1 Relações Transtextuais	35
2.2 Epígrafe: a citação por excelência	39
2.3 O elemento antecipador das epígrafes nas narrativas rubianas.....	44
2.4 <i>Mise en abyme</i> : definição do conceito.....	51
2.5 A reflexão especular em Murilo Rubião	56
CAPÍTULO III - A AMEAÇADORA VOZ EPIGRÁFICA: UMA ANÁLISE DE “OS COMENSAIS”, “PETÚNIA”, “BÁRBARA”, “OS DRAGÕES” E “O BLOQUEIO”	59
3.1 Os comensais	60
3.2 Petúnia	66
3.3 Bárbara	72
3.4 Os dragões	77
3.5 O bloqueio.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	92

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presença do fantástico na literatura pode ser compreendida pela união de elementos naturais reais com características sobrenaturais. Por apresentar o mundo tal como conhecemos e, nesse cenário, introduzir elementos que contrariem o que vivenciamos como realidade, este gênero literário foi amplamente difundido na Europa no século XIX através dos seus diversos autores, como E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, entre outros.

No Brasil, o reconhecimento da literatura fantástica foi tardio, apesar de haver autores que abordaram aspectos insólitos em algumas produções nos séculos XVIII e XIX, como o mítico, a fantasmagoria, o eixo do mal e o inconsciente, é somente no século XX, com Murilo Rubião, que surge, do ponto de vista da crítica literária, uma representação mais sólida e efetiva do fantástico na literatura brasileira. Na opinião de José Paulo Paes, não haveria, portanto, uma tradição voltada para esse tipo de literatura no Brasil (Paes, 1996).

Aliado a isso, de acordo com Bráulio Tavares, que em sua antologia *Páginas de Sombras* (2003) reunira dezesseis contos fantásticos nacionais, a presença dessas narrativas, apesar de integrarem um gesto imaginativo universal, não foram suficientes para que o fantástico florescesse no Brasil, haja vista que ainda continuamos tentando domesticar o realismo, de modo que nossa literatura pretende enxergar o Brasil e extrair de nossas experiências contraditórias uma imagem plausível do Brasil. Talvez por isso, as muitas narrativas esparsas em nossa literatura não propiciaram a consolidação do gênero em nossas letras.

É com a publicação de um livro de contos dedicados inteiramente ao gênero, *O ex-mágico* (1947), que Murilo Rubião, escritor mineiro, inaugura a “ficção do insólito do absurdo” no Brasil, segundo Antônio Candido (1989). Em concordância, o pesquisador Audemaro Taranto Goulart (2002, p.15) afirma que “foi Murilo Rubião quem inaugurou o fantástico na literatura brasileira. Embora outros, antes dele, tivessem feito coisas no gênero (...) coube a Murilo cultivar o fantástico como princípio sistematizador da narrativa”.

Embora Murilo Rubião tenha recebido reconhecimento por parte da crítica literária, o mesmo não pode ser dito do grande público, ao qual a obra permaneceu por muitos anos desconhecida (Goulart, 1995). O escritor mineiro publicou seus livros no século XX, em uma época de pouca representatividade para o fantástico. Historicamente, este período da literatura brasileira era fortemente influenciado pela literatura realista, que pregava a tentativa de representação objetiva da realidade; características que não seguissem ou tivessem como tema essas representações narrativas, ou seja, que não possuísem qualquer vínculo com o real, não tinham uma atenção maior do público, nem muito menos dos escritores e intelectuais da época.

Assim, os temas do insólito e do absurdo tardaram a serem desenvolvidos enquanto um gênero frutífero no Brasil.

Contudo, mesmo insistindo em seguir contra o atual posicionamento literário da sua época, Murilo Rubião inovou em seus textos ao inserir elementos da própria realidade de uma maneira completamente distinta, tornando assim, a apreensão da exposição real enquanto matéria irreal. Esse fator pode ser percebido no conto “A fila”, publicado no livro *O convidado* (1974). Nesse conto, Murilo Rubião nos apresenta uma narrativa em que o protagonista, em uma vã tentativa de conseguir falar com o gerente de uma companhia de uma cidade, volta a ocupar um lugar cada vez mais afastado na fila, não conseguindo nunca alcançar seus objetivos. Percebe-se que mesmo inserindo apenas elementos da realidade, o fantástico se instaura através da reiteração e da hipérbole, que evidenciam o absurdo de uma fila aparentemente infinita. Além disso, torna-se evidente em seus textos a crítica social que o autor mineiro nos apresenta, tornando explícita a degradação pela qual o homem passa frente à burocracia que lhe é imposta através de um sistema social opressor, tal qual o romance *O processo* (2005), do escritor tcheco Franz Kafka.

A matéria-prima para a composição dos contos de Rubião são os eventos cotidianos, e ao descrever os fatos, as ações e os elementos da vida em geral, ele se apropria desses mesmos aspectos da realidade para apresentar uma crítica social através de situações insólitas e até mesmo absurdas como contraponto expostos através dos seus textos. Um conto exemplar é “A cidade”, publicado no livro *O pirotécnico Zacarias* (1988). Na narrativa, Rubião relata a história de Cariba, um solitário viajante que após o trem em que viajava se prolongar em uma determinada parada, resolve visitar uma cidade desconhecida. Lá é preso e detido sob a acusação de fazer perguntas, mesmo não sendo reconhecido por nenhuma das testemunhas. “Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa” (Rubião, 2010, p. 25). A condenação absurda a qual o protagonista do conto é submetido aponta o teor insólito da narrativa, ao mesmo tempo que nos possibilita uma interpretação alegórica, pois expõe o ambiente repressivo em que vivemos, de uma sociedade que se apresenta de forma alheia e alienada às situações que são postas, tendo ainda como maneira de punição qualquer forma de questionamento às autoridades.

Diferentemente das características do fantástico no século XIX, aquilo que podemos pensar a respeito do fantástico no século XX sofre uma modificação temática sobre seu objeto de estudo, pois os textos colocam em segundo plano os elementos e cenários sobrenaturais, típicos das narrativas de origem gótica do século anterior, e passam a se moldar às exigências do homem moderno e às transformações pelas quais ele passou. Temas abordando a condição

humana frente aos avanços tecnológicos e científicos, ou a execução de simples atividades do cotidiano e de fácil resolução tornam-se situações completamente difíceis, cuja possibilidade de saída resulta em um ciclo sem fim ou sem uma aparente solução. Assim se revela o insólito rubiano.

Um dos elementos identificadores de importância nas obras de Murilo Rubião é a presença de epígrafes bíblicas na abertura dos seus contos. Mais do que uma perspectiva formal que cada epígrafe carregaria, elas promovem uma intertextualidade com as narrativas que, a princípio, esclarecem, e aprofundam aspectos dos contos que elas introduzem. O pesquisador Audemaro Taranto Goulart (1995) afirmou em seus estudos que as epígrafes nas obras de Murilo Rubião funcionam como espelhos redutores dos contos, fazendo a obra voltar para si mesma. Deste modo, ele destaca a leitura epigráfica a partir da técnica da *mise en abyme* (Goulart, 1995, p. 81), uma vez que após um exame cuidadoso, essa técnica de reflexão especular poderá revelar ao leitor, de forma mais clara, aspectos que passaram despercebidos no ato da leitura dos contos.

Contudo, a relação existente entre as epígrafes e o texto principal nem sempre se dá de forma clara. A leitura que privilegie interpretar a epígrafe como uma citação ou resumo cristalino do texto acaba por se frustrar. Dado que, de acordo com a forma que algumas epígrafes surgem nos contos, elas se parecem enunciações autônomas, não aparentando manter nenhuma relação com o texto principal. Além disso, embora a maioria das epígrafes tenham sido extraídas da Bíblia, elas não são usadas no sentido religioso. Sendo assim, buscar no texto bíblico uma explicação para os fenômenos insólitos não é satisfatório enquanto método interpretativo (Schwartz, 1981).

Logo, esta dissertação realiza um estudo que evidencia a funcionalidade da técnica da *mise en abyme* na relação estabelecida entre as epígrafes e os contos de Murilo Rubião. Esta problemática visará uma melhor compreensão das epígrafes utilizadas nos textos com os próprios textos, permitindo, assim, que os fenômenos narrados se projetem além da narrativa ficcional e ampliem a compreensão que encabeçam as narrativas.

Para tanto, esboça-se, no primeiro capítulo, um panorama do fantástico na literatura brasileira, perpassando por alguns escritores oitocentista até chegar no século XX, com Murilo Rubião. Além disso, será nesse mesmo capítulo que discorreremos brevemente sobre as diferenças de perspectiva dos estudos que veem esse tipo de literatura quer como gênero, quer como modo. Privilegiaremos, no entanto, os estudos que tratam do fantástico visto como modo, porque cremos ser essa concepção a melhor aplicável às narrativas rubianas tratadas na pesquisa. No segundo capítulo, por sua vez, são feitas ponderações teóricas sobre a

intertextualidade epigráfica e a técnica da *mise en abyme* na literatura. Por fim, no terceiro capítulo, realizamos a análise, tendo em vista as técnicas mencionadas, das seguintes narrativas que compõem nosso *corpus*: “Os comensais”, “Petúnia”, “Bárbara”, “Os dragões” e “O bloqueio”.

CAPÍTULO I

FIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA

O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando.

(Julio Cortázar)

1.1 Influências do fantástico europeu na literatura brasileira

A globalização favoreceu o desenvolvimento dos transportes terrestres e marítimos, o que tornou o fluxo humano e os deslocamentos de bens culturais mais regulares. Além disso, com a ampliação do sistema educacional e expansão urbana, houve uma contribuição para o desenvolvimento do mundo editorial no século XIX, fato que auxiliou significativamente o aumento da circulação transnacional e transatlântica de pessoas e de impressos e, consequentemente, para a mundialização da cultura (Cooper-richet, 2009 *apud* Fernandes, 2019, p. 70). De acordo com Marcos Fernandes (2019), as mudanças no modo de produção dos escritos com a utilização da prensa a vapor, o barateamento do papel, a especialização da mão de obra e o aperfeiçoamento dos sistemas de transportes impulsionavam a transferência de ideias, teorias, conceitos e modismos em escala internacional jamais vista. Como exemplo dessas transferências culturais transatlânticas, têm-se o desembarque de traduções francesas da Europa para o Brasil, que popularizou entre nós o conto fantástico e os escritos de um dos maiores escritores do gênero, o alemão E. T. A Hoffmann, como afirma Fernandes (2019):

Se Hoffmann não foi o livro de cabeceira de muitos brasileiros na apropriação do fantástico, a presença do escritor alemão nos mais diversos periódicos nacionais lhe criou, no entanto, o status público necessário para que, em menos de uma década, fantástico e hoffmanniano se popularizassem e se tornassem profícuos entre os escritores no Brasil. (Fernandes, 2019, p. 72)

O crítico Hélio Lopes (1997) voltou sua pesquisa para o estudo das narrativas fantásticas dos anos 1830 e das produções decorrentes desse período, além de identificar a presença do gênero e de seus respectivos autores nos jornais. Lopes pretendia evidenciar as contribuições das fontes alemãs na formação romantismo brasileiro e, principalmente, difundir os subsídios deixados pelos escritores E. T. A Hoffmann e Gottfried Buerger (1747-1794) para construção do fantástico no Brasil. Nas palavras de Lopes:

Parece-me que a década de 30, [...], marca o início desse tipo de narração no Brasil. Pelo menos Justiniano José da Rocha, o introdutor do folhetim em nossa imprensa periódica, faz ou incita a fazer traduções e imitações desses contos e romances e dá-nos o exemplo em 1836 com a imitação de *La peau de chagrin*, de Balzac, de 1831. No número 6, de 20 de junho de 1836, de *O Chronista* manifesta a intenção de trazer aos leitores de seu jornal “as belezas da moderna literatura” e começa exatamente com a imitação do romance de Balzac: “Este conto fantástico de que hoje publicamos parte foi filho daquela resolução. Imitada da novela terrível de Balzac [,] possa A luva misteriosa agradar aos leitores brasileiros como *La peau de chagrin* agradou aos franceses”. (Lopes, 1997, p. 269)

É perceptível traços de Hoffmann em contos de Lygia Fagundes Telles, Fagundes Varela e Machado de Assis. A título de ilustração, no conto “Os óculos de Pedro Antão” (1874), o Bruxo no Cosme Velho cita explicitamente o escritor alemão: “sobre a mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Theodor Hoffmann, pois sua forma era de todo fantástica” (Jornal das Famílias, 1874, p. 83). Além do referido conto, a presença de Hoffmann se faz em outras narrativas de Machado, como “Anjo Rafael”, “Capitão Mendonça” e “Um esqueleto”.

Além disso, é possível localizar particularidades da escrita de Edgar Allan Poe em Álvares de Azevedo e Franklin Távora. Fortemente influenciados por Poe, os escritores franceses do gênero do último quarto do século XIX produziram narrativas cuja necessidade de resolver o fantástico e a evocação psicológica do elemento fantástico por meio da sugestão são bastante evidentes – características que os distanciam do fantástico clássico como considera Todorov. O que também parece ocorrer em grande parte dos contos nacionais considerados como de cunho fantástico, principalmente aqueles do mesmo período. (Niels, 2018)

Nessa perspectiva, apesar do romantismo brasileiro, bem como as escolas que o sucederam, pregarem o nacionalismo, deixamo-nos influenciar pela França, pelo fato do país ter sido nossa via de acesso as ideias oriundas da Europa. Ademais, no que diz respeito à literatura, muitos romances ingleses e alemães chegaram até nós via tradução francesa. A esse respeito, a pesquisadora Karla Niels (2018) expõe em sua tese algumas influências advindas de escritores europeus:

Assim, era de se esperar que nossos escritores tivessem tido contato com a literatura de cunho fantástico que se produzia na Europa. Álvares de Azevedo sofreu alguma influência de Lord Byron e também de E. T. A. Hoffmann, como é atestado tanto por sua fortuna crítica quanto pelas cartas e escritos literários que deixou. Machado de Assis, fora traduzir Edgar Allan Poe, cita fartamente o alemão Hoffmann em sua serra fantástica. Fagundes Varela, além da clara influência hoffmaniana, parece manter em sua prosa estreita relação com os contos fantásticos do francês Guy de Maupassant, autor que viria após o brasileiro. Aluísio Azevedo dialoga com Théophile Gautier. (Niels, 2018, p. 13)

Isso mostra que, na verdade, toda literatura, de fato, guarda consigo resquícios de tudo que se produzira anteriormente, dentro de sua própria nação, como também fora dela, pois “somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos em influências” (Candido, 1989, p. 153).

1.2 O fantástico frente à estética real-naturalista

Diferentemente da Europa, que no século XIX já tinha uma tradição sólida do fantástico, no Brasil, o gênero foi pouco difundido e “subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país” (Batalha, 2011, p. 11). Isso se deve, dentre outros fatores, a uma característica basilar de nossa literatura e, por conseguinte, da crítica: a predileção pelo realismo. Em outros termos, estávamos vivenciando um momento em que a cultura literária era regida por tendências realistas e naturalista. Portanto, a crítica literária não se voltava para os textos que tinham como construção ficcional a “sobrenaturalidade” e a “suprarrealidade”. (Batalha, 2011). Em razão disso, termos poucos títulos fantásticos, de horror, ou mesmo de aventura seriam, de acordo com a historiadora Lucia Miguel-Pereira (1973), um sintoma de uma literatura marcada pelo desejo de trazer a realidade para dentro das narrativas ficcionais. Por consequência, durante muito tempo, a literatura que não era pautada na realidade foi, de certo modo, “obstruída” pela estética real-naturalista em ascensão e marginalizada pela crítica e pela historiografia brasileira, o que fez parecer que o Brasil era destituído de uma literatura fantástica.

No texto de apresentação da antologia de contos de horror *Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839-1899)*¹, o professor Júlio França e o escritor Oscar Nestarez apontam que, dentre outros fatores que ajudam a explicar o não reconhecimento da literatura de medo e das poéticas negativas no Brasil, destaca-se a perspectiva assumida pela maior parcela da crítica, de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro. Além de ser mais custoso incentivar a produção de obras nacionais do que traduzir livros estrangeiros, a crítica e a historiografia literária preferiam as tramas focadas na construção de uma identidade nacional positiva, como algumas das obras de José de Alencar, que aludiam à política e aos costumes brasileiros.

¹ Antologia de contos organizada por Júlio França e Oscar Nestarez, que reúne 27 narrativas de horror escritas por brasileiros entre os anos de 1839 a 1899.

Ademais, o Brasil não teve Idade Média e nem Antiguidade Clássica, o que foi importante para a formação da identidade literária na Europa. De acordo com os organizadores do livro, foi necessária uma mudança de perspectiva na busca de um gótico brasileiro, de um medo tropical e entender qual é a matéria-prima que produz o horror no Brasil. Para Júlio França, obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, por exemplo, trazem passagens extremamente góticas, embora se passem na luz do dia, no meio do sertão.

Lúcia Miguel-Pereira (1973), em *História da Literatura Brasileira - prosa de ficção de 1870 a 1920*, alega que temas fantásticos só se refletiram em um único título – *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Compartilhando uma opinião semelhante, Maria Cristina Batalha (2010), ao traçar o percurso de uma possível literatura fantástica brasileira, aponta Álvares de Azevedo como o precursor e o mais representativo autor do fantástico em solo nacional. Para a acadêmica, a novela *Noite na taverna*, juntamente ao drama *Macário*, inauguraria a “estética da incerteza” no Brasil.

Em *Noite na Taverna*, o insólito é um elemento essencial, ao longo de toda a obra, somos apresentados a personagens ébrios, enigmáticos e obscuros, que relatam suas histórias macabras, cheias de amores, devaneios e mortes. Porém, é no segundo capítulo, intitulado “Solfieri”, que o absurdo se torna explícito, após o protagonista relatar que, em uma noite de bebedeira, avista um caixão semiaberto em um templo e mantém relação sexual com o cadáver da moça que ali estava. Dessa forma, observamos que Álvares de Azevedo, em sua obra, retoma o insólito e traços do fantástico através de topos literários que já eram universais e se alimenta da matéria mítica, das histórias mal-assombradas, da tradição oral. Aliado a isso, o ato de contar histórias, segundo Menon (2007), contribuiu para a disseminação das narrativas de cunho sobrenatural, visto que “boa parte das histórias contadas tem como enredo temas ligados a assombrações, alma penadas, monstros dos mais diversos, assassinos cruéis, cemitérios, etc.” (Menon, 2007, p. 67).

Todavia, apesar de alguns críticos creditarem a Azevedo o caráter precursor do fantástico no Brasil, essa afirmação é bastante questionável, tendo em vista autores que publicaram, antes dele, contos que já abordavam elementos insólitos. Sobre isso, Matangrano e Tavares (2019) indicam que, possivelmente, “Um sonho”, do escritor romântico Justiniano José da Rocha (1816-1863), tenha sido o primeiro conto de cunho fantástico em nosso país. A obra, publicada em 1838 no jornal *O Cronista*, tem como enredo a história de Maria e sua neta Teodora, que desconhecia as origens de seu nascimento. No leito de morte, sua avó resolve revelar a história do nascimento da moça: Tereza, a mãe de Teodora, fugiu de casa para levar uma vida de excessos e devassidão. Pouco antes de morrer, Tereza reencontra Maria e entrega

filha ainda pequena à avó. Com o passar dos anos, Teodora, assim como sua mãe, se deixa corromper e, caindo de tuberculose, é tomada pelo remorso. Então, em uma noite, o fantasma de Tereza aparece à filha doente e diz-lhe que ela se juntará à mãe em três dias no inferno, pois se recusou a seguir os conselhos de Maria, a avó. Após o episódio macabro, a moça acorda assustada tomando o que se passou como um pesadelo. Entretanto, passados os três dias, Teodora morre. Fica, portanto, a dúvida de que tudo foi realmente um sonho ou, se de fato, o fantasma da mãe visitou a moribunda.

Além dos referidos escritores, é relevante citar o escritor Machado de Assis que, de forma audaciosa e inovadora, também rompe com a construção da realidade e com o panorama da literatura brasileira da época, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), tido como um dos principais romances de nossas Letras. Nele, Brás Cubas, membro da elite carioca do século XIX, resolve, depois de morto, escrever sua autobiografia, chegando a se autointitular um “defunto-autor”.

No entanto, essa não é a produção machadiana mais rica em elementos fantásticos, antes dessa obra, o autor havia publicado em 1862, no jornal *O Futuro*, o conto intitulado “O país das quimeras”, o qual, segundo afirma Fabiana Tibério, recebe a classificação de “conto fantástico” pelo próprio Machado de Assis (Miranda & Cézar, 2014). Em linhas gerais, o conto narra a história de um jovem de 20 anos apaixonado que escreve e vende suas poesias para sobreviver. Um dia, ele tem uma experiência sobrenatural ao ser levado para O País da Quimera, mundo no qual observa o apego às fantasias como um viés para fuga da dura realidade.

Somado a esse, o crítico e historiador cearense Raimundo Magalhães Júnior reuniu outros contos do Bruxo do Cosme Velho para publicação do título *Contos Fantásticos de Machado de Assis*, chamando, assim, atenção para essa vertente ficcional também praticada por Machado. Como critério de seleção dos contos, Magalhães Júnior se valeu de que Machado era “um cultor do fantástico. Às vezes, de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um macabro ostensivo e despejado” (1973, p. 8, grifo nosso). A partir do preceito do macabro em relatos aparentemente sobrenaturais que se passam, em muitos casos, no plano onírico, Magalhães Júnior compilou contos como “O anjo Rafael” (1869), “O capitão Mendonça” (1870), “Os óculos de Pedro Antão” (1874), “Um esqueleto” (1875), “Sem olhos” (1876), “A mulher pálida” (1881) e a “A igreja do diabo” (1883).

Até a publicação do historiador cearense, pouco se comentava sobre a vertente fantástica da produção de Machado. De acordo com a pesquisadora Karla Niels (2018, p. 36), o motivo seria o fato desses contos estarem diluídos em diferentes títulos de sua obra publicada, fora os

contos que só foram publicados em jornal. Além disso, Niels destaca a omissão ou desconhecimento por parte da crítica dessas produções, bem como um certo juízo negativo a sua produção fantástica. Fator também observado por Magalhães Jr. que no prefácio de sua antologia menciona a crítica negativa de Sílvio Romero aos contos fantásticos de Machado:

[...] num livro injusto e tendencioso sobre Machado de Assis (*Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*), Sílvio Romero anotara, na página 133, que o grande escritor “hoje tem veleidades de pensador, de filósofo, e entende que deve polvilhar os seus artefatos de humour e, às vezes, de cenas com pretensão ao horrível”. A isto acrescentava: “Quanto ao humour, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível; quanto ao horrível, agrada-me muito mais o de Edgar Allan Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou o de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético”. Achava Sílvio Romero incrível que um pacato diretor de Secretaria de Estado, no caso o Ministério da Viação e Obras Públicas, condecorado com a Ordem da Rosa, pudesse dar-se ao luxo de abordar o que chamou de horrível, como se um verdadeiro escritor não fosse capaz de dissociar sua vida cotidiana das criações de seu espírito. E disso ninguém foi mais capaz do que Machado de Assis, o cidadão perfeito, o burocrata exemplar, que era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. Foi, também, um cultor do fantástico. Às vezes, de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros, como é o caso de *Um Esqueleto*. (Magalhães Jr., 1973, p. 8)

Além de Machado de Assis, Sílvio Romero igualmente teceu suas considerações acerca da produção de cunho fantástico de Álvares de Azevedo, afirmando que Azevedo não gozava das qualidades necessárias à boa produção em prosa: “o drama, o romance e o conto exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação criadora. Não creio que aquelas qualidades predominassem no espírito do poeta” (Romero, 1888 apud Niels, 2018, p. 37). Para Romero, a prosa seria o resultado da observação e do registro documental de realidades naturais e sociais. Logo, a imaginação criadora, principalmente a fantasiosa, extravagante, prestada ao suspense, ao horror, e ao sobrenatural, não cabia aos gêneros narrativos. A grosso modo, não houve muitas possibilidades da obra de Azevedo frutificar entre nós por causa da postura adotada pela crítica, que “escusou-se de uma análise que situasse os procedimentos do escritor no âmbito de um fantástico que teve em Hoffmann, Poe e Gautier alguns de seus mais destacados praticantes do período romântico” (Gabrielli, 2004, p. 80).

Como pudemos observar, os juízos negativos de Romero aos contos fantásticos de Machado de Assis e de Álvares de Azevedo são alguns exemplos de como era encarado esse tipo de literatura. O mesmo pode ser observado em outros autores do Brasil oitocentista, como Fagundes Varela e Franklin Távora; o primeiro é reverenciado pela sua poética, enquanto o

segundo é reconhecido por sua obra naturalista, fato que nos revela o quanto as suas produções fantásticas foram obscurecidas pela crítica.

