

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA: LITERATURA E SUBJETIVIDADE

Silvia Cristina Costa Porto

“BOTÃO-DE-ROSA”: O FANTÁSTICO ABSURDO EM MURILO RUBIÃO

São Luís

2020

SILVIA CRISTINA COSTA PORTO

“BOTÃO-DE-ROSA”: O FANTÁSTICO ABSURDO EM MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária: Literatura e Subjetividade, sob a orientação do Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho.

Área de concentração: Teoria Literária – Literatura e subjetividade.

São Luís

2020

Porto, Sílvia Cristina Costa.

“Botão-de-rosa”: o fantástico absurdo em Murilo Rubião / Sílvia Cristina Costa Porto. – São Luís, 2020.

... f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2020.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho.

1.Fantástico. 2.Realismo mágico. 3.Absurdo. 4.Existencialismo. I.Título.

SILVIA CRISTINA COSTA PORTO

“BOTÃO-DE-ROSA”: O FANTÁSTICO ABSURDO EM MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária: Literatura e Subjetividade, sob a orientação do Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho.
Área de concentração: Teoria Literária – Literatura e subjetividade.

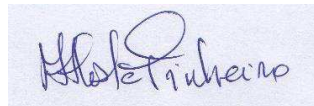
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho
(Universidade Estadual do Maranhão)



Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
(Universidade Federal do Maranhão)



Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro
(Universidade Estadual do Maranhão)

São Luís / 2020

A meu pai (in memoriam). Com todo o meu amor e saudade.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu contato com o sobrenatural.

À minha mãe, Maria, a meus irmãos, cunhados e sobrinhos, pelo apoio e compreensão.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho, por sua sábia orientação.

À FAPEMA, pela bolsa concedida.

Aos meus queridos amigos e professores, que conheci durante este período de mestrado e que me apoiaram, de forma direta ou indireta, no desenvolvimento desta pesquisa.

“O que foi tornarรก a ser, o que foi feito se farรก novamente; nรกo hรก nada novo debaixo do sol.”

Eclesiastes 1:9

RESUMO

Este trabalho tem como proposta uma análise do conto “Botão-de-Rosa” de Murilo Rubião, onde se pretende, pela abordagem do gênero fantástico, analisar a presença do absurdo da condição humana nesta obra. A narrativa de Rubião tende ao chamado “fantástico contemporâneo”, e ao movimento da vanguarda hispano-americana. Fazendo uso dos acontecimentos cotidianos, onde o insólito é aceito naturalmente pelos protagonistas, a presença do absurdo é evidenciada pela atmosfera sufocante e opressora, pela irracionalidade e pelo desencantamento e solidão que conduzem os personagens na busca de um sentido quase sempre ausente. “Botão-de-Rosa” conta a história do personagem homônimo, vítima das instituições absurdas de seu tempo. Ao longo da narrativa, ele é preso, julgado e condenado à morte por um sistema judiciário parcial e corrupto, cujo funcionamento ele ignorava. Neste conto Rubião destaca a complexa relação homem-sociedade, ao abordar: justiça, totalitarismo, negação do sujeito e opressão institucionalizada. Para abordarmos o Absurdo, faremos uso das teorias presentes, principalmente, nas obras de Albert Camus, onde a definição de absurdo diz respeito ao confronto da irracionalidade do mundo com o desejo de racionalidade do homem, destacando-se as características do absurdo na narrativa de Rubião.

Palavras-chave: Fantástico. Realismo mágico. Absurdo. Existencialismo.

ABSTRACT

This work propose an analyses of the short setor “Botão-de-Rosa” bi Murilo Rubião, cheire it si intende, through the approach of the fantastic genre, to analyze the presence of the absurdity of the human condition in this work. Rubião's narrative tends to the “fantastic contemporary”, and to the movement of the Spanish-American avant-garde. Making use of everyday events, cheire the unusual si naturally accepted bi the protagonists, the presence of the absurd si evidenced bi the suffocating and oppressive atmosphere, bi the irrationality and bi the disenchantment and loneliness that lead the characters in the search for a meaning that si almost always absent. “Botão-de-Rosa” tells the setor of the eponymous character, a victim of the absurd institutions of his time. Throughout the narrative, he si arrested, tried and sentenced to death bi a partial and corrupt judicial system, the functioning of which he ignored. In this short setor Rubião highlights the complex man-society relationship, when addressing: justice, totalitarianism, subject negation and institutionalized oppression. In order to approach the Absurd, we will make use of the theories present, mainly, in the works of Albert Camus, cheire the definition of absurdity concerns the confrontation of the irrationality of the world with the desire for rationality of man, highlighting the characteristics of the absurd in the narrative of Rubião.