Em contrapartida, apesar dos fatores mencionados, havia um público leitor para os contos que insólitos. Sobre essa recepção, o historiador José Veríssimo, ao comentar sobre a recepção de *Noite na taverna*, relata que os “meninos de colégio [do Colégio Pedro II] [...] saturavam-se dos horrores de Bertram e Solfieiri”, mesmo que se tratasse de uma prosa “que certamente não merece o apreço e sobretudo a estima, que [esses jovens] lhe deram” (Veríssimo, 1977, p. 26-32).

Portanto, embora não tenhamos construído uma forte tradição de produção do fantástico, é possível falar em uma tradição “não-realista” encoberta em nossas Letras. Escritores que não são reconhecidos por uma vigorosa produção do gênero, como Fagundes Varela, Franklin Távora, Aluizio Azevedo, Machado de Assis, no século XIX, e Humberto de Campos, Carlos Drummond de Andrade e Lygia Fagundes Telles, no século XX, ensaiaram seus contos com tendências insólitas. A título de exemplificação, ainda que a crítica tenha negado a categorização de *Noite na Taverna* como narrativa de gênero fantástico – por seus contos não correspondem plenamente à concepção desenvolvida por Tzvetan Todorov, exposta na sua *Introdução à literatura fantástica* (1970) – Roberto de Souza Causo postula que, estruturalmente, é possível aproximar a obra Azevedo ao entendimento de H. P. Lovecraft sobre o gênero, para quem a atmosfera, o medo e a intensidade emocional provocados são fatores essenciais ao fantástico (Causo, 2003, p. 118).

É importante destacar que o termo fantástico no século XIX e início do século XX, na maioria das vezes, foi aplicado a qualquer narrativa que não fosse realista, usado, em muitos casos, como sinônimo de excêntrico, mirabolante e exagerado (Volobuef, 1999, p. 199). Assim, a caracterização era abrangente, ou seja, o que não fosse realista era enquadrado na condição de fantástico. Sobre isso, nas palavras de Batalha: “a crítica designava como fantástica toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca” (Batalha, 2011, p. 13). Nessa perspectiva, apesar do fato da narrativa fantástica brasileira não ter frutificado em larga escala, se comparada à tradição do gênero na Europa, os contos que se distanciaram programaticamente, de um modo ou de outro, do real estiveram presentes em nossa literatura.

Isso posto, sabendo da importância de estudar as manifestações da literatura brasileira pelo viés do fantástico, a partir dos anos 50 do século XX, fizeram-se presentes no Brasil pesquisas que resultaram em algumas coletâneas, no esforço de resgatar parte dessa literatura que se manteve oculta por tanto tempo, à margem do cânone. Tal esforço resultou na reunião

de contos de natureza fantástica de autores de diversos momentos literários em coletâneas ou antologias.

É imperativo ressaltar, a princípio, o pioneirismo de Jerônimo Monteiro ao organizar a primeira antologia de contos fantásticos brasileiros, intitulada *O conto fantástico* (1959) (Niels, 2018, p. 39). Ao organizar o volume, Monteiro se deparou a grande dificuldade para encontrar e ter acesso a contos de autores brasileiros que incursionaram pelo fantástico, situação descrita por ele na introdução da antologia. De acordo com Monteiro, é interessante o fato de em uma cultura como a nossa – em que estamos rodeados de lendas, crendices e superstições – a produção de uma literatura de cunho fantástico tenha sido até aquele momento tão improfícua. Para o autor, devido ao material que temos para explorar, deveríamos gozar de uma produção ainda maior que os ingleses e os americanos. Todavia, apesar de esbarrar nessa dificuldade, o organizador conseguiu reunir em seu volume vinte e seis contos de autores brasileiros do século XIX e da primeira metade do século XX, dentre eles, narrativas de Afonso Arinos, Gastão Cruls, Graciliano Ramos, Orígenes Lessa, Viriato Corrêa.

Além disso, convém mencionar outras coletâneas de contos fantásticos resgatados pela historiografia, a saber: o livro *Maravilhas do conto fantástico* – antologia de contos estrangeiros (1960), que contém três narrativas brasileiras, organizado por Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes; *Obras primas do conto fantástico* – antologia de contos estrangeiros que traz cinco narrativas nacionais –, de 1961, organizado por Jacob Pentead; *Histórias fantásticas* (1996) – antologia que abriga contos de quatro autores brasileiros – organizado por José Paulo Paes; *Páginas de Sombras: contos fantásticos brasileiros* (2003), organizado por Bráulio Tavares; *Os melhores contos fantásticos* (2006) – antologia que traz seis contos de brasileiros – organizada por Flávio Moreira da Costa e prefaciada por Flávio Carneiro; *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), organizado por Maria Cristina Batalha, que teve uma grande contribuição ao não englobar em sua coletânea Álvares de Azevedo, J. J. Veiga e Murilo Rubião, autores que já foram identificados com o fantástico pela historiografia brasileira. Sua coletânea propôs-se a resgatar contos de única edição dos séculos XIX e XX cujos autores têm sido pouco vinculados ao gênero, como Lima Barreto e Hugo de Carvalho Ramos. Além da referida coletânea, convém mencionar, mais recentemente, a publicação de *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*, lançada por Batalha em 2017.

Essas coletâneas possuem o objetivo de resgatar e dar visibilidade a contos e escritores fantásticos, sobretudo os que ficaram à margem do cânone e que foram se perdendo com o tempo. Os contos “As Bruxas”, de autoria de Fagundes Varela, e “Um sonho”, de Justiniano José da Silva, foram alguns dos escolhidos para fazer parte da coletânea de Batalha, contos

publicados apenas uma vez e que se não fossem resgatados e republicados pela pesquisadora, correriam o risco de serem de fato esquecidos. Outra coletânea singular é a já mencionada *Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839-1899)*, organizada por Júlio França e Oscar Nestarez. A coletânea, publicada em 2022, reúne 27 contos brasileiros de horror do século XIX, assinados por grandes nomes da literatura, como Machado de Assis, Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida.

Certamente, não era de se pensar em fantástico e gêneros correspondentes, como horror e gótico, no Brasil do século XVIII, pois, além dos motivos já mencionados, o gênero só se consolidaria entre nós em meados do século seguinte. Porém, o fato é que, apesar de marginalização que o gênero sofreu pela crítica do século XIX e início do século XX preocupada com as características brasileiras, ou com a “cor local”, como ficou conhecida o projeto de criação literária que valorizava o nacional, houve brasileiros que “se dedicaram a construir textos em prosa, recheados de situações sinistras, capazes de inquietar o mais cético dos leitores” (Oliveira, 2010, p. 9). A exemplo desses brasileiros, destaca-se o mineiro Murilo Rubião, considerado como um dos “nomes mais representativos do gênero fantástico” da literatura brasileira (Andrade, 1999, p. 273),

1.3 Os labirintos da escrita rubiana

Murilo Eugênio Rubião (1916-1991) nasceu em Silvestre Ferraz, atualmente Carmo de Minas – MG. Descendente de uma família de escritores, sempre teve contato com a literatura. Seu avô, Francisco Alves de Barros Rubião, escreveu dois livros, e seu pai, Eugenio Álvares Rubião, era poeta e filósofo, além de ser membro da Academia Mineira de Letras.

Em 1942, Rubião se formou em Direito pela UMG, e foi selecionado para ser diretor da Associação de Jornalistas Profissionais de Minas Gerais. Já Em 1945, foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores, em Minas.

Quando a suas publicações, no ano de 1947, um ano após a publicação de Sagarana, de João Guimarães Rosa, ambos publicados pela Editora Universal, Rubião publicou sua primeira coletânea de contos, *O Ex-mágico da Taberna Minhota*, na revista “Manchete”, livro pelo qual veio a receber, da Academia Mineira de Letras, o Prêmio Othon Lynch Bezerra de Melo. Antes de ser publicado como *O Ex-Mágico*, o conjunto de contos já havia mudado de nomes diversas vezes, devido ao vício de seu escritor pela reescrita. Além disso, o livro fora recusado por diversas editoras, conforme afirmou Rubião em uma entrevista: “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, Globo, José Olympio e outras que não me recordo mais.”²

Em 1950, o ficcionista entrou para o serviço público, sendo convidado para assumir a função de oficial de gabinete do Governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, passando logo a chefe de gabinete. No ano de 1953, ele voltou a publicar o livro de contos *A Estrela Vermelha* pela editora Hipocampo. Este, porém, não lhe conferiu grande destaque. Em 1965, Murilo lança mais uma obra, *Os Dragões e Outros Contos*, dos vinte contos que compunham a obra, apenas quatro eram inéditos.

Murilo Rubião só teve, de fato, um livro bem vendido e difundido, que foi *O Pirotécnico Zacarias* (1974). Esse livro foi bem aceito pelos leitores, e tornou Rubião conhecido, lhe rendendo até o prêmio Luis Cláudio de Souza, do Pen Club do Brasil. Segundo Taranto (1995), foi esta publicação que impulsionou o sucesso do autor e fez com que crítica se voltasse para ele e o redescobrisse, vinte e sete anos depois da publicação do primeiro livro. No mesmo ano ele publicou *O Convidado*. Três anos depois traz à luz *A Casa do Girassol Vermelho*. Em 1979, nos Estados Unidos, foi publicada uma tradução de *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*. No mesmo ano, o conto “A Armadilha” foi adaptado para o cinema por Henrique Faulhaber. Em 1981, na Alemanha, *O Pirotécnico Zacarias* tem sua tradução publicada. Em 1990, um ano antes de sua morte, ele ainda publicou *O Homem do Boné Cinzento e outras Histórias*.

Murilo Rubião faleceu em 1991, sendo enterrado no cemitério do Bonfim em Belo Horizonte. O acervo pessoal do autor (correspondências, fotografias, manuscritos e objetos pessoais) foi doado pela sua família ao Acervo dos Escritores Mineiros, sediado na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, onde se encontram disponíveis para consulta. (Schwartz, 1982).

O escritor nunca se casou, como afirmava, era celibatário. Foi católico durante um tempo de sua vida, no entanto, abandonou a religião e se tornou agnóstico. As epígrafes bíblicas que suas obras carregam são herança de seu tempo de cristão. Certa vez, em seu autorretrato, disse que pretendia, antes de morrer, se converter a fé católica, porém, isso nunca veio a acontecer (Rubião, 2017).

O autor mineiro produziu uma obra marcada por algumas peculiaridades: emprego de epígrafes bíblicas em todos os contos; submeter-se a um incessante trabalho de reconstrução;

² ” RUBIÃO, Murilo. O fantástico Murilo Rubião. In: O pirotécnico Zacarias, 4. ed. São Paulo, Ática, p.

possuir uma exígua obra, dentre outros aspectos. Talvez, a pouca extensão de seu trabalho como contista tenha colaborado para torná-lo pouco conhecido do grande público, ou ainda, a crítica severa da época que diversas ocasiões o acusaram de plágio de Kafka o tenham assim tornado.

Extremo perfeccionista da literatura, suas obras passaram por um processo de várias reedições, a maioria delas realizadas pelo próprio Murilo Rubião, que os reescrevia e republicava com algumas alterações. Foi como se escrever, para o nosso autor, consistisse necessariamente em reescrever, indo de contraponto a mensagem da passagem bíblica “crescei e multiplicai-vos”, de Gênesis, já utilizada por ele próprio como epígrafe (Arrigucci Jr., 1998). Sobre esse aspecto da escrita de Rubião, Davi Arrigucci Junior afirma que:

No conjunto dessa produção exígua, se percebe sempre a tendência para a reelaboração insistente dos mesmos contos, que vão e voltam em vários livros. De certa forma, Murilo continua se refazendo, como se para ele escrever fosse fundamentalmente reescrever. (Arrigucci, 1974, p. 8)

Tal aspecto tornou o contista reconhecido por sua obsessiva forma de produção, grande preocupação com a linguagem e o efeito que buscava criar em cada narrativa³. Esse fato, segundo o pesquisador Audemaro Taranto Goulart, já é uma marca do caráter insólito de sua escrita: “não resta dúvida de que nesse processo de fazer/refazer, já está instalado o insólito, marca registrada da obra muriliana, caracterizado no fato de o escritor jamais se satisfazer com o que seriam os limites de sua escrita” (Taranto, 2002, p.15). A escrita evocava a ideia de obra que não se cristaliza, retomada *ad infinitum*, como referido pelo Murilo Rubião em entrevista à Granville Ponce:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. 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. (Rubião, 1992 apud Aleixo, 2008, p. 191)

Ou seja, escrever era um processo doloroso, pois exigia muito de seus esforços e lhe causava bloqueios, não de criatividade – visto que o autor relatou ter facilidade para criar as histórias – mas de estruturação e significação de seus contos e, por isso, a troca incessante de palavras. Na verdade, havia momentos em que escrever até uma simples carta causava-lhe grande desconforto, conforme confessa em suas correspondências para o seu amigo Mário de Andrade:

Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas. Uma simples carta, como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente

³ A título de informação, e como exemplo de sua preocupação com a linguagem, o conto “O Convidado” levou cerca de 26 anos para ficar pronto para publicação.

fácil. Construo meus “casos” em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. (Moraes, 1995 apud Taranto, 2002, p. 16)

Ainda em correspondências, Mário de Andrade escreve a Otto Lara Resende e descreve nosso autor como uma “[...] figura admirável de discrição que disfarça o seu drama interior no drama mais acessível da sua dificuldade de criação, inteligentíssimo, perseguido pela própria inteligência⁴. Sendo assim, como observa Davi Arrigucci no subtítulo “Multiplicação e esterilidade”, as reedições pelas quais a obra de Rubião passou revelam um caráter ilusório, pois a busca pela perfeição fez criar um movimento incessante que não o leva a nenhum lugar de fato. O crítico chegou a comparar o fazer poético do autor com um carrossel, que gira em torno no mesmo eixo (Arrigucci, 1987).

Rubião foi um dos autores que produziu em um período em que o fantástico não tinha visibilidade, o que nas palavras de Candido, seria o fator determinante para sua obra só ser reconhecida anos mais tarde:

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, 1989, p. 207)

Nesse sentido, a preferência pela escrita fantástica, em detrimento aos aspectos da geração de 1940, cujas narrativas se voltavam para a discussão das questões mais realistas e sociais, levou o autor mineiro a figurar de modo diminuto nas tradições crítico-literárias no Brasil. Em contrapartida, atualmente, “sempre que, no universo da literatura brasileira, se fala, por exemplo, em Fantástico ou Realismo Mágico – duas vertentes do insólito ficcional –, as alusões a Murilo Rubião e à sua obra são inevitáveis” (García, 2015, p. 60). Posto isso, mesmo que seu legado literário seja composto por apenas trinta e três contos, o legado da crítica sobre esse conjunto de narrativas é vasto e importante para se compreender a presença do fantástico no Brasil. Assim, cada vez mais, é possível encontrar Monografias, Dissertações e Teses sobre a obra de Murilo Rubião. (García, 2015). Além de pesquisas, destaca-se que os contos de Rubião ganharam mais visibilidade e constam em antologias – como em *Páginas de sombra*:

⁴ Carta de Mário de Andrade a Otto Lara Resende (São Paulo, 24 de setembro de 1944). Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). (MORAES, 1995, p. 44)

contos fantásticos brasileiros (2003), organizado por Braulio Tavares e *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2009), cuja seleção ficou a cargo de Italo Mariconi.

Em 2011, um grupo de pesquisadores do insólito ficcional da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, integrantes do Grupo de Pesquisa “Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, promoveu o X Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, que teve como tema “Re-memorando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte”. No material de divulgação do evento, os organizadores Flavio García e Maria Cristina Batalha diziam que:

Ao retrazer à memória o escritor mineiro e sua obra, esperamos re-iluminar antigas e re-passadas visões críticas, re-inaugurar o debate a cerca de sua fortuna literária, re-encontrar possibilidades de comparação da obra rubiana com autores nacionais e estrangeiros, e descobrir outras novas possibilidades de comparação, abrir novas frentes de pesquisa, ampliar, sem perder de vista a tradição crítica. (García, 2015, p. 60-61)

Deste evento comemorativo, foi publicado o volume *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*, organizado por Flavio García e Maria Cristina Batalha. Além de sete ensaios sobre a obra do autor mineiro, o livro traz um conto semi-inédito de Rubião, “As unhas”, publicado postumamente pelo *Suplemento Literário de Minhas Gerais*, aos três anos de morte do escritor.

No ano do centenário do nascimento do autor mineiro, em 2016, a obra de Rubião ganhou mais uma reedição. As ocasiões de centenário – seja de morte ou nascimento – são quase sempre alavancadoras de reedições das obras dos autores, que geralmente são revisitadas e apresentadas por outros olhares críticos. Nessa perspectiva, com nosso autor não seria diferente. O centenário de Rubião inspirou a republicação de três contos do autor em parceria com ilustradores, a fim de tornar a obra mais conhecida entre o público jovem. Os contos escolhidos foram: “Teleco, o coelhinho”, “O edifício” e “Bárbara”, este objeto de nossa análise. Além de uma edição completa de sua obra, com os trinta e três contos, intitulada *Murilo Rubião: obra completa* – edição de centenário, publicada pela Companhia das Letras.

Ainda nos cem anos após o nascimento de Murilo Rubião, Olímpio Costa, tocado pela obra fantástica do escritor mineiro, desenvolveu o roteiro do curta-metragem cinematográfico baseado em dois dos principais contos do autor: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, narrativa em que o herói que não encontrava nenhuma explicação para sua presença no mundo; e o já citado conto “Teleco, o coelhinho”. O roteiro de Olímpio Costa foi premiado pela FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco).

Dando continuidade, no que se refere as particularidades do modo de escrever de Rubião, vê-se que, similar ao que aconteceu com a produção de Maurice Blanchot⁵, também foi apontando um parentesco dos contos de Murilo com a literatura kafkiana. Em junho de 1943, dois anos antes da publicação de *O ex-mágico*, Mário de Andrade já escrevia cartas a Murilo Rubião sobre alguns dos contos originais lidos: “O mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação a mais.”⁶

Além de Mário de Andrade, o professor e crítico literário Álvaro Lins, em crítica publicada no *Correio da Manhã* (1948), também aponta a proximidade entre Rubião e Kafka:

Se não está dotado de uma originalidade absoluta no sentido universal, o livro do sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda encontrar em qualquer dos nossos autores. Não vamos cometer o exagero de proclamar que o sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka, mas indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka. Já afirmou o sr. Murilo que não sentiu nenhuma influência direta de Franz Kafka, pois só veio a ler o tchecoslovaco genial depois de haver escrito *O ex-mágico*, e não temos motivo para duvidar da sua declaração. (Lins, 1948)⁷

De fato, é quase que inegável a similaridade dos temas que ambos escritores se dedicaram: a metamorfose, a coisificação do homem frente à modernidade, a banalização do insólito etc., todavia, Rubião alegou desconhecer, até a publicação do seu primeiro livro, os escritos de Kafka: “Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, Von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”⁸.

Wanderlei Barreiro Lemos (2014), no ensaio intitulado “Murilo Rubião: Machado após Kafka (breves notas provocativas)”, aproxima os dois escritores brasileiros ao escritor tcheco. A partir das reflexões de Jorge Luís Borges e Antonio Candido, Wanderlei Lemos defende a possibilidade de um parentesco literário entre os três autores. A narrativa machadiana, ressalta, estaria bem próxima à kafkiana, seja no estilo, seja no tema. Assim, considera o Bruxo do Cosme Velho “um percussor” de Kafka e, por extensão, de Murilo Rubião.

Ademais, tal qual a obra kafkiana, a literatura fantástica produzida por Murilo Rubião não se enquadra nos preceitos todorovianos, pois uma das características dos contos do

⁵ Em seu ensaio de 1942, intitulado “‘Aminabad’, ou do fantástico considerado como uma linguagem”, Sartre analisa obras de Maurice Blanchot e de Kafka, com o objetivo de detectar características que comporiam o fantástico contemporâneo.

⁶ ANDRADE, Mário de. Carta para Murilo Rubião. São Paulo, 16 junho. 1943

⁷ LINS, Álvaro. “Os novos”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 abril. 1948.

⁸ SCHWARTZ, Jorge. “Posfácio – Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico”. In: *O Pirotécnico Zacarias e outros contos*, p. 104.

brasileiro é a aceitação do insólito, não há sensação de hesitação, ou mesmo choque entre a realidade e o sobrenatural, como observa 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)

Assim como a epígrafe de Julio Cortázar que abre esse capítulo – “O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando” –, nos contos de Murilo Rubião, o sobrenatural se apresenta no dia a dia, e por diversas formas que, mesmo sendo as mais absurdas, põem o sobrenatural e o real em harmonia. Nas palavras de Arrigucci Jr. (1987, p. 141), verifica-se: “Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina.”.

A respeito dessa aceitação do elemento fantástico, caro às narrativas do século XX, cabe aqui um pequeno parêntese para referenciar e compreender as teorias que envolvem a visão do fantástico ao qual a obra de Rubião pode ser vinculada.

A princípio, é relevante mencionar um dos principais estudos do fantástico, a obra *Introdução à literatura fantástica* (1970), do crítico Tzvetan Todorov, responsável por elencar alguns critérios cruciais para definir as características e os limites do gênero fantástico, visto que, antes de seus estudos sobre o gênero, na década de 1970, “a crítica designava como fantástica toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca” (Batalha, 2011, p.13). O crítico franco-búlgaro define, então, o fantástico como “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (Todorov, 2004, p. 16). Nessa conjuntura, o fantástico ocorre na ambiguidade estrutural, na incerteza entre apoiar-se totalmente no racional ou no irracional. Todavia, como bom estruturalista, essa e outras características fechadas elencadas por ele abarcam apenas uma pequena produção de contos dos séculos XVIII e XIX, deixando de lado muitas narrativas que não se enquadram nesses limites.

De acordo com Susana Reisz, a narrativa fantástica do século XX deixa de seguir os modelos propostos anteriormente, uma vez que deixa de ser linguística para ser psíquica e social: como a metamorfose constitui uma transgressão das leis naturais, o não questionamento dessa transgressão é sentido por sua vez como uma transgressão das leis psíquicas e sociais que,

junto com as naturais, fazem parte de nossa noção de realidade. (REISZ *apud* ROAS, 2014, p. 65).

A partir disso, críticos, como Irène Bessière (1974), Remo Ceserani (2006) e Rosemary Jackson (1986), trataram de ver o fantástico não como um gênero, algo fechado que “limitaria a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor” (Gama-Khalil, 2013, p. 26), mas como um modo de narrar, que procuraria “compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes” (Gama-Khalil, 2013, p. 26). Assim, o modo fantástico se vê mais aberto a heterogeneidade dos textos fantásticos.

Nesse “novo fantástico”, os elementos sobrenaturais não são mais expostos através de criaturas monstruosas e cenários aterrorizantes, em vez disso, o insólito é construído no cotidiano dos personagens, ou, como afirmou Renato Prada Oropeza: “Novos discursos fantásticos que, a partir do século XX (no final de sua primeira década), são apresentados (...), o 'insólito' surge em um 'clima', por assim dizer, de aparente 'normalidade’”⁹. (Prada Oropeza, 2006 *apud* García, 2011, p. 3).

Também propondo-se a analisar o fantástico do século XX, o crítico argentino Jaime Alazraki (2001) se debruçou sobre esses estudos, atribuindo o nome de *Neofantástico* aos textos que a partir do século XX representaram a transformação do fantástico. No ensaio, “¿Qué es lo neofantástico?”, incluído na antologia *Teorías de lo fantástico* (2001), organizada por David Roas, Alazraki analisa as obras literárias de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar, e elenca alguns aspectos importantes que diferem o neofantástico do fantástico do século XIX.

Alazraki aponta três características que distinguem as histórias neofantásticas das narrativas pertencentes ao fantástico tradicional, são elas: a visão, a intenção e o *modus operandi*. A primeira característica refere-se ao fato do relato neofantástico apresentar duas realidades, a primeira é explícita, está no nível literal do texto e atua como uma máscara que oculta uma segunda realidade. A emergência de um acontecimento inusitado se entrelaça com as forças que sustentam a narrativa de tal forma que é impossível isolar o inusitado da situação cotidiana em que ocorre. Assim, a intenção da história não é causar medo, mas uma inquietação e perplexidade no leitor por meio das situações inusitadas narradas, que constituem metáforas que buscam expressar o que está oculto sob o sistema científico que descreve o mundo e ao qual nos apegamos para explicar tudo.

⁹ “Nuevos discursos fantásticos que, a partir del siglo XX (al término de su primera década) se presentan (...), lo ‘insólito’ emerge en un ‘clima’, por así decirlo, de aparente ‘normalidad’”.

A metamorfose de Kafka, por exemplo, não provoca calafrios no leitor, o sentimento gerado é de “Uma perplexidade e inquietude sim, pelo insólito das situações narradas”¹⁰ (Alazraki, 2001, p. 277). Pois, no neofantástico, os relatos são, em sua grande maioria, metáforas que “buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente”¹¹ (Alazraki, 2001, p. 277).

Além disso, Alazraki alega que diferente dos textos fantásticos do século anterior que, em sua maioria, partiam de uma situação perfeitamente natural para desembocar no sobrenatural, o relato neofantástico inicia com o fenômeno insólito, com algo fuja dos padrões considerados normais para a realidade, e, posteriormente, construir o texto a partir desse fenômeno, a ponto de transformá-lo em algo socialmente aceitável. Esse aspecto é visível nos contos fantásticos de Murilo Rubião, em “Teleco, o coelhinho”, por exemplo, o narrador personagem, já na primeira linha do conto, é surpreendido por algo totalmente fora da realidade, a pergunta de um inoportuno coelho falante: — Moço, me dá um cigarro? (Rubião, 2010, p. 52). Assim, a tensão, tão cara aos textos fantásticos tradicionais, passam a ser diluídas nesse “novo fantástico”. Para o escritor Davi Arrigucci Junior (1987, p. 141), ocorre nessa nova ficção o que ele chama de “o sequestro da surpresa”, ocasionado, justamente, pela falta de espanto frente ao surgimento do elemento insólito.

Ademais, conforme assinala Soares (2015), a literatura fantástica do último século se caracteriza como um “pré-texto” para abordar temas sobre o homem moderno. À vista disso, a essência de seus contos é a crítica à modernidade, a natureza se esvai e o homem é banido para o espaço urbano repleto de utensílios, por isso, em sua maioria, os espaços das narrativas são ambientados em cidades que tematizam o trabalho alienado, a objetificação do ser humano, o consumismo exacerbado, o sistema, o pessimismo e a solidão. Em uma entrevista concedida a Elizabeth Lowe, Rubião afirma que “o fantástico não convive bem com o campo porque ele tem que migrar para as pequenas cidades, para os grandes centros, se não ele fica na fantasia, no folclore”¹² (Rubião, 2007, p. 3), pois é na cidade, ambiente entregue às máquinas, que está o absurdo da vida.

¹⁰ Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas

¹¹ “Buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.”

¹² Entrevista a Elizabeth Lowe. “Opção do fantástico”. In: Revista Escrita. São Paulo, ano IV, 29, 1979.

Aliado a essas questões, o herói rubiano torna-se o arquétipo da falta de esperança, da submissão e da alienação, alheios ao próprio destino, são fadados a permanecer aprisionados no sofrimento de um cotidiano desesperançoso e sem perspectiva de futuro.

Os meus heróis são apenas homens tristes, que não conseguiram entender as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna ou não tiveram, ao menos, a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irrecorríveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos. A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos julgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida, amealhando cruzeiros, especulando com a falta de transportes, com a alta dos imóveis ou com as aberrações da inflação. Jamais sentiram o lirismo de colher seixos brancos, sem a mortal preocupação do colecionador. Homens sem esperança, incapazes de compreender, como o meu Pirotécnico, que, às vezes, é preciso morrer para se ter uma vida autêntica.¹³

Deste modo, seu fazer ficcional é repleto de críticas à sociedade. Em seus contos, o autor cria um universo ficcional baseado em um sobrenatural naturalizado, expondo alegoricamente a angústia e o absurdo de uma sociedade moderna às avessas, em crise e com valores deturpados.

Por fim, é perceptível que esse novo modo fantástico apresenta distinções se posto em contraste com o gênero tradicional, mas, em contrapartida, o modo fantástico mantém um predicado comum, o qual Roas considera crucial para o estabelecimento do fantástico: “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal” (Roas, 2014, p. 67). Na visão de Roas, o fantástico está centrado na quebra da percepção da realidade, esta, por sua vez, está relacionada ao contexto sociocultural do leitor. Vejamos, a sociedade é regida por certas leis da realidade, se surgir algo que transgrida essas leis, o leitor toma consciência de que “nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (Roas, 2014, p. 67). É fundamental a presença do irreal em um cenário de realidade mimética, assim sendo, o fantástico só se estabelece se algo que determinado povo ou cultura considera como realidade seja contrariado.

Desta forma, na perspectiva de Roas (2014), o neofantástico não é algo novo e totalmente discrepante das teorias predecessoras, ele representa apenas transformação natural desse modo literário, considerando que as noções que se tinha do homem e do mundo deram um salto considerável a partir do século XX. Embora haja distinções, essas duas representações do fantástico “se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real” (Roas, 2014, p.73). Ambos precisam de um mundo real para pôr em contraste com os fenômenos sobrenaturais, e assim, gerar a “fantasticidade” (Roas, 2014, p. 74)

¹³ Apud. SCHWARTZ, 1981, p. 96.

CAPÍTULO II

A INTERTEXTUALIDADE EPIGRÁFICA E A *MISE EN ABYME*

Costumo dizer que quem não tem paciência para ler meus livros pode pelo menos olhar para as epígrafes e aprenderá tudo a partir daí.

(Saramago, *The notebook*)

2.1 Relações Transtextuais

Em sua etimologia, a palavra “texto” vem do latim *texere*, que significa construir ou tecer. O termo já indica que se trata de algo que é entrelaçado, resultante de outros elementos que existem previamente em relação ao texto. Nesse viés, a prática transtextual é algo presente nos textos literários por meio da exploração de obras predecessoras, adaptações e enriquecimento de temas já abordados anteriormente. Como diz Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 66), “[...] a literatura tem a sem-cerimônia de se apropriar dessas linguagens todas. E, ao se apropriar delas, cria um espaço novo a partir do qual elas podem ser relidas”. Assim, a transtextualidade pode ser compreendida como um conjunto de textos e as relações estabelecidas entre eles e outras obras do passado. Nessa óptica, podemos entender a leitura transtextual como pontas de iceberg, pois contemplam, ainda que não às claras, todo um sistema semântico comprimido em si.

No tocante às teorias transtextuais, a presente pesquisa opta por trabalhar com os franceses Gérard Genette e Antoine Marcel Compagnon, por reconhecermos a grande relevância dos seus trabalhos para os estudos intertextuais, principalmente para os estudos paratextuais, como é necessário para nossa pesquisa, visto a importância de colocar os pequenos elementos que acompanham as narrativas em posição de destaque na análise textual. Além disso, as pesquisas de ambos autores são complementares e dialogam entre si, sendo, de forma mais precisa, Compagnon o crítico que inspira o termo paratexto desenvolvido por Genette.

Na obra *O Trabalho da Citação* (1996), Compagnon apresenta as funções que a citação pode exercer em um texto. Para o autor, compor um texto é sempre reescrever, e tal ato é um exercício de citação, dado que o nosso discurso é constituído por citações, lembranças de leituras passadas: “Ora, o que são os estereótipos e os clichês senão justamente citações?” (Compagnon, 2007, p. 34).

O uso da citação é apresentado por Compagnon por meio de quatro figuras da leitura imprescindíveis para o “nascimento da citação”: a *ablação*, o *grifo*, a *acomodação* e a

solicitação. A primeira é a ablação, que carrega sentido de cortar, mutilar e desenraizar determinado trecho (2007, p. 13), pois é a etapa que consiste em extrair uma parte importante do texto; o *grifo* é o processo que destaca, sublinha, coloca marcas ao texto, e “assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço” (2007, p. 34). Em outras palavras, o grifo é a prova preliminar da citação, fruto de uma vontade de transformar aquele fragmento em citação. No que concerne à *acomodação*, o autor a transpõe para um lugar de reconhecimento, é o mapeamento do que foi grifado e que será reutilizado na elaboração de um texto futuro.

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (Compagnon, 2007, p. 22)

Por fim, a *solicitação* é uma espécie de um “encantamento”, é algo íntimo que faz com que o leitor sinta prazer pelo que está lendo. A *solicitação* é tão importante para o processo de leitura que logo após a exposição dessa figura, Compagnon a revela como pioneira de todo processo, pois é após a *solicitação* que virão os passos seguintes, acomodação, grifo e ablação.

A solicitação é, pois, para a leitura, uma figura iniciatória: sem ela, se ainda há leitura, em todo caso não há prazer; sem ela, há uma leitura da significação e não da paixão; uma leitura em que as operações posteriores realizar-se-ão algumas vezes, mas supletivamente, pois carecerão de fundo: serão acomodações, grifos e ablações maquinais e gratuitos. (Compagnon, 2007, p. 28)

Assim, a obra de Compagnon aponta para a ideia de que todo ato de escrever é resultante do que o autor leu e que gerou a “solicitação”. Em razão disso, é natural pensar que a citação, mesmo que desacompanhada das aspas, faz-se presente durante toda a feitura do texto, sendo, na verdade, intrínseca a ele. Nas palavras do teórico:

O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...]. Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário. (Compagnon, 2007, p. 38-39)

Dando continuidade, um dos estudos mais significativos acerca da transtextualidade foi desenvolvido pelo teórico francês Gerard Genette. Em sua busca pela “taxinomia formal das relações literárias” (Milesi, 1997 apud Samoyault, 2008, p. 29) Genette propõe a noção “transtextualidade”, presente no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1982), que é a relação que alguns textos estabelecem com outros, seja de forma clara ou velada. Nas palavras do teórico, a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, alcança “tudo o que coloca

(um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2006, p. 07). Sendo assim, a prática transtextual está contida nos textos literários, através da exploração do legado de antecessores, pelas adaptações e enriquecimento de temas.

Sobre essas relações textuais, Genette desenvolve sua análise por meio da analogia entre o “palimpsesto” – antigos pergaminhos de couro cujas inscrições eram sobrepostas após a raspagem do texto anterior – e o texto literário.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (Genette, 2006, p. 6)

A partir dessa analogia, e tendo em mente que toda produção literária mantém, de alguma forma, uma relação transtextual com outro texto, o teórico identifica cinco relações transtextuais: a intertextualidade, a hipertextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a paratextualidade.

A intertextualidade – terminologia cunhada pela teórica francesa Julia Kristeva a partir da noção de dialogismo bakhtiniana – é definida pela pesquisadora como um texto que absorve outros, tal qual um mosaico, fenômeno que os formalistas russos consideram como sendo de caráter criativo, mudando o antigo conceito de originalidade. (Kristeva, 1984). Nesse sentido, consideramos que o caráter criativo das narrativas de Rubião não se perde diante dos diálogos intertextuais, sejam eles implícitos ou explícitos. Ao invés desses diálogos empobrecerem a criação desse autor, há uma ressignificação de temáticas e de representações, que muito agregam ao texto literário. Fato que analisaremos mais adiante na pesquisa.

Retornando ao termo de intertextualidade na obra de Genette, o teórico a caracteriza pela co-presença de dois ou vários textos, isto é, pela presença efetiva de um texto em outro, ou, como definiu Genette: “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2009, p.13).

Tais relações podem se estabelecer de três formas distintas: citação, forma mais explícita de intertextualidade; plágio, a forma menos explícita e menos prestigiosa, tendo em vista que é um empréstimo não declarado; e a alusão: caracterizado por um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro.

Eu a defino [a intertextualidade], de uma forma sem dúvida restritiva, por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é, eideticamente e, na maioria das vezes, pela presença real de um texto em outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos evidente e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; a forma ainda menos óbvia e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja plena apreensão supõe a percepção de uma relação entre ele e outro ao qual necessariamente se refere às suas inflexões. (Genette, 2006, p. 8)

A hipertextualidade, por sua vez, se trata de um texto derivado de outro, porém transformado, elaborado ou estendido de maneira que não é fácil perceber a presença do texto base, em outras palavras, para haver o hipertexto é necessário que se tenha um texto primeiro (hipotexto), e que esse seja retomado por um texto posterior podendo manter algumas características do hipotexto.

A quarta categoria, a architextualidade, é o tipo mais implícito de transtextualidade. Na architextualidade o foco recai no gênero do texto. Nesse sentido, podemos entender essa categoria como uma designação não declarada do gênero do texto literário e que pode ser por afinidade, já que o texto por si só não determina seu gênero, mas sim a crítica e os leitores em geral, que podem recusar a indicação dada pelo paratexto.

Por fim, a categoria do paratexto foi cunhada para designar as relações intertextuais menos explícitas, para Genette, os elementos constitutivos do paratexto são:

Título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de textos; epígrafes; ilustrações; release, capa, sobrecapa, e muitos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o purista e o menos propenso à erudição externa, nem sempre poderá dispor tão facilmente quanto ele gostaria e simula. (Genette, 2009, p. 9)

Na obra *Seuils* (1987), publicada em português como *Paratextos Editoriais* (2009), Gérard Genette define a paratextualidade, ou transcendência textual do texto, como:

Mais do que um limite uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior do (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja, sempre carregando um comentário, autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de um ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 9-10)

Na perspectiva paratextual, o texto é ampliado pelos elementos que estão na fronteira que o envolve. Logo, não podemos pensar que um livro é, basicamente, constituído pelas palavras que tecem a narrativa, ou pelos seus personagens, espaços, etc. mas também dos elementos de extrema relevância que compõem a obra, mas não, necessariamente, fazem parte do enredo da narrativa.

De acordo com Genette, há dois conjuntos que formam o paratexto editorial; dependendo da situação, pode-se falar, segundo ele, do peritexto e do epitexto. O peritexto – ou de maneira mais específica peritexto editorial – é “toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor” (2009, p. 21), tudo o que mantém uma relação direta com a edição do livro, ou seja, o sentido material do livro, como o nome do autor, títulos, capa, prefácio, notas introdutórias, posfácio, composição tipográfica, etc.

O epitexto, por sua vez, distingue-se do peritexto somente por questões espaciais, é “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado”, ou seja, é exterior à obra, não está materialmente anexado ao livro, mas fala sobre ele. Os elementos epitextuais são divididos em públicos, os que tomam forma nos suportes midiáticos, como as entrevistas dadas pelo autor, debates, resenhas e críticas públicas; e os privados, como anotações do autor correspondências e diários íntimos que, ao decorrer do tempo, podem passar a integrar a obra.

2.2 Epígrafe: a citação por excelência

Dentre os elementos constitutivos do paratexto, lançaremos mão da epígrafe, considerada por Antoine Compagnon (1996, p. 120) como “a citação por excelência, a quintessência da citação”. Ao defini-la dessa maneira, Compagnon amplia o seu olhar sobre esse elemento paratextual. Da mesma forma, para o autor, “não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, o trabalho de citação”, pois “a citação trabalha o texto” e “o texto trabalha a citação”. (Compagnon, 1996, p. 44-46).

Etimologicamente, a palavra epígrafe tem origem no grego que significa “escrever acima de”. Seguindo as definições de paratextualidade expostas por Gerard Genette, a partir da noção de dialogismo (Bakhtin) e de intertextualidade (Kristeva) propõe “transtextualidade” como um termo mais amplo, define a epígrafe sob a categoria de paratexto, uma “[...] ‘zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto).” (Genette, 2009, p. 10). Em vista disso, uma

premissa, supostamente válida para todo paratexto, é a de que a epígrafe não faz parte do texto, assim, a epígrafe constituiria “uma citação colocada em exergo”¹⁴ (2009, p. 131). Nas palavras de Genette:

Uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra: “em destaque” significa literalmente fora da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma borda da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória. Daí essa metonímia frequente hoje: “exergo” para epígrafe, que não me parece muito feliz, pois confunde uma coisa e seu lugar. (Genette, 2009, p. 131)

Sendo assim, no que tange ao local em que a epígrafe aparece na obra, Genette (2009), ao estender os estudos de Compagnon, alega que ela se encontra no local mais próximo ao texto, geralmente na primeira página após a dedicatória, se assim houver. Há ainda os casos em que as epígrafes estão localizadas no início dos capítulos, nesses casos, elas antecipariam algum aspecto importante do texto, como a epígrafe do conto “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, oriunda da canção *Le Refus*, do compositor francês Pierre-Jean de Béranger, que era contemporâneo de Poe.

Todavia, ainda é possível que ela apareça no final da obra. Chamada de “epígrafe terminal”, ela vem após a última linha do texto sendo separada por um espaço em branco. Como há essa mudança de posição, Genette observou que isso implica em uma mudança de função com relação ao leitor, posto que “a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro”. (Genette, 2009, p. 135). Sendo assim, as epígrafes postas no início indicam sua relação com o texto principal e ao final, indicam uma conclusão ou a moral da história.

A pesquisadora Tiphaine Samoyaul, na obra *Intertextualidade* (2008), também infere sobre o local onde a epígrafe é gravada. Para a autora, o espaço em branco deixado entre a citação e o texto receptor, além de aparecer uma separação, também uma reunião, quando o texto se apropria das qualidades e do renome do autor da citação.

A epígrafe, destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a sua genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa. (Samoyault, 2008, p. 64)

¹⁴ Que aparece no início de uma obra – ou em parte dela –, funcionando como uma borda, não fora do texto, mas perto dele, pertencendo, mais especificamente, ao peritexto.

Nesse prisma, é relevante a noção de perigrafia do texto, isto é, “a zona intermediária entre o fora do texto e o texto e para se chegar ao texto é preciso passar por ela”. Ao ser rodeado por ela o texto “exibe em sua franja seus títulos para reconhecimento”, e enquanto “aparelho instituído, anda junto com as citações”. (Compagnon, 1996, p.105). Assim, do ponto de vista de seus fundamentos teóricos, a epígrafe inserida no cerne da peritextualidade genettiana ou da perigrafia compagnonista pode ser entendida tanto como “citação colocada em exergo” (Genette, 2009) quando uma “citação por excelência” (Compagnon, 1996).

Os escritores antigos fizeram pouco uso das epígrafes, fato observado por Genette (2009), que não encontrou a prática da utilização de epígrafes antes do século XVII. Embora o te de citar, como defende Compagnon, é uma prática de linguagem mais arcaica e universal

Citar — pode-se imaginar uma prática de linguagem mais arcaica que essa? Ela é o bê-á-bá do bárbaro quando ele repete os gregos; é o ‘mamãe’ do infans quando ele clama por amor”. Um ato de fala elementar e primitivo originaria todas as espécies culturais, ideológicas e retóricas de repetição; seria um ato anterior ao discurso, mas já encerrado no discurso, o da criança que tenta reproduzir os sons proferidos diante dela por um outro que não é ainda seu interlocutor; seria também o gesto essencial de toda aprendizagem, não somente a da linguagem. (Compagnon, 1996, p. 61)

Sobre o uso de epígrafes nos textos, Genette conclui que talvez a utilização ou não utilização de epígrafes se deva a uma prática antiga denominada de “divisa de autor”, que pode ser considerada o antepassado da epígrafe: “‘o texto divisa’ pode muito bem ser uma citação (...) o que distingue a divisa não é, portanto, seu caráter forçosamente autógrafo, mas sua independência em relação ao texto singular.” (Genette, 2009, p.131). Em outras palavras, o texto dessa divisa, na maioria das vezes, é uma citação colocada no início da obra, de modo que mantém uma independência em relação ao texto, além de poder demonstrar o emblema e a doutrina do autor. A “divisa de autor” foi sendo aos poucos substituída pela prática da epígrafe.

Já no século XVIII, fora da *La Nouvelle Heloise* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, a epígrafe quase não aparece nos grandes romances – com exceção de em algumas obras, como na abertura de *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e de *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne –, mas que, em contrapartida, são introduzidas maciçamente no *roman noir*, o chamado romance “gótico” ou “frenético”, por sua temática popular, como *The Misteries of Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe, e *The Monk* (1795), de Mathew Gregory Lewis.

Mas, é a partir do século XIX que essa moda inglesa da epígrafe romanesca chega à França, via Charles Nodier e outros adeptos do gênero *Noir*, como a obra *Han d’Islande*, de Victor Hugo, que apresenta cinquenta e um capítulos devidamente epigrafados, cada qual com

uma epígrafe possivelmente extraída de autores estrategicamente escolhidos, ou seja, consagrados. Na França, Stendhal se tornou um apreciador dessa prática, em destaque para o livro *Le Rouge et Noir* (1830), em que o autor utilizou epígrafes em praticamente todos os capítulos; e Balzac, que nas obras *Les Chouans* (1829) e *Le Martyr calviniste* (1841) (Genette, 2009) apresentou seu gosto pelas epígrafes, mas que depois teria repudiado o seu uso à medida em que, segundo Genette, abandonava “[...] o propósito da narrativa histórica, fantástica ou ‘filosófica’, em proveito do grande romance.” (Genette, 2009, p. 135).

Como afirmado anteriormente, para Genette (2002), não há uma única forma de empregar uma epígrafe, conclusão à qual o teórico chega após a discussão histórico-contextual desse paratexto. Ainda assim, seu uso mais comum costuma estar posicionada à margem superior direita da primeira página, mas também pode vir ao fim de uma obra ou de suas respectivas seções, a exemplo dos capítulos. Em vista disso, é crucial enfatizar que diferentes posicionamentos acarretam em diferentes repercussões.

A epígrafe costuma ser alógrafa, ou seja, o autor da citação não corresponde ao escritor que a escolheu e a inseriu na obra principal, contudo, ocorre também de ser autografada, de autoria do próprio epigrafer. Segundo o teórico francês, no que diz respeito aos partícipes das epígrafes, a citação de uma epígrafe é atribuída a um autor, este pode ser real ou falso, ao qual denominou de epigrafer, sendo o autor do texto principal que acolheu a epígrafe denominado de epigrafer e o destinatário do texto, o leitor, o epigrafário. O epigrafer pode utilizar epígrafes verídicas, mas pode atribuí-las a um falso autor, ou ao contrário, criando epígrafes que se adequam melhor ao seu texto e atribuindo-as a autores reais. Como exemplo, Genette cita a epígrafe da segunda parte de *Le Rouge et Le Noir*, de Stendhal, a qual desconfia-se ser falsamente atribuída a Sainte-Beuve. Todavia, o caso mais frequente é a citação ser autêntica, mas inexata, quando o autor por diversas razões, como um erro de memória, ou para adaptar a epígrafe ao contexto da obra, faz qualquer alteração na epígrafe referenciada (Genette, 2009).

Baseado nisso, Genette estabelece quatro funções da epígrafe, advertindo, a princípio, que nenhuma delas é explícita, “já que epigrafer é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor.” (Genette, 2009, p. 141). Assim, depende do epigrafário, destinatário da epígrafe, o reconhecimento da citação como chave de interpretação da obra, no todo ou em parte, pois é esse leitor que compreenderá e avaliará sua distância em relação ao texto. As quatro funções da epígrafe de acordo com Genette são: I) justificativa do título; II) comentário do próprio texto; III) referência a seu autor e IV) desempenhar o efeito-epígrafe.

A primeira função, também conhecida como função de comentário, se atribui a prática da epígrafe como esclarecimento do título, para dar-lhe mais precisão e profundidade, principalmente quando esses são constituídos por empréstimos ou alusões, causando deformações paródicas.

[...] uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto mas do título. [...] A prática da epígrafe como anexo justificativo do título impõe-se quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica. (Genette, 2009, p. 141)

A segunda função de “comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (Genette, 2009, p. 142) é a mais canônica forma de epigrafar. Ela atua como um enigma que poderá ter seu significado desvelado por meio da leitura atenta e minuciosa do texto.

No que condiz a função de referência a seu autor, percebe-se que esta está ligada à valorização da identidade intelectual do autor da epígrafe. Nesse caso, a presença do autor da citação é mais importante do que seu significado no texto, funcionando como efeito de garantia de sua presença na obra, ainda que indireta: “[...] garantia menos onerosa em geral que a de um prefácio, e mesmo que a de uma dedicatória, visto que é possível obtê-la sem pedir-lhe autorização.” (Genette, 2009, p. 143.).

Por último, o efeito-epígrafe é estabelecido apenas pela presença ou ausência da epígrafe no texto, pois funciona como uma espécie de índice cultural, e pode fornecer informações históricas, como a “época, o gênero, ou a tendência de um escrito” (Genette, 2009, p. 144). Grosso modo, a epígrafe é um sinal de cultura, uma “senha para a ‘intelectualidade’ (p.144), atuando como uma garantia indireta do valor da obra e do talento do autor. A exemplo desse “efeito-epígrafe”, citemos o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, de acordo com a pesquisadora Nelly Novaes Coelho, os versinhos populares¹⁵ posto à maneira de epígrafes não estão ligados a algo essencial da narrativa, ou seja, de acordo com Coelho, as cantigas-epígrafes rosianas são gratuitas: “Valem por si, como ‘palavra poética’ que são, para comunicar ao leitor a beleza, a alegria ou a emoção dos gestos não pragmáticos e que visam espontaneamente à doação de si próprios.” (Coelho, 1975, p. 207).

Esse movimento intertextual também foi explorado na literatura brasileira. O escritor romântico Álvares de Azevedo, na obra *Noite na taverna*, promove uma interação entre as suas narrativas e obras de autores como Alexandre Dumas, Byron e Shakespeare. O autor Guimarães Rosa, em *Sagarana*, também explora esse recurso, mas de maneira singular, pois não extrai as

epígrafes de livros consagrados da literatura universal, e sim da tradição mineira, dos provérbios e cantigas do sertão.

2.3 O elemento antecipador das epígrafes nas narrativas rubianas

Além das situações insólitas que marcam as narrativas rubianas, da linguagem direta empregada pelo autor e do conflito entre o mundo interior das personagens e o mundo exterior, outra característica permeia sua obra de forma integral e salta aos olhos de imediata: o fato de todos os seus contos serem precedidos por epígrafes bíblicas.

A Bíblia, assim como a literatura de Machado de Assis e a mitologia grega, foram algumas das fontes que Murilo Rubião se inspirou para sua ficção. Nesse viés, a leitura dos textos sagrados contribuiu para formar um vínculo entre a Bíblia e sua produção literária. Esse fato foi revelado pelo próprio autor, em entrevista a Elizabeth Lowe (2007, p. 4) afirmou: “O meu mundo de ficção está muito relacionado com a Bíblia. Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final, eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente.”

As epígrafes nos contos rubianos são autográficas¹⁶, ainda alinhando-nos à terminologia genetteana – com uma epígrafe, de modo que a maior parte do complexo epigráfico conta com a peculiaridade de ser, segundo ele próprio em sua última entrevista concedida à Folha de São Paulo em 1991, concernente ao

“[...] Antigo Testamento, que é exatamente o mais mitológico, o mais forte, e de uma religiosidade violenta... Não tem aquela coisa de multiplicar pão nem peixes. É aquela violência das profecias, [de o] mundo acabar, do castigo, de Deus castigar violentamente os infiéis um Deus que expulsa Adão e Eva do Paraíso, que é pouco compreensivo, mas autêntico.

Das trinta e quatro epígrafes que compõem os contos publicados de Rubião, vinte e sete foram extraídas do Velho Testamento, seis do Novo Testamento e uma proveniente do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Como se pode ver, há uma predileção do autor pelos escritos do Velho Testamento, algo já mencionado por ele em entrevista a João Nilson Pereira de Alencar:

Eu vou abrindo a epígrafe e há, sem dúvida, uma grande afinidade da minha literatura e o Velho Testamento. O novo Testamento não tem nada, absolutamente nada. A não ser o Apocalipse, mas o Apocalipse é um capítulo do Velho Testamento que foi incluído. Me parece até que o incluíram como uma citação posterior, mas é

¹⁶ De acordo com Genette (2002), as epígrafes autográficas são aquelas cujo emprego é atribuído ao autor, e as alográficas, aquelas, ao contrário, que não vêm de quem escreve dado texto, como o editor

inteiramente como se fosse o Velho Testamento. O Velho Testamento é muito mais cheio de coisas ..., aquelas profecias..., aquela coisa caótica..., é muito mais rico.¹⁷

É relevante abordar que Rubião declarou em entrevistas que a epígrafe não determina a escrita de um conto, pois ele não o escreve pensando na citação, pelo contrário, é o conto que, ao ser concluído, motiva a busca pela epígrafe passível de relação, como podemos observar nos trechos abaixo de algumas entrevistas concedidas por Murilo Rubião:

Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente. Às vezes, pensando em fazer determinado conto, encontro imediatamente a epígrafe correspondente na Bíblia. Isso se deve à leitura excessiva, ou à releitura. Eu jamais sei se o meu conto começa ou acaba na epígrafe.¹⁸

Existe no meu trabalho uma ligação com a Bíblia porque ela é bem fantástica. Até surrealista, como no caso do Apocalipse, que é inteiramente surrealista. Como eu li muito a Bíblia, então tive influência. Entretanto, toda vez que estou escrevendo um conto, procuro uma epígrafe na Bíblia e encontro, com facilidade, textos que quase explicam o conto.¹⁹

Assim, por ter lido muitas vezes a Bíblia, o escritor afirma que rapidamente consegue localizar correspondências entre os textos para estabelecer esse diálogo.

Embora alguns pesquisadores, como Jorge Schwartz (1981) e Audemaro Taranto (1995), afirmem que a epígrafe não mantém uma relação com o texto de origem, uma coisa é certa, a escolha de uma epígrafe indica, por mínima que seja, uma carga de reflexão. Esse fato se revela ainda mais instigante quando se observa a biografia do autor, não estamos diante de um religioso. Ainda que em determinada fase de sua vida tenha sido católico, Rubião se tornou ateu e, por fim, fincou-se ao agnosticismo. Quando fala do abandono do catolicismo, ele diz:

O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a eternidade já na própria vida. Desse modo, a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela.²⁰

Sendo assim, fica o questionamento, qual a natureza e a extensão do vínculo que as epígrafes estabelecem entre os contos de Murilo Rubião?

Como abordado anteriormente, uma epígrafe escrita sobre a narrativa principal visa condensar significados, mas pode ainda ser um simples adereço ou conformar, a partir de uma citação de autoria relevante, uma legitimação cultural. A escolha de Rubião pelo microtexto

¹⁷ Murilo Rubião, a última entrevista. In: Nicolau. Publicação da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, Ano Vil, n. 49. p. 20-22

¹⁸ Entrevista a Elisabeth Lowe. "A opção do fantástico". In: Revista Escrita. São Paulo, ano IV, 29, 1979

¹⁹ Entrevista a Walter Sebastião. "Sedutora profecia do contemporâneo". Tribuna de Minas, 03 de junho de 1988.

²⁰ MURILO Rubião. Busca desesperada da clareza, p. 4.

bíblico é algo a se observar, pois o autor opta por não restringir seus recortes para autores consagrados da literatura como forma de elitizar o seu texto, ou ainda, escolher um movimento literário específico.

A este aspecto, Davi Arrigucci Júnior escreveu:

Confirmando esse movimento repetitivo, as epígrafes bíblicas voltam infalivelmente. A Bíblia aparece literalmente como o Livro dos livros, o repertório ilimitado de todos os temas, uma espécie de fonte perene, onde os argumentos estão sempre à mão, para serem colhidos e reescritos, reatualizados na recorrência perpétua dos tempos. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 151)

Assim, a escolha das epígrafes bíblicas implica dizer que, pelo menos no ocidente, ela resiste ao longo dos séculos com argumentos perenes que são referência para a humanidade: “É como se o autor reafirmasse continuamente que, embora fantásticos, seus temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia.” (Schwartz, 2006, p. 101).

É de Jorge Schwartz, em seu livro *A poética do uroboro* (1981), um dos principais estudos sobre a leitura epigráfica na obra do autor mineiro. De acordo com o pesquisador, a função desses textos é a de “apontar de maneira sintética e simbólica, para os grandes temas a serem discutidos”, funcionando como “elemento-chave para a compreensão da obra na sua totalidade” (Schwartz, 1981, p.1). Em outros termos, expõem e prenunciam, mesmo que implicitamente, informações da narrativa literária do texto principal, além de auxiliar na construção de uma expectativa, que só pode ser sanada através da leitura integral do conto.

De acordo com Jorge Schwartz, a presença das epígrafes nos contos de Rubião acontece de duas formas: a primeira, na relação intertextual, no nível epígrafe/conto; e a segunda, na relação intratextual, que se dá no nível epígrafe/epígrafe. Essa relação dicotômica se estabelece, paradoxalmente, para Schwartz, “pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base” (1981, p. 6). Embora não se possa atribuir aos contos um conteúdo essencialmente cristão, percebe-se em várias passagens um diálogo com esse ideário, não só no tocante aos temas refletidos nas epígrafes; mas também nos nomes de personagens e outras referências diretas a passagens bíblicas estão presentes na narrativa rubiana. Vale ressaltar que, não raro, encontramos passagens proféticas na fala dos narradores. Isto mostra que não é fortuita a retirada da maioria das epígrafes de livros de autoria dos chamados Profetas Maiores (Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel) e Menores (Habacuque, Zacarias, Miquéias).

No prefácio de *O convidado*, Schwartz alega que o uso de epígrafes é “a mais notável das construções formais e temáticas na obra de Murilo Rubião”, dado que constituem “um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo

dependente, em relação ao texto-base (o conto)” (p. 13). Para o pesquisador, em uma primeira leitura, ainda superficial, levando em consideração apenas o sentido denotativo do texto, só é revelado o referente bíblico. Em contrapartida, em uma leitura vertical, totalizante e que privilegia o sentido conotativo, é possível perceber que há uma profunda interdependência no universo semântico tanto da epígrafe quanto do conto. (Rubião, 1974).

Schwartz observou, ainda, o caráter circular ininterrupto na leitura epigráfica, chegando a comparar o fazer poético de Rubião ao percurso circular do urobora – serpente mítica que morde a própria cauda em um percurso cíclico. Essa circularidade advém do fato de que a leitura da epígrafe (bem como a obra de onde foi extraída) influencia na posterior leitura do texto principal; após a leitura do texto, é corriqueiro voltar novamente para a leitura da epígrafe, na tentativa de um entendimento maior da obra; em adição a isso, a releitura da epígrafe aspira a uma releitura do texto e assim por diante. A epígrafe, afirma Schwartz (1981), reside em um jogo de tensões temporais, ou seja, seu aparente isolamento no canto da página, não demonstra apenas, ou somente, autonomia. Ao que tudo indica, parece depender tanto do texto que o antecede quanto daquele que virá.

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída de seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: 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 no novo contexto. (Schwartz, 1981, p. 4)

À vista disso, a circularidade está relacionada a condenação à qual o homem deve se submeter no transcorrer da sua existência. Essa situação conduz, inevitavelmente, o homem à sua condição trágica, aspecto apontado por Arrigucci Jr. (1974) e reiterado por Jorge Schwartz (1981) e Audemaro Taranto Goulart (1995).

Para tanto, a leitura das epígrafes e, posteriormente, dos contos, assim como a releituras dos mesmos, na busca do significado exato do que se leu, desvela a ideia de infinitude, em razão de se terminar a leitura e ficar a sensação de uma narrativa ainda não acabada. Nas palavras de Sérgio Alcides (2006): “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).

Ainda em sua pesquisa, Schwartz classificou e dividiu as epígrafes em grupos de acordo com a sua intenção significativa. Ele apresentou um modelo de leitura epigráfica que abstrai o sentido extraído do texto de origem da epígrafe, de modo que lhes sejam dadas novas cargas semânticas. Atesta-se, nesse contexto, que o discurso bíblico original das epígrafes não se presta a aprofundar ou explicar os fenômenos insólitos do texto principal, pois ocorre uma

“desfuncionalização”, ao ser extraída do texto de origem, e uma “refuncionalização” baseada no novo texto em que foi incorporada. (Schwartz, 1981). Logo, para o autor, esses microtextos, sem exercer função religiosa, constituem-se fragmentos antecipadores das temáticas dos contos. Contudo, abrindo um parêntese aos postulados de Schwartz, cabe acrescentar que o contexto bíblico de onde partem as epígrafes rubianas parece ter mais a revelar sobre a narrativa do autor do que o supõem o crítico.

Para que se compreenda a proposta de Schwartz, é preciso explicar que o livro “O ex-mágico” apresenta, ao todo, seis epígrafes: uma, que abre o volume, chamada pelo crítico de “arquiepígrafe”: “E quando eu tive coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco” (Gênesis 9.14), e mais cinco, sendo uma para cada unidade em que o livro se divide. As unidades, por sua vez, recebem os nomes que se veem na figura abaixo – “arco-íris”, “mulheres”, “montanha”, “condenados” e “família” – e são divididas em cinco blocos de três contos, como vê-se no esquema elaborado por Jorge Schwartz:

Figura 1: Esquema das epígrafes de *O ex-mágico* segundo Jorge Schwartz

	Título das unidades	Epígrafes	Grupos de contos
Arquiepígrafe	I. Arco-íris	— Epígrafe 1	1. “O ex-mágico” 2. “A Casa do Girassol Vermelho” 3. “O pirotécnico Zacarias”
	II. Mulheres	— Epígrafe 2	4. “Bárbara” 5. “Mariazinha” 6. “Elisa”
	III. Montanha	— Epígrafe 3	7. “A noiva da Casa Azul” 8. “A cidade” 9. “Alfredo”
	IV. Condenados	— Epígrafe 4	10. “O homem do boné cinzento” 11. “Marina, a Intangível” 12. “Os três nomes de Godofredo”
	V. Família	— Epígrafe 5	13. “O bom amigo Batista” 14. “Memórias do contabilista P. I.” 15. “Ofélia, meu cachimbo e o mar”

Fonte: Jorge Schwartz (1981, p. 6)

Após esse panorama, é possível observar uma certa hierarquia, posto que há uma epígrafe que engloba todas as outras (a arquitepígrafe), e um grupo de cinco epígrafes que envolvem apenas contos específicos. Em linhas gerais, a realização desse estudo sugeriu a Schwartz uma leitura horizontal das epígrafes, que “desvinculadas dos textos aos quais pertencem”, tornar-se-iam “elemento-chave para a compreensão da obra na sua totalidade”. O pesquisador relaciona os microtextos uns com os outros, para afirmar que no livro *O ex-mágico* (1947) elas constituem um universo narrativo completo e autônomo, assim como um feixe gerador das epígrafes subsequentes. Nos livros posteriores, todas as narrativas, sejam inéditas ou não, receberam epígrafes individuais.

Em acréscimo, os contos também se revelam oposições irônicas da epígrafe, por exemplo em “A flor de vidro”, que apresenta a seguinte epígrafe, retirada o livro de Zacarias, capítulo 14, versículo 7: “E haverá um dia conhecido do Senhor que não será dia nem noite, e na tarde desse dia aparecerá a luz”. No conto, porém, podemos observar uma certa ironia em relação à epígrafe, visto que o protagonista, Eronides, vive a promessa do regresso de sua amada Marialice, o que não se realiza. Ao fim da narrativa, após uma série de tormentos que a espera lhe causa, o personagem fica cego. Nesse viés, os símbolos de claridade propostos pela citação (dia, tarde, luz) são desconstruídos pela cegueira de Eronides.

Em outros contos, há epígrafes desnudas de intenções indecifráveis, ou seja, que parecem se ajustar perfeitamente à narrativa. Veja-se em “Agliaia” a ideia da multiplicação de trabalhos e partos afirmada explicitamente na epígrafe retirada do Gênesis, III, 16 – Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos – que se revela tal qual a epígrafe, no parir desmedido, na ideia de partos numericamente elevados que caracteriza o relato da personagem Aglaia.

Em contrapartida, há, ainda, citações bíblicas que parecem apenas tocar o título do conto, repetindo uma palavra, sem necessariamente adentrar no conteúdo da narrativa, como acontece, por exemplo, nas epígrafes de “O lodo” (Hebreus 3:15) e “Os dragões” (Jó 30:29). Nessa perspectiva, percebe-se que a aparente contaminação vocabular não facilita a visualização de uma mínima interdependência entre título, epígrafe e conto, ou seja, à primeira vista, reduz-se apenas à repetência.

Ainda na perspectiva de análise das epígrafes nos contos de Rubião, é de autoria de Audemaro Taranto Goulart (1995) um importante estudo a certa desse fenômeno. Para o autor:

O leitor busca, na epígrafe, uma possibilidade de explicação ou, por outras palavras, uma possibilidade de explicação de elementos estranhos, ocorridos na narrativa. [...] A primeira impressão é de que as epígrafes contribuem muito pouco para precisar os significados flutuantes, mas fica no leitor uma sensação de impotência que nada mais

é senão a reduplicação do sentido do trágico que envolve as personagens. E é a partir dessa percepção que começa a nascer uma explicação para os acontecimentos da narrativa, a ponto de se poder alinhar uma interpretação razoável, que ilumina o que antes se supunha irreal. (Goulart, 1984, p. 121).

Dessa forma, ao procurar uma relação entre a epígrafe e o texto, o leitor dispõe de uma iluminação para uma melhor compreensão do texto. O pesquisador considera as epígrafes “como um universo dentro do qual os contos estão englobados” (Goulart, 1995, p. 85), e sugere a divisão das epígrafes rubianas em cinco grupos de acordo com a ideia central que as identifica, são elas: advertência, desolação, perplexidade, reconhecimento e ameaça. Desta classificação, ele aprofunda a ideia as epígrafes bíblicas comumente apontam a direção do trágico nos contos como elemento mediador de leitura entre narrativa e epígrafe. Assim, cada um dos contos é respectivamente associado aos seguintes “mecanismos do trágico”: a “hybris”, a “amartia”, a “peripécia”, a “anagnórise” e o “pathos”.

A título de ilustração, confrontemos a epígrafe do conto “O edifício” (1965), extraída de Miquéias, versículo 11, do capítulo VII, em que diz: “Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei”. Nela, percebe-se um tom de advertência, como se pretendesse alertar ao homem que o desrespeito e a pretensão de superar as contingências que marcam seus limites, fazem com que ele caminhe para uma inevitável queda. A epígrafe caminha de encontro a narrativa, em razão dela apresentar a história de um engenheiro recém-formado, que recebe a tarefa de “dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia” (Rubião, 2010, p. 42).

Para que obtivesse sucesso, o antigo Conselho que cuidava do projeto o advertiu sobre a necessidade de não ser pretensioso e contou-lhe uma antiga lenda que previa um grande conflito entre os funcionários quando o edifício atingisse o octingentésimo andar, fato que acarretaria no malogro definitivo do empreendimento. Ignorando os avisos, quando o prédio chega aos 800 andares, ocorre uma confusão, mas contrariando a lenda que previa o fracasso da obra, o prédio continua a ganhar altura, enquanto o engenheiro envelhece sem conseguir saber como frear a construção do monstruoso edifício. Diante dessa situação, só resta ao protagonista render-se inteiramente, circunstância que demonstra como o trágico é uma marca indelével que se imprime nas obras de Rubião.

Assim, as epígrafes bíblicas, nesse processo de elaboração artística, estabelecem um diálogo com as narrativas, promovendo uma intertextualidade interessante que, segundo Goulart (1995, p. 81), “de alguma forma, esclarece, explica ou aprofunda aspectos que fazem parte dos contos que elas introduzem.”

2.4 *Mise en abyme*: definição do conceito

E o senhor acha possível viver diante de um espelho que, além disso, não contente de nos congelar com a imagem da nossa própria expressão, ainda nos devolve esta imagem, como uma careta irreconhecível de nós mesmos?

(Luigi Pirandello)

Um fotógrafo que em frente ao espelho tira uma foto de si mesmo; uma matrioska, de cujo interior saem outras bonecas idênticas em miniatura; um sonho dentro de um sonho. A todas essas imagens podem ser atribuídas a expressão *en abyme*, citada inicialmente nos diários do escritor francês André Gide, no ano de 1893. Mais tarde, em 1950, o termo receberia o nome de “mise en abyme”, na obra *Histoire du romance français Since 1918*, da escritora Claude-Edmonde Magny. Trata-se de uma das formas mais empregadas pela Literatura no intento de refletir sobre si mesma, ou seja, um processo de auto-reflexão.

Para explicar e exemplificar o constante jogo especular da *mise en abyme*, André Gide lança mão de algumas pinturas de artistas flamengos, dentre elas, os quadros de Metzys, em que aparecem um espelho convexo refletindo em seu interior a própria cena que está sendo pintada, e o quadro “As meninas”, de Velásquez, em que se vê a atuação do pintor na própria obra pintada; em outras palavras, é a representação da representação. Nas palavras de Gide:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro Meninas de Velásquez (mas um pouco diferente). [...] O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus Cahiers, no meu Narcisse e na Tentative, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo “en abyme”. (Dällenbach, 1979, p. 15)²¹

Assim, não é incomum, ao percorrermos uma obra literária, cinematográfica ou mesmo uma pintura, que encontremos uma segunda obra nela abrigada. Um dos exemplos mais notáveis é o clássico conto *A queda da casa de Usher* (1839), do escritor americano Edgar Allan Poe. No conto, o leitor é informado que Roderick Usher improvisava rapsódias ao som do

²¹ Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladado, a escala de personajes, el propio sujeto de la obra. (...) Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío, refleja, a su vez el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada (...) Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis Cahiers, En mi Narcisse y en La Tentative, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo “en abyme”²¹. (Dällenbach 1991, p. 15)

violão, um desses pequenos poemas introduzidos na narrativa era “O palácio assombrado”, publicado por Poe em 1839. Logo, por se tratar de uma publicação prévia, permite-se observar uma clara relação intertextual entre o conto e o poema, dado que os versos evidenciam tanto a mente debilitada de Roderick, como também a própria residência dos Usher. Assim, percebe-se que a *mise en abyme* é um recurso utilizado tanto na literatura e quanto nas artes em geral para se referir a si mesma.

De acordo com o teórico Lucien Dällenbach, a *mise en abyme* deve-se a um procedimento heráldico que Gide descobriu em 1891, com o qual ficou encantado: “Eu li uma plaqueta de Hello sobre o estilo. E eu estudo o brasão! É admirável. Nunca tinha olhado isto”²² (Dällenbach, 1979, p. 17). Na heráldica, a expressão *abîme* deve ser traduzida por *abismo* ou *coração*. Ela representa o ponto central deste escudo, em que um brasão menor aparece no centro de um brasão maior, ou seja, “[...] a imagem de um escudo acolhendo, em seu centro, uma réplica miniatura de si mesma [...]” (Dällenbach, 1991, p.16). Pela imagem gidienne, uma figura está no abismo quando se situa no centro do escudo, isolada, mas rodeada por outras figuras. Sendo assim, é possível imaginar uma imagem dentro de outra e assim por diante, até desembocar no infinito, ou no “abismo”.

A partir dessas considerações, a *mise en abyme* pode ser compreendida como um conceito correspondente às narrativas que apresentam fragmentos textuais capazes de manter, como uma espécie de miniatura, uma relação de semelhança com a obra que a contém, gerando a ideia de um reflexo, um espelho da obra que o inclui:

Mise en abyme, no francês “colocar no abismo”, é a replicação em miniatura do todo dentro de alguma parte dele, um dispositivo que, portanto, revela a construção da mediação (visual ou textual). Usos clichês incluem a imagem de alguém segurando uma imagem representando a mesma cena *ad infinitum*. (Chaney, 2011, p. 39 *apud* Snow, 2016, p. 3)²³

Diversos pesquisadores de linha francesa se debruçaram sobre a ideia de Gide; entre os primeiros críticos, encontram-se Claude-Edmonde Magny (1950), Bruce Morrisette (1971) e Jean Ricardou (1973). Contudo, o corpus crítico mais completo acerca da *mise en abyme* é atribuído ao escritor francês Lucien Dällenbach (1977), que no *El Récit Spéculaire* (1977) discute amplamente essa técnica de replicação da cena.

²² Trecho da correspondência de André Gide com Paul Valéry a quem escreveu em 15 de novembro de 1891.

²³ *Mise en abyme*, French for ‘put into the abyss’, is the miniature replication of the whole within some portion of it, a device that therefore reveals the constructedness [sic] of mediation (visual or textual). Clichéd uses of it include the picture of someone holding a picture depicting the same scene *ad infinitum*. (CHANEY, 2011, p. 39 *apud* SNOW, 2016, p. 3)

Lucien Dällenbach afasta sua definição de *mise en abyme* da ideia de Gide, dado que o escritor de *Paludes* entende, pelo termo, que a *mise en abyme* é a repetição dentro de uma obra no nível dos personagens. Diferentemente, para Dällenbach, o uso da expressão abrange qualquer signo tendo seu referente a um aspecto contínuo pertinente da narrativa. Sendo assim, a abordagem do pesquisador francês é ancorada pelos estudos de signos de Saussure e da semiologia, o que atribui um caráter mais estruturalista ao seu texto:

[...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado __ e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (Dällenbach, 1979, p. 54)

Este procedimento de “repetição interna”, conforme apontado por Dällenbach, constitui-se como a desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações de forma a assinalar a intersecção de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo de espelhos inserido na narrativa. Contudo, é relevante abordar que, apesar de se associar a *mise en abyme* à figura do espelho, os espelhos e os exemplos literários, apesar de importantes, não são aqueles que, de acordo com Dällenbach, mais se relacionam com a *mise en abyme* proposta por Gide.

Os espelhos na pintura, por exemplo, não duplicam igualmente a figura do sujeito, pois o seu reflexo nos revela ou algo que está no exterior da obra, ou um elemento revertido: se uma personagem é representada de frente, no espelho ela é apenas visível de costas. A representação no espelho não as duplica da mesma forma que são apresentados pela pintura, como podemos observar na pintura Casal Arnolfini, de Jan Van Eyck:

Figura 2: pintura Casal Arnolfini, de Jan Van Eyck



Como se pode observar, Eyck pintou um espelho de 5,5 centímetros ao fundo e ao centro da imagem principal – o casal Arnolfini – de modo a revelar a cena em frente ao par, o que

normalmente ficaria oculto no espelho, o casal é apenas visível de costas. Percebe-se, pois, que a representação no espelho não os duplica da mesma forma que são apresentados pela pintura. Desse modo, o espelho oferece uma nova óptica, uma nova possibilidade para transportar para o interior da obra novos pontos de vista como um meio para ultrapassar os limites da superfície bidimensional da pintura.

Transportando a imagem para a literatura, segundo Dällenbach, a reduplicação, assim como nos espelhos da pintura, também não ocorre de forma rigorosamente idêntica. Para o teórico, a *mise en abyme* funciona como um espelhamento da obra, contudo, não de forma tal qual a imagem principal. Ela contém nuances e não possui o mesmo grau de analogia em todas as produções. Assim, pensando nessas particularidades, Dällenbach, após uma análise cuidadosa das duas obras *Paludes* (1895) e *Les Faux-Monnayeurs* (1925), de Gide, chega a uma extensão da definição de *mise en abyme*. E observa que a noção do conceito que inicialmente remetia para a ideia da “obra dentro da obra”, não pode agora ser definida exclusivamente como uma “duplicação interior” (Dällenbach, 1991, p. 48), pois o termo mostra-se muito mais complexo e profundo. Assim, Dällenbach propõe agrupar a estrutura em abismo em três categorias principais: reduplicação simples, reduplicação ao infinito e reduplicação paradoxal ou apriorística.

A reduplicação simples consiste em uma obra ou um fragmento que tenha uma relação de semelhança simples com a obra que o inclui. Encontramos esse tipo de reduplicação em *Hamlet* (1997), quando o protagonista, príncipe da Dinamarca, descobre através de um encontro com o fantasma do seu pai, que ele não morrera devido a um acidente, mas sim envenenado pelo seu tio Cláudio. Mais adiante na obra, Hamlet encena a peça que deve incriminar Cláudio, reproduzindo o assassinato do seu pai pelas mãos do seu tio agora casado com a rainha, sua mãe. Consequentemente, ele acaba por duplicar a própria trama da obra.

A reduplicação ao infinito ocorre quando o fragmento que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém também inclui outro fragmento que o reduplica. E este possui outro fragmento, e assim sucessivamente, até desembocar em um fazer infinito tal qual os fractais²⁴ encontrados nas formas da Natureza. Um outro exemplo dessa reduplicação ocorre em *Mil e Uma Noites*, em que uma narrativa cria outras narrativas. No ensaio “Os Homens-Narrativas” (2006), da qual Todorov, embora não utilize o termo *mise en abyme*, reflete sobre

²⁴ “É o estudo de diversos objetos, tanto matemáticos como naturais, que não são regulares, mas rugosos, porosos, ou fragmentados, sendo-o no mesmo grau e em todas as escalas”. (FARIA; MALTEMPI, 2012, p. 09, *apud* MANDELBROT, 1991, p. 207).

a republicação ao infinito ao tratar do procedimento do encaixe ao reporta-se aos contos seculares de *As Mil e Uma Noites*. Nas palavras do pesquisador:

Tal é o jorrar incessante de narrativas nessa maravilhosa máquina de contar que são *As Mil e Uma Noites*. Toda narrativa deve tornar explícito seu processo de enunciação; mas para tanto é necessário que uma nova narrativa apareça, na qual esse processo de enunciação é apenas uma parte do enunciado. Assim a história contante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem. Por outro lado, toda narrativa deve criar outras; no interior dela mesma, para que suas personagens possam viver; e no exterior dela mesma, para que seja consumado o suplemento que ela comporta inevitavelmente. (Todorov, 2006, p. 129)

Para Todorov (2006), a capacidade de se multiplicar infinitamente é a essência das narrativas que utilizam o encaixe e, tal como a reduplicação ao infinito, no processo de encaixe há sempre a inserção de outras narrativas. Deste modo, “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto-encaixe” (TODOROV, 2006, p. 129). Dito de outro modo, o encaixe é caracterizado como uma história secundária englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Neste processo, cada narrativa parece contar com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra história.

A reduplicação paradoxal ou apriorística, por sua vez, caracteriza-se quando o fragmento reflexivo aparenta incluir a obra que o inclui. Dällenbach cita o exemplo de *Paludes* (1988), de Gide. Neste romance, o narrador escreve um livro também intitulado *Paludes*, esse fato faz com que, em certos momentos, as duas narrativas se relacionem de forma paradoxal, de modo que não dá para saber a qual *Paludes* a obra se refere, se é a do autor ficcional ou do autor biográfico. É um exemplo notável de romance dentro do romance.

De forma mais imagética, reduplicação simples pode ser representada pela imagem do brasão dentro do brasão; a reduplicação ao infinito pela matrioska, boneca russa que contém dentro de si outra boneca, e assim suscetivelmente; e a apriorística pode ser simbolizada pelo Uroboro, serpente mítica que morde a própria cauda.

Baseando-se nessas três categorias, Dällenbach reconhece que cada categoria se reenvia a outra, não sendo possível uma completa separação entre elas: “[...] vamos aceitar as três, distinguindo nelas as três espécies que podem ser incluídas no termo genérico de *mise en abyme*.” (Dällenbach, 1991, p. 49). Assim, aprimorada por esses processos de reflexibilidade, o pesquisador francês chega a sua definição de *mise en abyme*: “*mise en abyme* é todo espelho interno que reflita a narrativa por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal” (Dällenbach, 1991, p. 49).

Ainda conforme Dällenbach, uma *mise en abyme* pode ter como objeto de reflexão o enunciado, a enunciação ou o código da obra que a encerra. Dessa forma, ele define a reflexão como “qualquer enunciado que se refira ao enunciado, à enunciação ou ao código da história” (Dällenbach 1991, p. 59). Como tal, não é visível a olho nu na história: “Nem opaco nem transparente per se, o reflexo existe como uma dupla aliança cuja identificação e decifração pressupõem o conhecimento da história” (Dällenbach, 1991, p. 62).

O primeiro tipo de *mise en abyme* é o do enunciado, a que nos interessa nesta pesquisa, também chamada de “ficcional”, e se apresenta como uma “citação de conteúdo e resumo intratextual” (Dällenbach, 1991, p. 73). Neste caso temos uma afirmação que se refere a outra afirmação. Esse tipo de interação explica e amplia o romance porque “consegue fortalecer a significado, fazê-lo dialogar consigo mesmo fornecendo-lhe um aparelho de auto-interpretação. (Dällenbach, 1991, p. 73). A *mise en abyme* do enunciado é baseada em três declarações básicas: I) Um texto pode apresentar uma *mise en abyme* em bloco ou recortando e inserindo a história, ou expô-lo em diferentes combinações; II) Os reflexos usados no texto ajudam a esclarecer algo importante; III) O problema acontece em termos de temporalidade narrativa.

A *mise en abyme* da enunciação reflete o contexto de produção ou recepção do objeto artístico, de modo que seu protagonista será um escritor ou um leitor; e a *mise en abyme* do código espelha a técnica artística, a estrutura e/ou o funcionamento da narrativa.

Além dessas questões, é importante ressaltar que a *mise en abyme* pode ser caracterizada tendo em vista o lugar e tempo em que aparece na narrativa, podendo ser: *prospectiva*, quando reflete, antecipadamente, a história; *retrospectiva*, quando reflete, posteriormente, a história já terminada; e *retroprospectiva*, quando está encaixada no meio da narrativa, de modo que reflita os acontecimentos passados e os que ainda ocorrerão. (Goulart, 1995).

2.5 A reflexão especular em Murilo Rubião

Ao longo dos séculos, a literatura sempre buscou revitalizar-se e renovar-se. Assim, sendo no romance, no conto, na novela ou no teatro, podemos verificar essa revitalização e renovação pela capacidade que ela possui de autorrefletir-se, de voltar-se sobre si mesma. No contexto da literatura fantástica hispano-americana, o procedimento ficcional que permite uma obra possa “falar sobre si mesma” também foi bastante referenciado.

A título de ilustração, é considerável mencionar o conto “Continuidad de los parques”, do autor argentino Julio Cortázar (1914-1984). No conto, o protagonista inicia a leitura de um

romance policial e, sentado comodamente em uma poltrona, “deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens” (Cortázar, 1970, p. 9). À medida que a sua leitura prossegue, o leitor vai conhecer os personagens do romance policial: uma mulher, seu marido assassinado numa cabana e seu amante. Tudo leva a crer que a dupla (mulher/amante) é responsável pelo crime. Em seguida, o amante vem ao encontro do protagonista para matá-lo: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz das vastas janelas, o encosto alto de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (Cortázar, 1970, p. 11). Embora seja uma narrativa de poucas páginas, o conto dá uma ideia exata do que é o procedimento narrativo da *mise en abyme*: a obra dentro da obra.

Assim, entendendo a *mise en abyme* como uma técnica que faz a obra retornar sobre si mesma e, nesse sentido, funcionado como uma modalidade de reflexão especular, podemos percebê-la na relação estabelecida entre a epígrafe e narrativa nos contos de Murilo Rubião. Mais que uma ligação causa-efeito, uma rede complexa entre a epígrafe e o conto é tecida. Ainda, a *mise en abyme* constitui uma modalidade de reflexão artística que nos remete ao insólito, centralizador das atenções por colocar em relevo a exceção na literatura, isto é, por salientar uma abordagem inversa à comumente esperada. (Guimarães, 2005, p. 63).

Em seu ensaio *Murilo Rubião: a poética do Uroboro* (1981), Jorge Schwartz realiza um estudo acerca das epígrafes, e afirma que elas “representam tematicamente um espelho redutor dos contos” (Schwartz, 1981, p. 3). Compartilhando um pensamento semelhante, Goulart (1995) alega que as epígrafes funcionam como uma forma de “reflexão especular que esclarece e explicita a estrutura formal da obra.” (Goulart, 1995, p. 84). Nesse aspecto, elas atuam como um elemento antecipador das narrativas rubianas, uma espécie de prelúdio.

Logo, podemos entender que as epígrafes nos contos de Rubião possuem uma natureza profética, além de resumir a narrativa que lhes segue. Deste modo, caracteriza-se como uma *mise en abyme* prospectiva, na medida em que sua “função será a de dublar o texto principal” (Goulart, 1995, p. 84). Esse caráter profético foi destacado pelo próprio Murilo Rubião em entrevista concedida à Elizabeth Lowe, em que afirma que os profetas dos textos sagrados foram figuras importantes para seu fazer poético: “Os profetas, sua premonição, naquela violência, tiveram uma influência decisiva na minha literatura.” (Lowe, 2007, p. 3).

Como vimos, as epígrafes vão além de um aspecto formal, elas carregam a essência semântica do conto. No entanto, em função do caráter insólito que gira em torno do texto principal, a análise da *mise en abyme* na obra de Murilo Rubião não é tão simples, pois, em alguns casos, a relação epígrafe-narrativa se estabelece prontamente; em outros, a epígrafe não parece manter relação com o texto narrado. Nesses casos, o grau de fantasticidade costuma ser

mais acentuado. Conforme alega Goulart, é comum o leitor chegar ao fim do conto, diante da inexplicabilidade das cenas insólitas, e procurar na epígrafe alguma explicação para o que acabou de ler, na ânsia de obter o entendimento completo na narrativa, o que não acontece facilmente. O passo seguinte é tentar localizar a epígrafe em seu texto de origem, na expectativa de que, no contexto dos versículos bíblicos onde ela foi extraída, possa obter alguma orientação.

Esta ação é comum ao explorar as epígrafes, pois trabalhamos um texto dinâmico em que a troca de informação é dada dentro – das epígrafes na história – e fora da história ao irmos em direção às que foram extraídas na Bíblia. A informação vai para o exterior quando localizamos a *mise en abyme* na narrativa e procuramos sua conexão com os paratextos. Contudo, a Bíblia, a princípio, também não parece, a princípio, prestar grandes esclarecimentos. Nesse caso, de acordo com Goulart, “só depois de um exame analítico-interpretativo é que se poderá ver como a epígrafe, de fato, ilumina o texto principal, funcionando como um anúncio de seu sentido.” (Goulart, 1995, p. 85).

CAPÍTULO III

A AMEAÇADORA VOZ EPIGRÁFICA: UMA ANÁLISE DE “OS COMENSAIS”, “PETÚNIA”, “BÁRBARA”, “OS DRAGÕES” E “O BLOQUEIO”

Que a tarefa do escritor termina com a sua vida, eis o que dissimula que, por essa tarefa, a vida dele resvala para o infortúnio do infinito.

(Maurice Blanchot)

Depois de conceituar e exemplificar o procedimento da *mise en abyme*, a presente pesquisa busca analisar os contos de Rubião, enfatizando as passagens em que ocorre o emprego da técnica mencionada em relação às epígrafes e os textos base. Primeiramente, vamos dar uma ideia do argumento da obra, para depois nos determos em sua análise.

Como denominador comum, as epígrafes selecionadas fazem parte do grupo ao qual o pesquisador Audemaro Taranto Goulart, no livro *Conto fantástico de Murilo Rubião* (1995), nomeou de *Ameaça*. De acordo com Goulart, embora ele não tenha detalhado como se dá a relação da epígrafe com as narrativas, as epígrafes desse campo semântico apresentam um tom intimidativo, e cada uma delas têm um sentido que vai se desdobrar no texto, como se de fato uma ameaça recaísse sobre os personagens antes de iniciar o conto.

Podemos ler abaixo uma tabela explicativa de todos os contos e suas respectivas epígrafes incluídas nesta seção.

Quadro 1
Contos e epígrafes

Conto	Epígrafe
Os comensais	“E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles.” (Apocalipse, IX, 6)
Petúnia	“E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho.” (Isaías, XXXIV, 13)
Bárbara	“O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes.” (Provérbios, XXI, 16)
Os dragões	“Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes”. (Jó, I, 29)
O bloqueio	“O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.” (Isaías, XIII, 22)

3.1 Os comensais

Narrado em terceira pessoa, o conto “Os Comensais”, de Murilo Rubião, insere-se no livro *O Convidado*, publicado no ano de 1974. A epígrafe da narrativa mencionada é uma citação do livro bíblico do Apocalipse, capítulo IX, versículo 6. A frase em questão é: “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles”.

Antes de estabelecer qualquer relação com o conto, urge trazermos um panorama do livro do Apocalipse. Também conhecido como “Revelação”, é o último livro do Novo Testamento da Bíblia, escrito por João, um dos discípulos de Jesus. O Apocalipse é um livro profético, que apresenta visões e revelações sobre o fim dos tempos e a consumação final do plano de Deus para a humanidade. O livro descreve uma batalha espiritual maniqueísta entre o bem e o mal, representada pela luta entre o Cordeiro (Jesus) e o Dragão (Satanás). O Apocalipse usa uma linguagem altamente simbólica e imagética para transmitir suas mensagens, assim como muitas profecias do Antigo Testamento, a fim de encorajar os leitores a permanecerem fiéis a Deus, mesmo em meio à perseguição e à tribulação.

Etiene Charpentier, em *Uma leitura do Apocalipse* (1983), aponta-o como sendo uma literatura de resistência, que surgiu no período helenista e se estruturou no período romano e, curiosamente, não se limita ao Antigo Testamento da Bíblia, também é presente no Novo Testamento. Ser visto como “literatura de resistência” já produz a primeira ponte dialógica com o nosso autor, visto que adentrou por um caminho literário menos canônico em sua época – o fantástico.

A citação do Apocalipse presente no conto de Rubião cria uma sensação de desespero e aflição, ao retratar um cenário em que as pessoas desejam encontrar a morte como uma forma de escape, mas são incapazes de alcançá-la. Essa ideia está em consonância com a temática recorrente na obra do autor, que explora questões existenciais, a alienação e o absurdo da condição humana.

No conto “Os Comensais”, acompanhamos o protagonista chamado Jadon, que se vê envolvido com seres estranhos e grotescos, conhecidos como “comensais”, que parecem se alimentar da sua vitalidade. O cenário do conto é um restaurante, onde Jadon todos os dias faz suas refeições e encontra as mesmas pessoas sempre ocupando os mesmos lugares. Os comensais não se portam como humanos, não comem, nem se mexem e possuem uma aparência estranha, todos têm os “braços caídos, os olhos baixos” (Rubião, 2010, p. 216). A partir dessa descrição, é possível estabelecer um comparativo com “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, em que a personagem Olímpia, cujo olhar vítreo, descobre-se que se deve ao fato

de Olímpia ser uma boneca, um autômato. Além disso, também em diálogo com a personagem Olímpia, a personagem Hebe – namorada do protagonista rubiano – é comparada a uma “boneca de massa”, detalhe que a coloca em uma condição tão inumana quanto a da boneca de “O homem da areia”.

Prosseguindo, Jadon é um personagem que não se resigna diante do comportamento estranho dos comensais. Desde o princípio, ele mostra uma certa curiosidade ao tentar desvendar o mistério por trás daqueles homens. Apesar de ser o único que apresenta identidade, vê-se que esta encontra-se comprometida, pois o protagonista é incapaz de alterar as condições que a envolvem – a impossibilidade de transformar a própria circunstância apresenta-se, nesse e em outros contos de Rubião, como uma condenação para as criaturas.

Tal como os comensais, os garçons também apresentavam um comportamento mecânico, e apesar das refeições intocadas, eles vinham constantemente trocar os pratos por outros. No início, o protagonista achava a atitude engraçada, contudo, gradativamente, a percepção de Jadon muda, pois se irritava com “silêncio reinante, o segregamento que lhe impunham” (Rubião, 2010, p. 217). Logo, o aborrecia ser ignorado, habitar um ambiente movimento e, mesmo assim, sentir-se só.

Para vingar-se e tentar conseguir alguma reação dos colegas de refeitório, Jadon os importunava e os afligia com chutes e pontapés. Nesta passagem, podemos estabelecer uma relação com o contexto bíblico da epígrafe. De forma mais específica, o capítulo em que se encontra o versículo selecionado para a epígrafe de “Os comensais” refere-se ao toque da Quinta Trombeta. De acordo com o relato bíblico, o toque fazia sair terríveis gafanhotos do poço do abismo, que proibidos de comer qualquer espécie de verdura ou árvore, lançam-se sobre os homens que não têm o selo de Deus na fronte. Esses insetos eram responsáveis por afligir a raça humana, mas não poderiam matá-los e, assim como aponta o referido versículo 6, de tanto sofrimento, as pessoas prefeririam a morte. No entanto, esta não era uma opção, pois estavam condenados ao castigo eterno.

Se concentrarmos nosso olhar para a narrativa de Rubião, Jadon, com o objetivo de acabar com o silêncio dos comensais, os importuna constantemente, insultando-os e usando da violência em alguns casos. No entanto, eles não esboçam reação alguma, como se estivessem condenados a suportar tão aflição. Ao final, Jadon é condenado a mesma condição em que se encontram os demais comensais, o que sugere também seu eterno sofrimento. Aprisionado eternamente naquele lugar, seu castigo é permanecer na mesma posição de seus colegas de refeitório: braços caídos, olhos perdidos no vazio imenso, na solidão.

Ainda em referência ao contexto bíblico, vale ressaltar que apesar de Schwartz (1981) e Goulart (1995) afastarem uma possível relação do texto de origem da epígrafe – a Bíblia – com o conto que a segue, mas o crítico brasileiro José Paulo Paes, no artigo intitulado “Um sequestro do divino” (1990), propõe desvendar os diálogos que se estabelecem entre o texto bíblico e a ficção de nosso autor mineiro, para isso, se vale da análise específica de duas narrativas: “Aglaia” e “Os comensais”.

No caso de “Aglaia”, a epígrafe estaria diretamente vinculada ao enredo do conto, pois o versículo bíblico “Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos” (Gênesis, III,16) ilustraria de maneira evidente o conflito da personagem-título, que, para Paes, seria uma espécie de Eva hiperbólica condenada a uma grotesca fertilidade. Já em “Os comensais”, o vínculo entre epígrafe o conto seria, na visão do ensaísta, menos direto, fato o que não o impede de investigar as referências bíblicas e mitológicas do enredo. Desse modo, Paes observa que Hebe é, na mitologia grega, a “personificação da juventude”, a quem cabia “servir o néctar a Zeus e dançar para ele ao som da lira de Apolo”.

Quanto à epígrafe – “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles (Apocalipse, IX, 6)” – o ensaísta lembra que, em hebraico, o nome do anjo que comanda os gafanhotos é Abbadon, cujo correspondente, em grego, seria Apolion, “quase literalmente o Apolo, do mito de Hebe”. À vista disso, proibição de comer, que fora imposta aos gafanhotos, encontraria um paralelo na atitude dos comensais, tendo em vista que estes ficavam paralisados diante dos pratos à sua frente. Vemos, assim, que o contexto bíblico de onde provêm as epígrafes tem mais a revelar sobre a obra muriliana do que pode parecer à primeira vista.

Retornando ao enredo do conto, é recorrente nos contos de Rubião a temática de ambientes que deveriam ser movimentados, mas, em vez disso, são solitários. O estar só na companhia de outros pode ser interpretado como uma alegoria da vida moderna, já que as críticas sociais levantadas por Rubião são, em sua maioria, associadas a cenários urbanos. Assim, os grandes centros urbanos, trens, prédios e restaurantes²⁵ estão cheios de pessoas tão absortas na sua própria individualidade que se tornam apenas mais uma na multidão. É o que ocorre com os comensais, por estarem tão voltados para si, não conseguem perceber o outro, e qualquer tentativa de Jadon em fazer contato é vã, assim como observa Schwartz:

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

²⁵ Os cenários citados neste trecho são equivalentes a contos de Murilo Rubião, respectivamente: “A fila”, “A cidade”, “A armadilha” e “Os comensais”.

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. (Schwartz, 1981, p. 81)

Jadon é o protagonista ideal para expressar esse tipo de solidão, pois está condenado a viver em uma eterna solidão compartilhada, como propôs Taranto: “[...] tematiza-se a solidão, só que esta não acontece no isolamento absoluto, mas no meio de uma multidão de frequentadores de um refeitório que se mantinham graniticamente alheios a presença do personagem Jadon.” (Taranto, 1995, p. 35). Esse sentimento está presente durante todo o decorrer do conto, mas fica ainda mais evidente na frase que encerra o texto: “estava só na sala imensa” (Rubião, 2010, p. 216).

Com suas idas diárias ao restaurante, Jadon começa a notar a presença de alguns rostos novos. Todavia, o ambiente não tinha espaço para comportar mais pessoas, mesmo assim, se deparava com novos frequentadores. Disposto a descobrir como os recém chegados faziam para se acomodar, ele começa a ir ao restaurante cada vez mais cedo e, “por mais que o encurtasse, seria sempre o último a tomar assento entre eles.” (Rubião, 2010, p. 218). Chegou ao ponto de emendar as refeições e passar todo o dia no restaurante, na expectativa de algum deles realizar algum movimento, mas sempre era vencido pelo cansaço.

Malgrado o ato de chamar atenção, o protagonista toma a decisão de trocar de restaurante, indo por uma última vez disposto a despedir-se. Ao caminhar pelas mesas, se depara com o rosto de uma jovem, Hebe, sua namorada de infância. Ela também se comportava como os demais comensais, e ele decide nunca mais voltar ao local. No entanto, não cumpre sua promessa. Encorajado pela bebida que havia tomado, tenta arrancar Hebe de lá, mas, pelo efeito do álcool, cai adormecido sobre a mesa. Ao acordar, a assustadora realidade ainda é a mesma, todos os comensais ainda estão na mesma posição.

Jadon foge assustado, mas se dá conta de que nunca havia pagado a conta do restaurante, também nunca havia sido cobrado. A falta de questionamento das personagens diante do fenômeno insólito é um dos fatores mais ocorrentes dessa nova ficção do “insólito absurdo” (Candido, 1989, p. 207) instaurada no Brasil por Murilo Rubião. Essa particularidade pode ser vista em Jadon, que apesar de fazer as refeições diariamente no mesmo restaurante, nunca se questionou a respeito do débito.

Quando o protagonista volta para liquidar a conta, cai em um corredor labiríntico e não consegue achar a saída. Neste momento, percebe-se uma forte marca da epígrafe no texto. A citação “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles”, ao falar sobre a busca pela morte e sua evasão, estabelece um paralelo com

a experiência do protagonista, que está preso em uma existência a qual a morte se torna inatingível, agravando seu tormento e sua sensação de aprisionamento.

Jadon corre, se esgota e desmaia. Ao acordar, em frente a um espelho, ainda meio desorientado, sem se recordar do aparente motivo de estar sentado no chão, lembra-se que poderia estar atrasado para o almoço. Já no salão, senta-se em uma das cadeiras e também se transforma em um comensal: “os braços decaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa.” (Rubião, 2010, p. 224).

Assim como a epígrafe já havia profetizado, não é a que morte acometerá o protagonista pois, ao término do conto, entende-se que a morte ali tinha um sentido mais amplo que apenas o sentido físico, posto que se refere à morte em vida. Nessa óptica, a profecia final se mostra apocalíptica em todos os sentidos, tanto no seu referencial (o livro bíblico do Apocalipse), quanto no próprio enunciado, pois se o fim é negado ao homem, o cruel destino do herói é tendente ao infinito.

Ademais, vê-se que em “Os comensais” o fantástico faz alusão ao cotidiano, que através da repetição e da rotina, objetifica, coisifica e aprisiona o homem. Segundo Schwartz (1982), o cotidiano tem uma força demolidora, chegando ao ponto de reduzir o homem a máscaras petrificadas, como é o caso dos frequentadores do restaurante, seres que Schwartz descreve como “fantasmagóricos personagens”, que “repetem gestos vazios numa atitude de permanente alheamento”. (Schwartz, 1982, p. 102). Assim, em razão disso, podemos entender os contos de Rubião como um misto de “amargura e pessimismo, de derrota e sofrimento, ante a impossibilidade de fuga à monótona rotina da vida” (Carvalho, 1967, n.p).

De acordo com Schwartz (1981), o mundo mecanizado causa solidão nos personagens rubianos, que não conseguem romper o automatismo dos homens nem fugir do local (contexto social) que se encontram, restando apenas aceitar e se reintegrar ao espaço (Schwartz, 1981, p. 53). Isso é perceptível no protagonista de “Os comensais”, que apensar de decidir em diversos momentos abandonar o restaurante, sempre acaba voltando, seja para se despedir: “[...] naquele almoço faria a sua despedida.” (Rubião, 2010, p. 220), seja para rever Hebe mais uma vez: “[...] esgotou o resto da tarde entre aceitar e repelir o desejo de retornar ao refeitório. Ao vencer, por fim, as suas próprias contradições, abeirava-se a noite. Nas mãos levava rosas e foi direto à mesa de Hebe” (Rubião, 2010, p. 222). Ou seja, após tantas idas e vindas, Jadon chega ao ponto de não conseguir sair no local. A rotina já havia o consumido e não resta mais nada a não ser integrar-se ao ambiente e se tornar um comensal. Nesse desfecho, se atesta que as personagens das narrativas rubianas sentem os estragos de participarem de um jogo do qual não existe

possibilidade de se ter acesso integral às normas. Para se empregar os termos de Carl Gustav Jung (2008):

O homem gosta de acreditar-se senhor da sua alma. Mas enquanto for incapaz de controlar os seus humores e emoções, ou de tornar-se consciente das inúmeras maneiras secretas pelas quais os fatores inconscientes se insinuam nos seus projetos e decisões, certamente não é seu próprio dono (Jung, 2008, p. 83).

Em suma, o protagonista se julga senhor do seu destino ao acreditar que, por ser o único com ações humanas, é dono dos seus atos e da repercussão destes. No entanto, há elementos desconhecidos pelo personagem que rege as suas existências ficcionais e, nessa trilha, sobrepõem-se às suas vontades.

Em paralelo à citação do livro do Apocalipse, a epígrafe também traz à tona uma atmosfera sombria, reforçando o clima de desolação e desesperança que permeia a história. Ela sugere que estamos diante de um mundo em que as leis naturais e os caminhos habituais da vida foram distorcidos ou suspensos. Essa distorção pode ser interpretada como uma metáfora para a condição absurda e caótica da existência humana, em que as noções de sentido e propósito são questionadas. Além disso, a epígrafe lança luz sobre a temática da morte – ou ausência dela – presente no conto. A busca desesperada pela morte por parte dos personagens pode ser entendida como um anseio por escapar do sofrimento e da opressão da vida cotidiana. No entanto, a morte se torna elusiva, fugindo deles, perpetuando, assim, sua existência agonizante.

Podemos fazer um paralelo da redação da epígrafe/narrativa com outra citação, desta vez de Jean-Paul Sartre: “O Inferno são os outros”²⁶. A frase de Sartre é uma reflexão filosófica sobre a condição humana e a interação social. Ela sugere que o sofrimento e o tormento mais profundos que podemos experimentar são causados pelas relações e interações com outras pessoas. Essa ideia está intrinsecamente ligada à perspectiva existencialista de Sartre, na qual o ser humano é concebido como um ser livre e responsável por suas escolhas, mas também como um ser em constante conflito com os outros e com o mundo.

Nessa perspectiva, o conto “Os comensais” explora a sensação de estranhamento e alienação que o protagonista experimenta em sua interação com os outros, ressoando com a ideia de Sartre de que as relações humanas podem ser infernais. Além disso, a epígrafe também

²⁶ A citação em questão está inserida na peça *Entre Quatro Paredes*, escrita em 1944. Nesta, filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) imagina o que, em sua visão, poderia ser o inferno, ao trazer três personagens condenados após sua morte a viverem juntos pela eternidade. As três personagens principais, Garcin, Inês e Estelle, são admitidos no inferno que mostra ser apenas um quarto com quatro paredes e três sofás-canapés, e ficam surpreendidos ao perceberem que o inferno é apenas aquilo: “Então, é isto o inferno. Eu não teria acreditado... Vocês se lembram: o enxofre, o carnicheiro, o fogo... Ah, que piada. Para quê o fogo? O inferno são os Outros” (SARTRE, 1970, p.75, tradução nossa). Com esta última frase, Sartre referia-se ao fato de que muito dos nossos sofrimentos é o resultado do nosso encontro com a alteridade.

aponta para a preocupação de Rubião com a condição humana, o isolamento existencial e a incomunicabilidade. Seus contos frequentemente retratam personagens solitários que se encontram em situações surreais e se deparam com a dificuldade de se relacionar com os outros.

Em síntese, a epígrafe do conto “Os comensais”, funcionando com uma *mise en abyme* prospectiva, visto que antecipa os acontecimentos da história, contribui para a atmosfera opressiva e angustiante da história, além de abordar temas recorrentes na obra do autor, como o isolamento, a incomunicabilidade e a tensão nas relações humanas. Mais do que um prelúdio, a epígrafe revela-se ao final como uma condenação à qual o homem deve se submeter durante o tempo de sua existência.

Segundo Schwartz (1983), em um prefácio intitulado *Do fantástico como máscara*, as epígrafes que iniciam cada um dos contos de Murilo Rubião, mais do que ilustrar, conferem um sentido mais universal às suas obras e

Se desdobram numa relação dicotômica epígrafe/conto (relação intertextual) e epígrafe/epígrafe (relação intratextual). E constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base. (apud Rubião, 1983, p. 6)

Na epígrafe em questão, o “há-de-ser” está presente por meio do tempo verbal projetado para o futuro e esse é o tempo-chave das profecias (Schwartz, 1981). Contudo, não se trata de uma profecia como um desafio oral que exige um desvendamento posterior a partir das ações das personagens, como acontecia na tragédia grega, e sim de uma profecia que reduz o conto apenas em tradução desta no tempo presente, não dependendo de condições para ser realizada. Dessa forma, a profecia se concretiza na própria linguagem e não *a posteriori*, assim, “a ação das personagens é, pois, predeterminada pela profecia em epígrafe” (Schwartz, 1983, p. 8).

Percebe-se, nesse aspecto, que o Jadon julga ser senhor do seu destino, acreditando que é dono dos seus atos e da repercussão destes, e que é sua decisão retornar todos os dias ao restaurante. No entanto, existem elementos desconhecidos pelo personagem (neste caso, a voz premonitória da epígrafe), que regem a sua existência ficcional e, nesse curso, sobrepõem-se às vontades do indivíduo. Dessa maneira, concluímos que não importa o que o protagonista faça, não haverá saída: nunca conseguirá escapar da sina circular que lhe foi imposta.

3.2 Petúnia

“Petúnia”, conto publicado em 1974 no livro *O convidado*, apresenta uma epígrafe que assume o valor de alarme e ameaça, extraída do livro de Isaías, ela diz: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho.” (Isaías, XXXIV, 13). Isaías é “um dos

livros mais ricos e impotentes do Velho Testamento” (Schökel, 1997, p. 180), e traz a lume os eventos cobertos pelo profeta Isaías, que profetizou entre cerca de 767 e 698 a.C., no reino de Judá, durante um período conturbado da história de Israel. Era casado e sua esposa era reconhecida como profetisa na comunidade.

Ao longo de sessenta e seis capítulos, as passagens falam de um tempo em que Judá estava sendo ameaçada pela Assíria. As últimas passagens do livro mostram que o profeta lutava contra a fragilidade da nação que havia desanimado perante à inimizade das nações vizinhas, e trabalhava para reconstruí-la e restabelecer em Jerusalém a sua força. O pecado era sem dúvida a porta de entrada dos males que os havia atingido, em que ele critica a corrupção de maus governantes, a negligência das práticas da religião, e os comportamentos imorais do povo. Isaías apresentava uma imagem do Deus justo e misericordioso, que buscava relacionamento com seu povo, condenava a idolatria e injustiça, e promete redenção e restauração para aqueles que se arrependem e confiam nele.

O capítulo em que foi retirada a epígrafe trata do julgamento das nações que complementa o “Pequeno apocalipse de Isaías”, o qual descreve os combates definitivos do Senhor contra as nações, especialmente Édom, que acabam com a vitória de Israel em Jerusalém. A proliferação das ervas daninhas e espinhos nas fortalezas e casas seria um dos castigos de Deus para os “impuros”, ao contrário dos justos, que seriam resgatados para a nova terra, Israel.

No conto em análise, o narrador heterodiegético introduz uma narrativa que apresenta uma exposição frenética de coisas e seres: flores dançarinas, aves, cavalos-marinhos, seres reportados à mitologia que povoam a casa, o jardim e os jazigos. Os aspectos centrais da narrativa, como o antagonismo Éolo e sua mulher Cacilda (também chamada de Petúnia) e o enterro das três filhas no jardim quase passam despercebidos em meio a descrição tantos elementos.

A narrativa principia *in media res*, sendo contada da metade para o final para, posteriormente, retornar ao começo do conto e dele, assim, regressar ao ponto em que a narrativa fora suspensa. No início, a mãe e as filhas de Éolo já estão mortas e ele está preso em seu quarto, impedido por sua mulher de visitar o jazigo de suas filhas. Para que a trama possa ser melhor compreendida, depois de apresentar o enredo principal, o narrador utiliza a estratégia do *flashback*, técnica recorrente em Murilo, a exemplo de contos como “Ofélia, meu cachimbo e o mar” e “O Pirotécnico Zacarias”. Em “Petúnia”, descobrimos que, no passado, Éolo não se interessava por ninguém e não queria se casar; é a mãe, preocupada com a posteridade, que lhe arranja uma esposa. Ele acaba por gostar da candidata, e a matriarca morre antes do casamento,

mas antes, pede que ele coloque um quadro com a imagem dela no quarto de casal. O filho não aceita, mas a esposa, Cacilda, cede à solicitação da sogra.

Como frutos desse casamento, o casal teve três filhas: Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica. Vê-se, a princípio, que as plantas, em “Petúnia”, se manifestam no título, na epígrafe e por toda a extensão do conto, como nas várias palavras pertencentes ao universo das plantas e das flores: jardim, primavera, terra, pássaros, copos-de-leite, azaleias, pétalas. Integrada de diferentes espécies de plantas, a sentença epigráfica – “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho” (Isaías, XXXIV, 13) – assume como que valor de alarme e ameaça. Isso porque, como será discutido posteriormente, os espinhos e urtigas, além de conotativamente remeter a obstáculos e obstruções, costumam servir de defesa e se localizar em ambientes externos, tal qual o espaço das plantas na narrativa.

Depois da chegada da terceira filha, o retrato da mãe de Éolo – à maneira de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde – começou a se desfazer. Mesmo sendo retocado, na noite seguinte, o quadro voltava a borrar. “A repetição do fato nas noites subsequentes aumentou o desespero dela. Suplicava ao esposo que retirasse o quadro da parede. Éolo finge-se desentendido. Pacientemente recompunha sempre a pintura da velha”. (Rubião, 2010, p. 69).

Certo dia, ao chegar em casa, o pai encontra as filhas estranguladas no sofá:

Cambaleante, deu alguns passos. Depois retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado. (Rubião, 2010, p. 186)

Quando as três filhas aparecem estranguladas, Cacilda coloca a culpa na sogra morta e proíbe que o marido vá ao jardim, colocando cavalos-marinhos para evitar a saída de Éolo, que está enclausurado no quarto.

Cacilda se assenhoreara do seu talento, das suas recordações. Proibira-lhe de visitar os jazigos das meninas, levar-lhes copos-de-leite, azáleas. Vedou-lhe o jardim, tomou-lhe o binóculo. É que apareceram os timóteos, umas flores alegres, eméritos dançarinos. Divertiam as miúdas Petúnias, brincando de roda, ensinando-lhes a dança, despindo-se das pétalas. (Rubião, 2010, p. 183)

Entretanto, todas as noites, Éolo ultrapassa os obstáculos criados por sua esposa e desenterra as filhas/flores para que elas se divirtam, o que passa a ser outra tarefa, assim como retocar o quadro de sua mãe, no entanto, desta ele não é vítima, mas o agente. Assim, as filhas “enterradas na última primavera”, continuam dançando e cantando, na companhia dos timóteos. Dessa maneira, assim como em “Os comensais”, a morte não é uma opção para o fim da existência. Essa característica é recorrente nos contos de Rubião, a exemplo de “Os três nomes

de Godofredo”, em que a primeira esposa do protagonista, que fora assassinada por ele, reaparece.

A harmonia inicial no casamento é, paulatinamente, quebrada. O quadro da mãe em constante decomposição traz para o ambiente de amor do casal a discórdia e o incômodo, por mais que Éolo tentasse restituir a paz do ambiente. E assim, tudo se transforma. Os líricos cavalos-marinhos de antes se tornam empecilhos, impedindo-o de ir ao encontro das filhas. As imagens que surgem agora trazem a morbidez – filhas estranguladas, cavalos-marinhos agressores, retrato em deformação – e o distanciamento do Marido e da mulher que não mais se falam.

Em uma das noites, enquanto saía para desenterrar suas filhas e brincar com elas, ele, sem ter pretensão, levanta o lençol que a esposa se cobria e descobre rosas pretas nascendo da barriga da mulher. Éolo fica nervoso e então corta a flor com uma faca. A partir desse acontecimento, ele ganha mais essa tarefa diária.

Angustiado com as obrigações desgastantes, um dia “enterra” a flor no peito da esposa, matando-a. Mesmo após a morte de Cacilda-Petúnia, as flores negras continuaram a crescer desmedidamente:

Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco fundo, jogando nele o corpo. Mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas. (Rubião, 2010, p. 189)

Neste momento, é confirmada a ameaça trazida na epígrafe bíblica que introduz a narrativa: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho” (Isaías, 34: 13). Assim, vê-se a estrutura *en abyme* da relação epigráfica do conto com sua epígrafe, como se fosse a própria estrutura da história em miniatura. Ainda, uma *mise en abyme* prospectiva, que representa a síntese do conto.

Para que a praga não ultrapasse os limites da residência, cheguem aos vizinhos e estes o denunciem, Éolo corta flores o dia inteiro, e terá sua vida consumida para a realização deste trabalho:

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue. (RUBIÃO, 2010, p.189)

A narrativa encerra como um final que tende ao infinito, como se a narração fosse continuar, e as palavras-ações possuíssem ecos. Em outras palavras, a *mise en abyme* contida no espelhamento da profecia epigráfica que se realiza no conto, com o nascimento das flores negras no jardim, aponta para a eternidade da história, visto que as consequências desse

prelúdio estenderão o trabalho malogrado de Éolo à eternidade, como é possível observar no quadro a seguir:

Quadro 2: Percurso de Éolo

Desenterrar as filhas	Retocar o quadro da mãe	Arrancar as flores
-----------------------	-------------------------	--------------------

Fonte: Fonte: elaboração da autora.

O trabalho de Éolo é, na verdade, uma intertextualidade com o mito de Sísifo, herói grego condenado, eternamente, a levar uma pedra ao topo de uma montanha que, ao final do percurso, cairá novamente retornando ao ponto zero. Posto isso, o autor volta sua atenção para o nível retórico da narrativa, considerando a “hipérbole” e a “reiteração” como os procedimentos mais explorados pelo contista para a estruturação de sua obra. Contos exemplares desse fenômeno são: “Bárbara”, cuja gordura impede que quinze homens, dando-se as mãos, possam abraçá-la; “O edifício”, com seu ilimitado número de andares; “Aglaia”, que passa a ter filhos em “ ninhadas de quatro e cinco”; “O ex-mágico da Taberna Minhota”, cujas mágicas se repetem incessantemente; “Teleco, o coelhinho”, com suas incontáveis transformações; e “Petúnia”, pelo ato repetitivo do protagonista de enterrar e desenterrar as filhas e cortar as flores que nascem do ventre de sua esposa.

Sendo as epígrafes retiradas do texto bíblico, é importante que também salientemos o caráter hiperbólico dos textos sagrados. Nestes, o exagero aparece desde o livro do Antigo Testamento, presente na figura da criação da Torre de Babel – Gênesis 11: 1-9 – uma torre capaz de tocar o céu, até os diversos exemplos contidos no Novo Testamento²⁷, a exemplo da multiplicação dos pães por Jesus Cristo – Mateus 14: 13-21 – no qual foi possível alimentar uma multidão com apenas cinco pães e dois peixes. Mesmo que, por meio da fé, isso seja possível, não há como negar a existência de um caráter hiperbólico na estruturação do discurso bíblico. A partir dessas considerações, não é absurdo afirmar que o diálogo entre as narrativas de Rubião e o livro sagrado ultrapassa a utilização de epígrafes. Há conexões muito maiores no interior de cada conto e a Bíblia, inclusive pela utilização de metáforas, metamorfoses e hipérboles.

Assim, em seu estudo sobre a epígrafe, Schwartz constata que o herói de Rubião “se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem circular e sempiterna, do uroboro serpente cósmica que morde sua própria cauda. [...] Condenada pela

²⁷ A referência ao mito bíblico Torre de Babel é claramente mencionada na narrativa “O edifício”, de Murilo Rubião. Em que narra a construção ininterrupta de um prédio com uma infinidade de pavimentos.

própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade”. (Schwartz, 1981, p. 17). O homem de Rubião torna-se, assim, o símbolo da esterilidade e se assemelha à serpente uroboro.

Nesse ponto convém evocarmos as pesquisas sobre a relação do trágico, das epígrafes e dos contos de Rubião, de autoria de Goulart, observa-se que o autor encontra uma ideia de *ameaça* na citação de “Petúnia”. Por meio das oposições dos vocábulos da epígrafe, o autor relaciona: casa x espinhos e urtigas e fortalezas x azevinho e as reúne em um único par – casas/espinhos e urtigas x fortalezas/azevinho. Ao inverter o segundo elemento de cada par e relacionando o “aproveitamento prático” e as “qualidades medicinais” de cada elemento, pressupõe-se que o azevinho deveria estar plantado nos arredores da casa e, os espinhos e as urtigas, deveriam estar plantadas em volta das fortalezas, pelo fato de que são plantas que conotam um tipo de segurança, quando utilizadas, por exemplo, como cercas. “Nessas condições, a ameaça de que os espinhos, urtiga e azevinhos nascerão, do modo como está indicado no texto da epígrafe, isto é, deslocadas de sua posição normal, surge como uma punição que se avizinha”. (Goulart, 1984, p. 145). Vendo pelo lado trágico, essa punição seria a erva negra que se alastra no quintal, uma espécie de castigo pelo assassinato da mulher. Uma ameaça que pode delatar o criminoso à vizinhança e, conseqüentemente, às autoridades.

Ainda no que concerne a relação epigráfica com o conto, percebemos que a citação bíblica cria uma atmosfera de inquietação e sugerem um ambiente hostil e desafiador. Os elementos mencionados, como “espinhos”, “urtigas” e “azevinho”, são geralmente associados a plantas que causam desconforto ou dor. Mesmo o azevinho, que é habitualmente usado como árvore ornamental, contém espinhos e podem causar o ferimento. Essa imagem evoca uma sensação de desolação e adversidade, indicando que algo perturbador e incômodo está presente na casa, jardim, e vida dos nossos personagens, que podem os ferir e irritar a pele. Muitas vezes, a aspereza com que algumas palavras são proferidas também pode “ferir”, como observamos no seguinte trecho do conto: “– Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.)” (Rubião, 2000, p. 66). Palavras que estilhaçam vidros e ferem sentimentos podem ser associadas aos espinhos, urtigas e azevinhos que se situam na epígrafe.

Na continuidade do conto, Éolo, ao casar-se com Cacilda, que ora é mulher ora é planta, tem sua vida invadida por ela que, ao também possuir nome de flor (Petúnia), cresce rapidamente e acaba ocupando o espaço doméstico, tomando conta da vida do personagem. À vista disso, a epígrafe pode ser interpretada como uma representação simbólica da presença perturbadora e incômoda da Petúnia. Os espinhos e urtigas também podem simbolizar a

natureza problemática da mulher, enquanto o azevinho representa a persistência ou resistência da situação, pois o azevinho é uma planta perene, que mantém suas folhas verdes durante todo o ano, mesmo nas estações mais frias. Essa característica faz com que seja frequentemente associado à resistência.

Nessa analogia, assim como a durabilidade do azevinho, a presença de Petúnia na vida de Éolo também será duradoura. Esse aspecto reflete o encerramento do conto, tendo em vista que possui um final que tende ao infinito, ou seja, dando o sentido de que a narração perpetuará, estendendo o trabalho malogrado à eternidade, assim como no conto “Os comensais”. Nessa conjuntura, a relação texto e epígrafe abrange a influência recíproca entre as epígrafes e a narrativa abordada, num jogo circular infinito.

Por conseguinte, a epígrafe deste conto aponta o elemento instaurador da maldição circular dos personagens. Dito de outro modo, o protagonista não é responsável por desencadear a sua desgraça ao dar um passo em falso, mas sim o seu destino circular, já traçado antes mesmo de se iniciar o texto e anunciado, profeticamente, pela voz epigráfica.

Em resumo, a citação do livro de Isaías estabelece uma atmosfera de inquietação e adversidade, ela funciona como um espelho redutor que evoca uma sensação de desequilíbrio e desconforto, destacando a presença de elementos inesperados ou indesejados em meio à aparente normalidade que vivia o personagem. Ela pode ser interpretada como um presságio ou símbolo da presença perturbadora e desafiadora Petúnia na vida do protagonista, e aponta, ainda, a tendência ao infinito no conto.

3.3 Bárbara

O conto “Bárbara” é uma obra que se destaca pela abordagem fantástica e pela crítica social presente em sua narrativa. Publicado inicialmente em 1945, na coluna de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, com o título “Bárbara: a gorda”, o conto integrou posteriormente a coletânea “O ex-mágico” (1947), uma das mais importantes obras do autor brasileiro. A epígrafe do conto pertence ao livro de Provérbios, capítulo XXI, versículo 16: “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes”. O livro de Provérbios faz parte do Antigo Testamento da Bíblia e é considerado um livro sapiencial ou de sabedoria. É composto por trinta e um capítulos, sendo que a maioria dos provérbios é atribuída a Salomão, embora contenha, também, contribuições de outros autores. O livro consiste em uma coleção

de ditados, máximas e conselhos práticos para a vida cotidiana, com ênfase na sabedoria, moralidade e conduta correta.

De acordo com o *Dicionário de termos literários* (2004), a palavra provérbio advém do latim *proverbium*, que pode ser considerado sinônimo de dito popular, adágio e máxima. Ao que consta no dicionário, o provérbio “designa o saber do povo expresso de forma lapidar, concisa e breve” (p. 375). Assim como mencionado, os provérbios são curtos, concisos e, no contexto bíblico, muitas vezes, apresentam uma visão contrastante entre o caminho do sábio e o caminho do insensato. Os temas abordados no livro incluem a importância do temor a Deus, a busca pela sabedoria, a importância de honrar os pais, a valorização da honestidade e integridade, a importância do autocontrole e da moderação, bem como advertências contra a luxúria, a preguiça, a ganância e outros comportamentos negativos.

Assim, no contexto do livro de Provérbios, conhecido por oferecer sabedoria prática e conselhos para a vida cotidiana, a epígrafe que encabeça a narrativa de “Bárbara” apresenta uma mensagem de advertência sobre as consequências que recaem sobre aqueles que não seguem o caminho da doutrina e dos princípios estabelecidos. Ele sugere que aqueles que abandonam esse caminho estão sujeitos a um destino danoso ou a um lugar indesejável, simbolizado pela “assembleia dos gigantes”.

No seu enredo, o conto apresenta dois personagens: Bárbara, uma mulher que possui uma crônica mania de pedir, e que engorda simultaneamente a cada pedido realizado; e o seu marido, o qual vive para a satisfação dos caprichos da esposa, por mais absurdos que pareçam. O discurso bíblico toma a palavra “homem” no sentido de “ser humano” e não de “sexo masculino”. Porém, ao ler o conto de Rubião, notamos que, ao introduzir essa narrativa, o sentido amplo mistura-se ao restrito. Enxergamos esse homem presente na epígrafe como sendo a humanidade em si, mas também como um homem específico – marido de Bárbara.

Companheiros inseparáveis desde a infância, eles foram namorados. Mas a relação não passava de simples companheirismo, como afirma o narrador: “Quase da mesma idade, fomos companheiros inseparáveis na meninice, namorados, noivos e, um dia, nos casamos. Ou melhor, agora posso confessar que não passamos de simples companheiros.” (Rubião, 2010, p. 19). Na verdade, desde a infância, Bárbara já possuía manias, ambições e desejos incessantes, sempre exigindo que ele lhe trouxesse isto ou aquilo, numa insatisfação infundável. Quanto mais pedia, mais engordava e se desesperava em querer obter novas coisas, e o seu marido, por seu lado, se desdobrava para satisfazer os seus extravagantes pedidos. Quanto a essa personagem feminina de Bárbara, a pesquisadora Nelly Novaes Coelho (1987) observa que a mulher jamais é

retratada por Rubião como um “ser amoroso e redentor”, mas geralmente como uma “influência nefasta sobre o homem” ou como uma figura “enigmática” e “inacessível”.

Como observa Maria do Carmo Quintão (1979), que estuda o conto “Bárbara” comparando a personagem com a Pandora grega e a Iansã, do culto afro-brasileiro, afirma que “quanto mais recebe mais ela cresce e conseqüentemente maior alimento ela exige e se transforma em Devoradora posto que sua gula é ilimitada” (Quintão, 1979, p. 7). Quando Bárbara desejou possuir o oceano, o cônjuge, impossibilitado pela sua infinitude, lhe trouxe uma porção em uma garrafa. Assim, embora o pedido de Bárbara tenha soado sobrenatural, a sua realização oscilou para a realidade. Porém, o fantástico o não se desfaz, uma vez que Bárbara engorda com a satisfação de mais esse desejo realizado.

O prefácio da edição ilustrada de *Bárbara* (2018), em homenagem ao centenário de nascimento de Rubião, a poeta e ensaísta Mariana Ianelli alega que o enredo pode ser considerado “Uma história de sombras ou A fábula de um amor louco”. Além disso, ela apresenta o conto “Bárbara” a partir de uma outra epígrafe, retirada de Borges, que diz: “Não sabemos se o universo pertence ao gênero realista ou ao gênero fantástico” (Rubião, 2016, p. 5); e assim encaminha a reflexão acerca da narrativa da mulher insaciável. Atribuindo sentido à condição absurda em que se funda a história do casal, entretanto, a especialista encaminha a leitura como forma de direcionar a interpretação do inusitado na obra, trazendo, também, a discussão para a realidade da sociedade moderna, por exemplo: quem não conhece nesta vida alguém como Bárbara, com uma fome insaciável de possuir coisas apenas pelo prazer de possuir e acumular? Quem não conhece pessoas gananciosas, sem amor, gordas de sombra, que também ensombrecem tudo em volta, abusando do coração dos outros? E alguém como o companheiro de Bárbara, atado aos caprichos da pessoa amada? E um filho diminuto, sedento de afeto, quem nunca viu? Todos eles são personagens de um mundo real, um mundo fantasticamente real, personagens nossos conhecidos, vizinhos, familiares. (Rubião, 2016, p. 6).

Com relação a isso, o mundo capitalista fixa a sua “doutrina” de consumo. O ser humano, frente a essa *barbárie*, que preconiza o consumismo, torna-se acuado, sem ter como desvencilhar-se. Na direção contrária do que é prometido no trecho bíblico – “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes” –, o homem que se extravia da doutrina do consumismo, acaba por não ter morada alguma, é marginalizado em seu meio e, ao mesmo tempo, vê-se habitante desse mundo de gigantes que tudo consomem.

Depois, “Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá.” (Rubião, 2006, p. 29), e o marido comprou toda a propriedade somente para cortar a árvore e lhe dar. Tudo corre contrário à lógica natural dos acontecimentos. Ela não se vê em completude, mas

com um vácuo a ser preenchido pelo novo objeto do desejo, mas que nunca a deixará plenamente satisfeita. Conforme formula Jacques Lacan (1993), o “desejo é sempre o desejo de um outro desejo”, ou seja, um desejo satisfeito evidencia outro a ser almejado. Em razão disso, Bárbara desvia da advertência que é dada pela epígrafe, pois enquanto a citação prega que o ser humano deve andar em um caminho coerente e ser disciplinado, Bárbara opta por viver demasiadamente conforme seus desejos.

Quando do ventre de Bárbara alargou enormemente e sabendo que teria um filho, o personagem receava que dali saísse um gigante: (...) imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir coisas. Para meu desportamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo. Bárbara renegou o filho, não por sua aparência, mas simplesmente pelo fato dela não o ter pedido/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).

A personagem Bárbara, assim como apontamos em Petúnia, desconstrói o mito do “instinto materno”. Vejamos, o ventre, normalmente relacionado ao sagrado, em Petúnia perde esse caráter ao nascerem dele flores negras. Além disso, ao matar as filhas, ela se coloca em uma visão contrária como mãe, aquela que dá a vida. Em “Bárbara”, apesar de não assassinar o filho, ela o renega e não desempenha o papel materno de cuidar e proteger.

Mesmo após a maternidade, seus desejos continuaram. Um dia desejou possuir um navio, foi-lhe dado, e com o passar do tempo passou a viver dentro dele. O marido, já desesperado e cansado de tantas excentricidades, jurou que iria abandoná-la se houvesse mais um pedido, no entanto, sempre voltava atrás e continuava a cumprir os pedidos da mulher

Ao final da narrativa, o marido observa Bárbara olhando fixamente para o céu, admirando a lua, e imaginou que ela iria pedi-la, mas ela pediu uma estrela que estava próxima à lua, e ele foi prontamente buscá-la.

A epígrafe que abre o conto anuncia e adverte o leitor sobre o temor e o perigo diante do extravio, no qual perder-se implicará habitar a terra dos gigantes: “o homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes” (Rubião, 1993, p. 29). Ela funciona, pois, na forma de um alerta, como se pretendesse mostrar ao homem que o desrespeito aos princípios essenciais, a pretensão de superar as contingências que marcam seus limites, fazem com que ele caminhe para uma inevitável queda. Tal afirmação condiz com os preceitos teóricos de Schwartz, o qual afirma que as epígrafes teriam um “tom profético”, um “há-de-ser”, revelando um momento a ser alcançado ou um caminho a ser trilhado.

Essa desmedida, traduzida no termo grego *hýbris*, é a caracterização perfeita do trágico, conforme referenciado por Goulart (1995). A *hýbris* representa o erro humano em que o homem se esquece de si mesmo, ou seja, ele não cuida de que é limitado e que se torna impossível enfrentar as forças que lhe são superiores, o poderio divino. Essa incursão na *hýbris* conduz, inevitavelmente, à *hamartía*, ou seja, à queda. E a epígrafe adverte contra isso. Assim, ao articular a epígrafe com a narrativa, ver-se-á que o tom de ameaça antecipa o que ocorrerá no conto. Consequentemente, pode-se afirmar que essa epígrafe funciona como decreto divino intransponível e inegociável: aquele que o desrespeitar será exemplarmente castigado pela cólera divina.

Bárbara torna-se, então, a gigante invencível, que detém o poder e a autoridade em um território no qual o vazio, a ausência e a incomunicabilidade se fazem presentes. Diante de um marido resignado, resta a Bárbara somente pedir. Diante da mulher, irredutível em seus desejos, autoritária nas suas demandas, cabe a ele apenas cumprir os seus pedidos, que são, sobretudo, ordens, mas que ainda assim criam o vínculo e a sobrevivência de Bárbara e de seu bom e fiel companheiro: “por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovam continuamente”. (Rubião, 1993, p. 29).

A epígrafe, em uma interpretação ampla, tomando como contexto o de Bárbara, discute o afastamento de Deus por parte das pessoas, muito presente na sociedade. Em tempos marcados pelo capitalismo, pelo consumismo e pela vontade de sempre possuir mais, principalmente objetos supérfluos, o *ser* fica em segundo plano. Foi o que aconteceu com Bárbara, nunca estava satisfeita. Mesmo engordando por conta de seus pedidos, ela não se dava conta de que aquilo era o castigo pela sua ambição. Engordou tanto que suas formas ficaram indescritíveis – uma verdadeira gigante, como explicita a epígrafe.

A respeito do conto, em razão dos pedidos inusitados e sem limites que a personagem fazia, acabou enveredando por um caminho sem volta – tornando-se um “monstro”, devido às formas que ganhou. Numa visão crítica, percebe-se que a vontade insaciável de Bárbara pode ser vista na nossa sociedade, no desejo desenfreado das pessoas de consumirem o tempo todo. Assim, o consumismo adquire uma nova roupagem, travestido de “felicidade” e serve para separar os “bem-sucedidos” dos “malsucedidos”, aqueles que veem no consumo a única possibilidade de alcançar a felicidade.

Como estamos falando de relações intertextuais, cabe mencionar que, além da relação intertextual com a Bíblia, ainda é possível apontarmos outro intertexto no presente conto, mas, desta vez, com um acontecimento histórico. Na história de Minas Gerais, um capítulo que nos

conta sobre a Mulata Chica da Silva, uma mulher extravagante, negra escrava, que conseguiu a alforria, casou com o contratador João Fernandes de Oliveira, um dos homens mais ricos do Brasil durante a fase da mineração, e se tornou uma das mulheres mais importantes da sociedade colonial de Minas Gerais no século XVIII.

De acordo com os relatos encontrados no livro *Memórias do Distrito Diamantino*²⁸, de Joaquim Felício Santos (1976), João Fernandes de Oliveira atendia os extravagantes desejos dela. E à medida que ia enriquecendo, os caprichos da esposa também aumentavam. Informação esta, que muito se assemelha ao nosso personagem. Chica, assim como Bárbara, pediu um navio para ficar, não no litoral, mas no sertão de Minas Gerais. Disposto a atendê-la, o contratador mandou construir um grande lago na chácara e colocou nele um navio completo. (SANTOS, 1976). Fica, então, uma relação evidente entre a ficção narrada no conto e a história de Chica da Silva.

Além disso, comprova-se nesses relatos, um nítido desejo de trazer o mar para Minas, situação que também pode ser vista em outro conto de Rubião, intitulado “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, narrativa em que o protagonista tem uma relação visceral com o mar – seu pai morreu engasgado com uma espinha de peixe e seu bisavô foi capitão de navio negreiro – relatos esses que se revelam apenas devaneios do narrador. Em “Epidólia”, Manfredo estranha que a sua cidade tenha mar. Até mesmo em “Bárbara”, posto o desejo da personagem em possuir o oceano, trazida como representação de toda a impossibilidade de trazer o mar para Minas.

Por fim, a forma gigante de Bárbara, elucidada desde a epígrafe, contrapõe com a exígua narrativa de Rubião, assim como a pouca quantidade de contos escritor. O próprio Rubião, junto aos seus contos, torna-se o paradoxo hiperbólico, conseguindo ser exageradamente grande mesmo no pouco que escreveu. Um escritor que, ao revelar um exagerado zelo pela escrita, foi capaz de dizer muito em poucas palavras, conseguiu criar grandes narrativas, repletos de personagens e enredos hiperbólicos no espaço reduzido do conto.

3.4 Os dragões

O conto “Os dragões”, de Murilo Rubião, compõe o livro *Os dragões e outros contos* (1965), publicado pela Editora Movimento-Perspectiva, órgão da Imprensa Oficial do Estado

²⁸ Chica da Silva é uma figura cristalizada no imaginário popular, e historiadores afirmam que o trabalho de Joaquim Felício foi uma reconstrução das histórias que eram contadas oralmente na região de Diamantina e não teve nenhum embasamento em fontes.

de Minas Gerais. A epígrafe que coroa o conto é um fragmento do livro de Jó, que é fonte das epígrafes de sete outros textos de Rubião. A citação em questão foi retirada do capítulo XXX, versículo 29. Segundo a narrativa bíblica, Jó fora um homem muito rico e temente a Deus, e a justiça e a retidão de Jó eram consideradas dignas de elogios do próprio Deus, o que gerou questionamento por parte de Satanás, que recebe a permissão para tentá-lo.

No primeiro momento, para testar sua fé, o Diabo retira de Jó todos os seus bens e a sua família, sofrimentos marcados, inclusive, pela morte dos filhos. No segundo momento, Jó é afligido por várias doenças que o tornam uma figura repulsiva. Apesar das circunstâncias, Jó manteve-se fiel a Deus. Mesmo assim, ele mantém sua fé. Nesse aspecto, o texto bíblico trata de uma narrativa sobre os flagelos sofridos por um justo, das suas reflexões e lamentos, além de seus debates filosóficos com três amigos sobre a vida, as leis de Deus, e o significado da fé. A epígrafe do conto em questão está inserida no capítulo em que Jó lamenta o estado miserável em que caiu, descrevendo, por meio de uma linguagem metafórica, o seu sofrimento: “Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes”.

No entanto, a referência a dragões é estranha a esse universo hebraico. “O vocábulo, traduzido por dragões, é “תַּנִּינִי tannîyn ou tannîym” (Menezes, 2008, p. 1), que pode ser traduzido por crocodilo ou serpente. Na tradução da Septuaginta²⁹, o termo aparece como sereia, no sentido de mostro marinho. Já o texto da Vulgata passa a utilizar *draconum*, dragão, no sentido de monstro ou crocodilo enorme. Na versão de João Ferreira de Almeida, revista e corrigida, do final do século XIX, ainda encontramos o vocábulo dragão. Nas versões em português contemporâneo, adota-se, muitas vezes, o vocábulo chacal. (Menezes, 2008)

Aos associar-se a tais animais, Jó reforça os seus sentimentos de desterro, tamanha era sua miséria. Ser companheiro ou irmão é ser tão solitário, exótico ou diferente como eles (os dragões). Caracteriza-se, por isso, como um estrangeiro que, desprezado e só, depende da misericórdia alheia. Sendo assim, personagem bíblico do Antigo Testamento demonstra o sofrimento de um estrangeiro que, atormentado e perseguido, parece depender somente de Deus. Para Goulart, a ideia de ameaça surge, assim como Bárbara, através de uma intimidação. Como se pode depreender, informar que foi irmão de dragões é manifestar um gesto intimidativo.

²⁹ Septuaginta é a versão da Bíblia hebraica traduzida em etapas para o grego Koiné, entre o século III a.C. e o século I a.C., em Alexandria. Dentre outras tantas, é a mais antiga tradução da Bíblia hebraica para o grego, língua franca do Mediterrâneo oriental pelo tempo de Alexandre, o Grande. Também é conhecida como “LXX”, ou a “Versão do Setenta”, pois foi realizada por 70 rabinos.

No conto os “Os dragões”, essa figura de “estrangeiro/estranho” reflete no contexto da narrativa, pois os dragões que chegam à cidade, tal qual estrangeiros peregrinando em terras distantes, assim como Jó, necessitam da compreensão e da misericórdia dos moradores para se inserirem na sociedade. A presença do verbo no passado na epígrafe bíblica (“Fui...”) revela o sofrimento de uma personagem rememorando as condenações a que lhe foram impostas no passado. Ao iniciarmos a leitura do conto, o narrador, também em primeira pessoa, aponta para verbos no passado, especificamente no pretérito perfeito do indicativo (“...apareceram...”; “receberam...”; “...sofreram...”) dando o entendimento de que aquilo que aconteceu se estagnou.

Partindo para a estrutura do conto, “Os dragões” é dividido em cinco partes, como pequenos capítulos: 1º o choque e a recepção inicial da comunidade e sua tentativa de classificar os estrangeiros que chegam a cidade; 2º o início de uma tentativa de absorção desses elementos estrangeiros à comunidade; 3º relata características do dragão Odorico e o seu fim; 4º focado no mais sábio dos dragões, o dragão João; e, finalmente, 5º o sumiço de João e a continuidade da incomunicabilidade entre os moradores e os estranhos recém-chegados.

Iniciando a descrição pelo título – Os dragões –, percebe-se a clara referência aos monstros imaginários, comuns a várias culturas, mistos de serpentes e feras aladas. No enredo, por sua vez, um professor que narra a história da chegada repentina de dragões a uma pequena cidade que, pela descrição, aparenta ter costumes atrasados: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes” (Rubião, 2010, p. 47). Nesse trecho, fica evidente que não são os homens superiores aos animais, pelo contrário, são os dragões que se surpreendem com o atraso da humanidade. Distintamente dos relatos sobre os bichos dos tempos mais remotos, os animais começam a ser vistos como sujeitos dotados de inteligência e competências. O ser humano, em contrapartida, ancorados na já mencionada condição de limitação, tenta classificar, nomear e usar os dragões. No pensamento de quem sabe assim, talvez, compreender e dar forma ao diferente e ao estranho.

O dragão é uma das criaturas mais retomadas na literatura, na pintura e na escultura, sendo uma espécie de arquétipo, presente nas mais variadas culturas, tradições e mitos (Acosta, 1995). Por essa razão, a simbologia do dragão é polissêmica. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2003), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o dragão é representado como “um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 349). Ainda, existem aspectos distintivos desse mesmo símbolo, também podem ser associados a um animal aquático, terrestre, subterrâneo e celeste ao mesmo tempo.

Na cultura asiática, sua interpretação é, em grande parte, positiva, sendo associado à

riqueza, sabedoria e boa estação, enquanto que no Ocidente, se sobressaem as interpretações negativas, símbolo no caos e da maldade, ele é descrito como uma “serpente grossa e alta com garras e asas” (Borges, 2007, p. 82). Na China, por exemplo, 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).

Na Bíblia, texto base de nossa epígrafe, os dragões aparecem, geralmente, como símbolo do pecado e dos demônios, como consta nas seguintes passagens de Apocalipse:

Apareceu então outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas; sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra (Apocalipse 12:3).

O grande dragão, a antiga serpente, que se chama Diabo e Satanás (Apocalipse 12:9).

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” (Rubião, 2010, p. 47). Com execução das crianças, que os viam como “simples dragões” (Rubião, 2010, p. 47), as demais pessoas da cidade se benziavam “mencionado mulas sem cabeça, lobisomens”.

Vê-se, no entanto, que os dragões cumprem, no conto, uma função que estimula o preconceito e a intolerância na cidade em que se instalam, como se observa no trecho: “Poucos souberam compreendê-los e a ignorância geral fez com que, antes de iniciada a sua educação, nos perdêssemos em contraditórias suposições sobre o país e raça a que poderiam pertencer” (Rubião, 2010, p. 47). Assim, contrariando as expectativas, os moradores da cidade não demonstram nenhum espanto ou medo para com os dragões, em vez disso, levantam questionamentos sobre a sua raça e país de origem.

Sobre essa ausência de medo, ela pode ser explicada a partir do neofantástico³⁰, pois são narrativas que não têm intenção de provocar medo. Deste modo, os animais presentes nos contos de Rubião não são assustadores, eles estão inseridos na sociedade e adquirem certos traços da personalidade humana.

Dando continuidade ao enredo, o vigário, preocupado com a religiosidade dos recém-chegados, sugere que sejam batizados, no entanto, o professor não aceita a ideia. Em vez do

³⁰ A partir de declarações de Cortázar que havia afirmado que sua literatura pertencia ao gênero fantástico por falta de nome melhor, o crítico argentino Jaime Alazraki (2001, p. 276) propõe uma caracterização/definição desse novo gênero, assim, nomeou-o de *neofantástico*: “Proponho o nome neofantástico como um alerta para as diferenças que aponte entre esses dois tipos de narrativa. Assim, o crítico apresenta uma possível distinção entre o corpus narrativo do século XIX e aquele que advém após a obra de Franz Kafka.

batismo, os dragões recebem um nome e fica a cargo do professor a tarefa de alfabetizá-los: “Quando, subtraídos ao abandono em que se encontravam, me foram entregues para serem educados, compreendi a extensão da minha responsabilidade” (Rubião, 1998, p. 48). A atitude do professor dá o primeiro passo em defesa das aculturações já havidas no nosso país, como a dos indígenas, livrando os dragões do jugo da sociedade.

O professor/narrador, neste caso, exerce um papel fundamental. Apesar de nunca haver educado tais seres, ele revela-se, como anuncia a epígrafe “irmão de dragões”, ou seja, se colocou como um deles, os abrigou na tentativa de entendê-los e, nesse sentido, reconhece o comportamento dirigido a eles. O professor, assim como João e Odorico, os únicos que sobreviveram, acomodaram-se aos conceitos, corrompendo-se para a sua própria sobrevivência. Vê-se, pois, que o convívio com os humanos faz com que os dragões copiem os costumes dos moradores. Contudo, adquirem apenas os maus hábitos: fogem à noite para os botecos, viciam-se em bebidas alcoólicas e roubam para sustentar o vício. Consequentemente, a maioria adquire doenças desconhecidas, provavelmente advindas dos homens, e acabam morrendo.

Restam apenas dois dragões na cidade, Odorico e João, “os mais corrompidos” (Rubião, 2010, p. 48). Odorico, o mais velho dos dois dragões, era simpático e malicioso, fugia às aulas para se encontrar com mulheres. Ele desperta o amor de uma mulher casada, que larga o marido para viver com ele, por conta disso, o dragão acaba morto pelo cônjuge enciumado. Após a morte de Odorico, resta apenas João, que se recupera do vício. João é dedicado aos estudos, ajuda o próximo, e à noite brinca com as crianças da rua. Tais atitudes fazem com que ele ganhe confiança, apreço e popularidade dos moradores, sendo o centro das atenções quando está presente.

Passado algum tempo, um circo chega à cidade, ele continha diversas atrações, inclusive com animais, como cavalos e leões amestrados. Ao descobrirem que João tem a capacidade de vomitar fogo, o circo demonstra interesse em contratá-lo, mas ele recusa, pois pretende usar sua popularidade para eleger-se prefeito do município. Nesse sentido, vê-se que o dragão toma gosto por outra particularidade da raça humana: o poder. Tal ação é visível pelo fato de João tornar-se uma figura popular na cidade com a “pretensão de se eleger prefeito municipal” (Rubião, 2010, p. 50), para isso, faz boas ações e impressiona os moradores.

Sendo assim, temos uma metáfora da ambição e da vaidade humana, que acaba contaminado todos ao seu redor. Contudo, após a partida do circo, João também desaparece, deixando diversas lacunas e suposições sobre seu sumiço. O conto encerra com muitos outros dragões passando pelos arredores da cidade, e o professor tentando, sem sucesso, fazer com que fiquem e se tornem seus alunos.

Desde sua chegada, os dragões não causam espanto ou medo, os moradores não se chocam com o comportamento humano que as criaturas adquirem, nem sequer se assustam quando João atinge a maioridade e começa a vomitar fogo, pelo contrário, “fez crescer a simpatia que gozava entre as moças e rapazes do lugar” (Rubião, 2010, p. 50). A naturalização do irreal é característico das narrativas neofantásticas, que apresentam a banalização do fato insólito, recurso utilizado até a exaustão pelo autor mineiro.

Destarte, é perceptível que o comportamento passivo dos humanos é mais fantástico que o próprio acontecimento insólito, conforme aponta Jorge Schwartz (1982, p. 101): “percebemos que fantásticos são os homens, carregados de preconceitos, vícios e desamor, e não os dragões, que chegam à Terra num estado de inocência semelhante à das crianças quando vêm ao mundo” (Schwartz, 1982, p. 101). O elemento extraordinário não são os dragões, mas a forma que são integrados na sociedade. Nesse aspecto, é possível fazer um paralelismo com *A Metamorfose*, de Kafka, em que o fantástico deixa de ser Gregor Sansa metamorfoseado em uma barata monstruosa, e passa a ser as atitudes dos personagens diante o fato.

Diferente do resto da população, as crianças foram os únicos habitantes que, desde o início, não discriminaram a presença das criaturas: “Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes. Ou seja, a criança ainda é um ser que terá suas ideologias formadas com o tempo, ainda não possuem o olhar preconceituoso dos adultos. Elas simplesmente os aceitam, sem necessidade de nomeá-los ou ensiná-los a sua cultura.

A epígrafe de Jó – Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes – estabelece uma conexão entre o conto de Rubião e uma passagem bíblica, trazendo à tona elementos de dualidade, contraste e exploração da condição humana. Ao se referir a si mesmo como “irmão de dragões e companheiro de avestruzes”, Jó faz alusão a uma existência incomum e paradoxal, estabelecendo um paralelo com o conto de Rubião. A citação do livro de Jó sugere a existência de um mundo diferente e distinto, em que seres fantásticos como dragões coexistem com animais comuns como avestruzes. Essa combinação de elementos díspares, típica do universo surreal de Rubião, ressalta a dualidade entre o extraordinário e o ordinário, o irreal e o real, contribuindo para a criação de uma atmosfera enigmática e metafórica do conto. Ela instiga o leitor a refletir sobre as camadas de significado presentes na narrativa e a explorar as possíveis interpretações dos dragões.

A escolha do subtexto bíblico revela, ainda, a influência mitológica e bíblica presente na obra de Rubião. Ao citar Jó, um personagem bíblico conhecido por sua perseverança diante da adversidade, o autor estabelece uma ligação com temas como a existência, o sofrimento e a busca por um sentido mais profundo na vida. Além disso, esse texto não só alude às questões

das diferenças e de como pode ser doloroso para algumas pessoas o processo de adaptação social, de como a intolerância destrói e transforma as mentes de uma sociedade ignorante conduzida pelo senso comum. Mas alude a questão de que o conhecimento, a sabedoria, o diferente sempre teve que encontrar um caminho para sobreviver à ignorância, tornando-nos “irmãos dos dragões”, do diferente e do incompreensível.

Aliado a essas questões, é importante frisar que apesar da nossa epígrafe carregar a palavra título do conto, e a princípio parecer que sua função é apenas a de comentário do título, vê-se que ela estabelece conexões simbólicas, mas não está posta claramente dentro do texto, como ocorre em “Petúnia”, por exemplo, em que o brotar flores das negras se concretiza literalmente na narrativa. Em “Os dragões”, o subtexto bíblico evoca a dualidade entre a convivência do extraordinário e o comum, e provoca reflexões sobre a busca pela identidade e a existência humana.

Tal fato, portanto, não impede que ocorra a reflexão especular na obra, pois, tal como pontuou Lucien Dällenbach, a queda no abismo não necessariamente precisa refletir toda a história, já que seu funcionamento também pode ser projetado em um determinado aspecto mesmo imperceptível, e embora essas conexões não sejam evidentes, elas podem tornar-se essenciais para a interpretação da obra. Assim, essa citação cuidadosamente escolhida por Murilo Rubião, apesar dos aspectos mencionados, enriquece a experiência de leitura e aprofunda, portanto, a compreensão do conto “Os dragões”.

3.5 O bloqueio

“O Bloqueio” foi originalmente publicado em 1974, na coletânea “O convidado”. Narrado em terceira pessoa, o conto é dividido em sete partes numeradas, o conto apresenta características típicas da narrativa fantástica de Rubião, explorando a temática do isolamento e da opressão. A epígrafe do conto em questão é um fragmento, assim como “Petúnia”, do livro de Isaías. A citação em questão é: “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão”, retirada do capítulo XIII, versículo 22.

Como elucidado na análise de “Petúnia”, no livro de Isaías, o profeta, além de atentar a nação contra o pecado, a desobediência e a falta de fé em Deus, anuncia a vinda de um descendente de Davi e fala de uma época de prosperidade e paz para o mundo todo. A epígrafe foi extraída do contexto em que Isaías está anunciando a destruição e o fim iminente da Babilônia. Ele está descrevendo como a cidade será devastada e nunca mais será habitada, tornando-se um lugar de desolação. A frase em questão está ligada à ideia de que o tempo da

queda da Babilônia está próximo e que seus dias de poder e influência não serão prolongados. Essa passagem é uma ameaça/advertência sobre o julgamento divino contra a Babilônia e uma mensagem de consolo para o povo de Israel, que estava sofrendo nas mãos dos babilônios. Ela enfatiza a justiça de Deus e a certeza de que os opressores serão punidos e seu reinado chegará ao fim. Assim, a epígrafe de “O Bloqueio” aponta para o fim, para a morte.

Segundo Goulart, o tom de ameaça da epígrafe desloca-se “da implacável afirmação de que a morte está próxima” (1995, p. 107). Para o autor, essa perceptiva se torna ainda mais terrível quando se observa que o fim da vida é “o seu tempo”, “donde se depreende que viver foi, paradoxalmente, o não-tempo, ou, ainda, foi a perda de tempo. Por isso, a segunda parte do texto, aparece o reforço de que “os dias não se alongarão” (1995, p. 107).

No conto, o elemento conturbador ou sobrenatural começa a se manifestar logo no início da descrição do relato. O enredo relata a história de um homem que, recém mudado para um edifício, é surpreendido pelo que parece ser a destruição do prédio. Aos poucos, notamos que a construção é destruída por uma misteriosa máquina, restando apenas o andar no qual se encontra o protagonista, Gérion.

O confronto da máquina com o personagem é latente, e a máquina assume formas diferentes toda vez que se depara com o nosso protagonista, além disso, não realiza um movimento contínuo; seu trabalho apresenta cortes, interrupções, em um movimento de idas e voltas, o que nos remete às narrativas tendentes ao infinito relatadas anteriormente em “Os comensais” e “Petúnia”. Num primeiro momento, o maquinário é uma “poderosa serra”, que invade os sonhos de Gérion, serrando-o “na altura do tórax” (Rubião, 2010, p. 139). Posteriormente, ouve-se “a movimentação de uma nervosa britadeira, o martelar compassado de um pilão bate-estaca”. (Rubião, 2010, p. 139). Percebe-se, no conto, a existência de um maquinário autoral construindo o bloqueio, materializando-o de forma condensada e analógica.

Gérion desperta no meio da noite com um barulho vindo dos pavimentos superiores do edifício: “O barulho era intenso. Vinha dos pavimentos superiores e assemelhava-se aos produzidos pelas raspadeiras” (Rubião, 2010, p. 139). Nesse início descritivo, o narrador desenha a atmosfera do conto em meio a um espaço típico do fantástico com predominância do ambiente noturno. O desconhecimento da origem do ruído instaura, já de antemão, a perplexidade e a atmosfera de mistério diante do que está por vir. O personagem fica intrigado com o barulho, porém, volta a dormir, pois o som cessara por algum tempo. Logo depois, ele acorda em pânico despertado pelo barulho que retornara, conforme descrito a seguir:

Mal abrira a porta, chegou-lhe ao ouvido o matraquear de várias brocas e pouco depois estalos de cabos de aço se rompendo, o elevador despencando aos trambolhões pelo

poço até arrebentar lá embaixo com uma violência que fez tremer o prédio inteiro. Recuou apavorado, trancando-se no apartamento, o coração a bater desordenadamente. – É o fim, pensou. Pela tarde, a calma retornou ao edifício, encorajando Gérion a ir ao terraço para averiguar a extensão dos estragos. Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limitadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas, trituradas as lajes. (...) Não via rastros das máquinas. (Rubião, 2010, p. 140)

Diferente do recurso hiperbólico presente em “Petúnia” e “Bárbara”, em o “O bloqueio”, a hipérbole se apresenta invertida, dado que o personagem se encontra em um edifício que começa a ser desconstruído por uma máquina não revelada, mas sua presença é enunciada pelos diversos sons que emite. Assim, o conto introduz uma destruição física que tende a um desaparecimento total. Inicialmente, a aniquilação se aproxima da personagem de cima para baixo, a partir do terraço:

Pela tarde, a calma retornou ao edifício, encorajando Gérion a ir ao terraço para averiguar a extensão dos estragos. Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, comose cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas, trituradas as lajes. Tudo reduzido a fino pó amontado nos cantos. Não via rastros das máquinas. Talvez já estivessem distantes, transferidas a outra construção, concluiu aliviado. (Rubião, 2010, p.140)

Esse cenário parece conduzir Gérion para outra dimensão sem, no entanto, se ausentar dessa, gera, assim, um conflito de realidades. Logo, na narrativa, o sobrenatural vai ao encontro às palavras de David Roas (2014) quando menciona que este elemento “[...] transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (p. 31). Para Berchez e Nunes (2017), há um conflito das máquinas com o personagem deixando-o sem saída. Evidentemente, é válido realçar que a presença desse elemento moderno é o desencadeador de momentos de dúvidas em Gérion, que não sabe se o seu inimigo está construindo ou destruindo algo. Sabemos, no entanto, que tal elemento faz emergir elementos que lembram a morte. Tal ideia é indicada pela simbologia do pó contida nos seguintes trechos: “Tudo reluzindo a fino pó amontado nos cantos” (Rubião, 2010, p. 140), e “Nos cantos da parede começava a acumular-se um pó cinzento e fino.” (Rubião, 2010, p. 144).

Havendo, assim, constantes referências a pó, poeiras e cinzas, é factível localizar evidências simbólicas acerca desses elementos. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot (1984), o pó tem sentido negativo, geralmente associado à destruição. Novamente, existe um indício de que Gérion morreu – pelo menos no plano terrestre³¹. Ao pó

e às cinzas, ocorre outra referência bíblica, porém, em Gênesis: “Lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás de tornar” (Gênesis, III, 19), a qual se encaixa às circunstâncias do conto.

Posteriormente, a personagem percebe que a destruição vem também do térreo subindo ao encontro ao andar em que está hospedada:

Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás. Transpirava, as pernas tremiam. Não conseguia levantar-se, pregado ao degrau. Foi demorada a recuperação. Passada a vertigem, viu embaixo o terreno limpo, nem parecendo ter abrigado antes uma construção. Nenhum sinal de estacas, pedaços de ferro, tijolos, apenas o pó fino amontoado nos cantos do lote. (Rubião, 2010, p.142)

Contudo, ao comunicar o síndico, este lhe garante que o incômodo não durará mais que três dias. Ainda assim, a veemência dos eventos fez com que Gérion se indagasse: “Estariam construindo ou destruindo?” (Rubião, 2010, p. 139). Um fator determinante e intrigante é o fato de a personagem principal ser o único residente do edifício. No mesmo capítulo do livro de Isaías o qual a epígrafe do conto foi extraída, há, no versículo 20, o seguinte trecho: “Nunca mais será habitada, nem nela morará alguém de geração em geração [...] (Isaías, XIII:20)³². Nessa ótica, o contexto de onde a epígrafe foi retirada aponta, assim como o enredo, para a destruição do prédio, tendo em vista que ele nunca mais será habitado.

No decorrer da história, descobrimos que Gérion saía de casa por causa, ao que tudo indica, de sua esposa, Margarerbe. Além da gorda comedora de bombons, também somos apresentados à Seatéia, sua filha, por quem a personagem principal cogita sair do apartamento em que está e retornar a sua casa para cumprir suas obrigações paternas. No conto, podemos observar, então, questões comuns à obra rubiana, além da presença da mulher gorda, que até poderia ser relacionada à Bárbara, é possível encontrar outra temática cara ao autor: a solidão. Gérion era o único inquilino do edifício e, depois de perceber que os andares inferiores ao seu haviam desaparecido, ele volta ao seu apartamento e aprecia a sua solidão:

Voltou ao apartamento ainda sob o abalo do susto. Deixou-se cair no sofá. Impedido de regressar à casa, experimentou o gosto da plena solidão. Sabia do seu egoísmo, omitindo-se dos problemas futuros da filha. Talvez a estimasse pela obrigação natural que têm os pais de amar os filhos. (Rubião, 2010, p. 142)

Ainda no que diz respeito a essa temática, deve-se observar que o personagem prefere o isolamento à companhia da esposa Margarerbe. E, apesar da ligação de apelo da filha, que, sob as instruções da mãe, tenta chantageá-lo emocionalmente, regressar para casa se torna impossível, pois as chances de escapar daquele prédio esvai-se minuto a minuto. A propósito,

³² BÍBLIA sagrada. 5a ed. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. São Paulo. 2013, p. 532.

o fio telefônico vem precisar essa progressiva interdição, logo destruído por repentina “corrente luminosa” que faz com que “durante segundos uma poeira colorida” paire no ar. “Fechava-se o bloqueio” (Rubião, 2010, p. 144).

Em acréscimo, podemos observar que não apenas as epígrafes resgatam a narrativa que as seguem, mas os espelhos temáticos comuns aos contos também funcionam como espelhamento entre as obras do autor. A figura feminina que se torna a ruína dos personagens, por exemplo, está presente em todos os contos analisados: em “Os comensais” Jadon é transfigurado em comensal pois regressa ao restaurante para salvar sua amada; “Petúnia”, a mulher/flor, estrangula as filhas e aprisiona o marido; “Bárbara”, com seu insaciável desejo de pedir, coloca o cônjuge nas mais absurdas situações; em “Os dragões”, Odorico morre ao ser envolver com uma mulher casada. Além desse tema, poderíamos citar outros, como a solidão, tão cara às narrativas rubianas. A partir disso, na base do sistema narrativo da *mise en abyme* está esse jogo de espelhos que se faz e refaz pela repetição de temas. O texto inclina-se sobre si mesmo, refletindo acerca de seu funcionamento, ao jogar com as mediações de enunciado, enunciação e código. Assim, a técnica da *mise en abyme* não se relaciona somente ao nível do das personagens, mas também ao nível da relação escritor-escrita.

Nesse cenário, a epígrafe – “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão” (Isaías, XIII: 22) – acaba por nortear a apreensão do conto. Lucien Dällenbach observa, quanto à dimensão paradigmática das *mise en abyme*, o fato de que estas podem apresentar aspectos generalizantes ou transposições ao produzirem no contexto da obra uma “expansão semântica de que este não seria capaz por si só” (Dällenbach, 1979, p. 58). Assim, através da epígrafe, é possível depreender que Gérion não pôde evadir do local, o que indica, mais uma vez, o caráter premonitório das epígrafes. Pelo diálogo com o síndico, determina-se um intervalo em que as reformas durariam, o que, além de delimitar, em tese, o período restante a Gérion, confere à fala entre as personagens um traço profético, como um prenúncio.

Em acréscimo, entre as funções possíveis da epígrafe, elencadas por Dällenbach, está a de antecipar os eventos que mais tarde serão desenvolvidos no texto base. De acordo com este modelo, o texto espelho fornece ao leitor a chave não só para entender a história principal, mas também para inferir suposições e até mesmo prever o seu resultado. Este tipo de queda em um abismo pode reverberar na argumentação do texto base, já que qualquer personagem que conhece a história especular e a entende como uma premonição poderia modificar suas ações para evitar que o resultado coincida com as previsões que ele extraiu do texto espelho. Porém, apesar do destino dos heróis estarem traçados antes de iniciar o conto, eles nada podem fazer

para alterarem seu destino. É assim o fantástico rubiano, sem esperança, incapazes de compreender o mundo moderno que os cercam e tomarem as rédeas da própria vida.

A epígrafe, portanto, estabelece uma atmosfera de tensão e expectativa, fornecendo uma chave interpretativa para a história que se desenrola no conto. Ela evoca um sentimento de limitação, destino iminente e a efemeridade da vida, posto que a jornada do nosso personagem já fora profetizada através da epígrafe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da nossa análise, percebemos que trabalhar com a contística de Murilo Rubião nos coloca diante de alguns desafios: trata-se de uma obra bastante reduzida – conforme já elucidamos neste trabalho – ao longo de quase 50 anos, publicou em livros apenas trinta e três contos; além de seus contos também serem curtos, o que deixa muitas questões na esfera do “não dito”, cabendo procurar respostas em outros elementos dos textos, como as epígrafes.

No nosso Capítulo I, através do referencial teórico sobre a narrativa fantástica e a fortuna crítica de Rubião, pudemos concluir que, apesar da crítica brasileira não ter abraçado o conto Fantástico, Rubião conseguiu construir uma obra que não o deixou ficar no “limbo” da historiografia literária. Através do seu estilo marcado por peculiaridades, ele trabalhou em seus textos a angústia, a inadequação e o desajustamento do homem moderno. Obras, por sua vez, que travam um duplo ofício: trazer para as páginas a aflição cotidiana da sociedade e a própria angústia do escritor que digladiava consigo mesmo, no processo de criação e reelaboração de seus contos. Assim, as histórias trazem em sua superfície uma espécie de espelho, no qual o próprio autor se deixa refletir.

No capítulo II, focado na leitura epigráfica e na técnica da *mise en abyme*, pudemos constatar que as epígrafes selecionadas por Rubião para compor sua obra funcionam como um portal para universos literários distintos, conectando a narrativa do conto a outras obras literárias e mesclando-as com sua própria narrativa. Essas referências intertextuais ampliam o significado do conto e adicionam camadas de complexidade e interpretação. Ao usar uma epígrafe, um autor pode buscar estabelecer conexões temáticas, evocar um clima ou atmosfera específica, fornecer pistas interpretativas ou até mesmo desafiar as expectativas do leitor. A epígrafe, portanto, atua como um ponto de partida para a leitura, preparando o terreno para a compreensão mais profunda do texto principal. Em razão disso, ao final do conto, o leitor é conduzido a reler as epígrafes e as vê de outra maneira, sendo levado a repensá-las e, também, a refletir sobre o contexto de onde foram retiradas.

Assim, a *mise en abyme* nas obras de Murilo Rubião é um convite para explorar os abismos presentes nos contos, estabelecendo um diálogo entre diferentes contextos literários. Dessa forma, o autor sugere que sua escrita não é isolada, mas parte de uma tradição literária mais ampla. Ou seja, mais do que um elo “causa-efeito”, uma complexa rede é tecida, em que as relações do enredo e as ações das epígrafes se misturam. Por exemplo, na narrativa “Os dragões”, a epígrafe retirada do livro de Jó estabelece um paralelo entre a condição do protagonista do conto e a experiência do personagem bíblico. Essa referência intertextual

ressalta a busca pela identidade e a luta contra as adversidades, temas presentes tanto na história bíblica quanto na narrativa de Rubião.

No capítulo III, dedicado à análise, constatamos que não importa a ação dos personagens rubianos, eles não conseguem escapar da profecia epigráfica que os atingirá. Em “Os comensais”, a citação aponta para a busca vã pela morte, o que se pode estabelecer um paralelo com ao desfecho de Jadon, que está aprisionado em uma realidade a qual a morte não é uma opção de escape. No enredo de “Petúnia”, a sentença trazida na epígrafe é confirmada ao brotar flores negras do ventre da mulher de Éolo. Em “Bárbara”, a figura monstruosa da personagem homônima é clara na epígrafe, embora o desvirtuamento do caminho da doutrina tenha sido posto gradativamente, conforme os desejos da personagem iam sendo realizados. No conto “Os dragões”, a figura do “estranho”, presente na representação dos dragões, reflete no contexto da narrativa, em que há a busca incessante pela aceitação. Finalmente, a citação que abre o conto “O bloqueio” reflete, por sua vez, o fechamento do conto, em que Gérion não pôde sair de seu apartamento antes da destruição.

Além disso, percebemos que, ao promover o diálogo entre as suas narrativas e as Escrituras, Rubião reatualiza, pois, a narrativa religiosa. A ficção reelabora o discurso bíblico, adaptando-o aos novos contextos da contemporaneidade. Em outras palavras, o texto literário, outrora epigrafado pela Bíblia, transforma-se em epígrafe que sinaliza o teor da narrativa de episódios da atualidade. Tomando como exemplo o atual contexto nacional, marcado pela solidão e rotina depreciativa (Os comensais); pelas relações amorosas vazias (Petúnia); pelo consumismo (Bárbara); pelos valores deturpados (Os dragões); e pela opressiva mecanização (O bloqueio). Assim, a voz epigráfica anuncia que aquilo que veremos no conto é o destino dos homens no mundo, desde sempre.

Ademais, observarmos que processos especulares na literatura analisa funciona como um espelhamento da obra, ora velados, ora mais exposto, todavia, segundo Dällenbach, a reduplicação, assim como nos espelhos da pintura, também não ocorre de forma rigorosamente idêntica. Os espelhos na pintura, por exemplo, não refletem igualmente a figura dos sujeitos, pois o seu reflexo nos revela ou algo a mais, que está no exterior da obra, ou um elemento revertido: se uma personagem é representada de frente, no espelho ela é apenas visível de costas. A representação no espelho não as duplica da mesma forma que são mostrados pela pintura.

Evidenciou-se, ainda, que os personagens são levados a desenvolver suas ações através de um movimento circular. Assim, escrita sob o signo da espiral, imagens, por vezes difusas, evocadas nas epígrafes aludem a um jogo de espelhos. O que resta desse jogo é o próprio

homem com seus conflitos diante de si e do mundo. Nesse sentido, não restam dúvidas de que o processo narrativo da *mise en abyme* é uma “estrutura privilegiada” (Dallenbach, 1979, p. 76).

Nesse cenário, as epígrafes ora apreciadas seguem o rastro daquilo que Lukács (2009), na obra *Teoria do Romance*, protocola como um fator comum aos romances, mas que, nesse estudo, também poderá ser lançado às narrativas analisadas: a sensação de fracasso, na medida em que os personagens são obrigados a embarcar em “[...] uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação” (Lukács, 2009, p.119).

O determinismo existencial proposto nas epígrafes é a tentativa de dizer de forma inaugural, imediata, o que o conto pretenderá relevar através da história a ser contada. Como já aludido anteriormente, não importa qual seja o percurso percorrido pelos personagens: eles nunca conseguirão escapar de maldição circular proferida pelas epígrafes. Dessa maneira, constata-se que a ciranda de ações apresentada na epígrafe representa a nulidade dos atos do protagonista. Ademais, em última análise, verificou-se que a epígrafe de fato reclama autonomia, se, a princípio, nosso estudo vislumbrava a epígrafe como um instrumento capaz de esclarecer as lacunas presentes nos contos, agora, vê-se que elas reduplicam o sentido da tragédia que envolve as personagens.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Vladimir. **Animales e imaginário**: la zoología maravillosa medieval. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Dirección de Cultura, 1995.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ALEIXO, Sandra Elis. **O Universo fantástico de Murilo Rubião**. Revista Trama - Volume 4 - Número 8. 2008. p. 187-198.
- ANDRADE, V. L. As Metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, M. **Contos Reunidos**. São Paulo: Editora Ática, 1999, pp. 273-276.
- ARRIGUCCI, Davi Junior. Minas, Assombros e Anedotas (Os contos Fantásticos de Murilo Rubião). In: **Enigma e Comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARRIGUCCI, Davi Junior. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974.
- BATALHA, Maria Cristina. (Org.) Introdução. **O fantástico brasileiro**. Contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- BATALHA, Maria Cristina. **O lugar de Murilo Rubião na literatura brasileira**: um ponto fora da curva?. Revista Abusões, 2021.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil**; 1875 a 1950. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. Cultura Acadêmica. 2014.
- CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARPEUX, O. M. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Trad. Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Editora 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.
- COELHO, Nelly Novaes. **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.
- COELHO, Nelly Novaes. **Guimarães Rosa e a tendência regionalista**. In: ÁVILA, A. (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- COLAÇO, Raul Da Rocha. **Os lados do círculo em “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião**. *Letras & Letras* 34, n.º 2: 102. <http://dx.doi.org/10.14393/ll63-v34n2a2018-7>.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FERNANDES, Marcos Túlio. **Travessias do fantástico e transformações no Brasil: o caso Machado de Assis**. 2019.

FURTADO, Felipe. **Demônios íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas e ideias)**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

FRÓIS, Wílson Barreto. **Murilo Rubião e o redimensionamento do real**. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_FroisWB_1.pdf. Acesso em: 30 jun. 2022.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A literatura fantástica: gênero ou modo?** Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, v. 26, p. 18-31, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158>>. Acesso em: 04 out. 2020.

GARCÍA, Flavio. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegado “às unhas”, em um conto “não pronto para a publicação de Murilo Rubião. In: GARCÍA, F. _____; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GARCÍA, Flavio. **Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional**. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba-PR: UFPR, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>. Acesso em: 05 de mai. 2022.

GARCÍA, Flavio. A fortuna crítica sobre a obra de Murilo Rubião, produzida nas universidades brasileiras, desde seus 20 anos de morte (2011) em direção a centenário de nascimento (2016). In: _____ (Org.). **Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 59-102.

GENETTE, Gérard. Epígrafes. In: **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis-SP, 2005.

GOULART, Audemaro Taranto. **As mágicas de um mago (O conto de Murilo Rubião)**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1984.

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

JUNG, Carl. G. et al. **O homem e seus símbolos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

LOPES, Hélio. **Literatura fantástica no Brasil**. Língua e literatura. FFLCH-USP, vol. 4, 1975 Apud VOLOBUEF, Karin. “E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro”. In: forum deutsch. Rio de Janeiro (UFRJ), v. 6, p. 103-113, 2002.

LOWE, Elizabeth. **A opção do fantástico**. Revista Escrita. São Paulo, ano IV, 29, 1979.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. **Os dragões invadem a cidade**: uma leitura da hospitalidade em Murilo Rubião. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências USP – São Paulo, 2008.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do Gótico e de seus Desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932**. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MIRANDA, Adriana; CEZAR Caramuru Adelaide. **Entre o fantástico e o alegórico**: breve análise do conto A vida eterna, de Machado de Assis. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS_SEPECH/adrianamiranda.pdf, acessado em 19 de maio de 2020.

NIELS, Karla Menezes Lopes. **Fantástico à brasileira**: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista. Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

NODIER, Charles. **Do fantástico em literatura**. Trad. Maria Regina Borges Osório e Maria Lucia Meregalli. Organon, Porto Alegre, v. 19, n. 38, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30058/18643>. Acesso em: 09 jun. 2022.

OLIVEIRA, Jefferson Donizete de. **Um sussurro nas trevas**: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na Taverna de Álvares de Azevedo. USP, 2010. [dissertação de mestrado].

QUINTÃO, Maria do Carmo. **Bárbara e o discurso da sedução**. *Suplemento Literário do MinasGerais*, Belo Horizonte, n. 642, p. 7, 20 jan. 1979.

ROAS, David. **A Ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: UNESP, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. Murilianas. Entrevista concedida a Elizabeth Lowe. Disponível em Acesso em: 22 set. 2007.

SAMOYAUL, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SARAMAGO, José. **The notebook**. London: Verso, 2011

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Huis Clos**. Paris: Gallimard, 1970

SCHÖKEL, Luis Alonso. Isaías. In: **Guia literário da Bíblia**. (Org.) Tobert Alter e Frank Kermole. UNESP, 1997.

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

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico (posfácio) In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

SOARES, Marcelo Pacheco. A **literatura fantástica do século XX e a representação do real**. Rev. Let., São Paulo, v.55, n.2, p.117-135, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8823/6491>. Acesso em: 06 jul. 2022.

TAVARES, Bráulio. (Org.) Introdução. Páginas de sombra. Contos fantásticos brasileiros, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura brasileira**. 2ª série. Belo Horizonte, Itatiaia, 1977.