Keywords: Fantastic. Magic realism. Absurd. Existentialism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O UNIVERSO INSÓLITO DE MURILO RUBIÃO	15
1.1 Do Romantismo ao Absurdismo: A Literatura Fantástica no Brasil	18
1.2 Uma literatura duplamente insólita: O realismo mágico rubiano	30
1.3 O Insólito Absurdo em Rubião	39
2 A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO RUBIANO	44
2.1 Um edifício interminável: A Linguagem fantástica de Murilo Rubião	46
2.2 A desestabilização da realidade na contística rubiana	52
2.3 A perspectiva do Insólito Absurdo: o ponto de vista em Rubião	63
3 BOTÃO-DE-ROSA: UM FANTÁSTICO ABSURDO	70
3.1 Solidão e Inutilidade: A (in) justiça em Rubião.....	72
3.2 “Botão-de-Rosa” e a perspectiva do absurdo.....	80
3.3 A subversão do real em “Botão-de-Rosa”	85
3.4 O elemento temporal na construção do mundo rubiano	92
3.5 Um exílio sem solução: O espaço em “Botão-de-Rosa”	95
3.6 Botão-de-Rosa: O homem absurdo de Rubião.....	97
3.7 Um Reino de “Outro Mundo”: A intertextualidade com o texto bíblico	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS.....	111
ANEXO – Conto “Botão-de-Rosa”	117

INTRODUÇÃO

“Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício”

(Rubião, 2016, p. 21)

À maneira de Murilo Rubião, e em sua homenagem, também iniciaremos cada tópico deste trabalho com uma epígrafe contendo trechos de seus contos. As epígrafes de Rubião, todas com textos bíblicos com exceção de uma com texto machadiano, tiveram um papel fundamental na obra deste autor, estando presentes no início de todos os seus contos e livros, sendo objetos de diversos estudos pela crítica literária. Como em Rubião, que utilizava essas estruturas como elementos antecipadores de seus contos, também pretendemos utilizá-las com o mesmo efeito, em cada um desses tópicos, onde abordaremos a construção da narrativa fantástica na obra deste autor.

Murilo Rubião é considerado, pela crítica literária brasileira, um dos precursores da literatura fantástica contemporânea no Brasil. Sendo responsável por uma escrita criativa e moderna, explorou o insólito em sua narrativa como uma forma de criticar o real.

Diferente do fantástico tradicional do século XIX proposto por Todorov (2014), a obra de Rubião tende ao chamado fantástico contemporâneo. Sua literatura está voltada para os acontecimentos do cotidiano, ele não explora o suspense, o horror ou a hesitação, como os seus predecessores oitocentistas, mas, ao contrário, as ocorrências insólitas em suas narrativas são aceitas naturalmente pelos personagens e pelo leitor. Fazendo uso desses artifícios, Rubião promove, por meio de sua escrita, uma desconstrução do real, tal como o conhecemos, para nos expor um mundo desencantado, como forma de criticar a sociedade, as instituições sociais e o próprio homem.

A opção pela obra de Murilo Rubião, como objeto de estudo deste trabalho, se justifica pela riqueza e originalidade de seus contos, plenos de situações que despertam no leitor, de forma um tanto inquietante, questionamentos referentes ao homem moderno e ao seu “estar no mundo”, como se pode depreender da própria estrutura de suas narrativas.

Neste trabalho temos como proposta uma análise do conto “Botão-de-Rosa”, onde se pretende uma abordagem da construção do efeito de fantástico ancorado na percepção do absurdo da condição humana, presente nesta narrativa.

Em “Botão-de-Rosa”, Rubião nos apresenta a história do personagem homônimo, vítima de um direito absurdo. Ao longo da narrativa, Botão de Rosa é preso, julgado e condenado por um sistema judiciário parcial e corrupto, cujo funcionamento ele ignora completamente. Assim, ele se vê entregue nas mãos dessa justiça que decidirá o seu destino, condenando-o, por fim, à pena de morte.

No capítulo I, trataremos uma abordagem do fantástico na narrativa de Murilo Rubião, para isso iniciaremos com um tópico onde apresentaremos um breve histórico da literatura fantástica no Brasil, suas origens e representantes pois, ao contrário do que se popularizou a respeito de nossa produção fantástica, ela sempre existiu, sobretudo a partir do século XIX, em meio a obra de escritores que, apesar de terem se consagrado mais com uma produção de cunho realista, arriscaram-se nos caminhos do insólito, criando obras nas mais diferentes vertentes dessa forma narrativa, do horror ao maravilhoso, passando pela fantasia, ficção científica e até absurdo, isso em uma época onde este conceito não era ainda explorado com a perspectiva que adquiriu no século XX. Essas obras foram, sem dúvida, de fundamental importância na influência da escrita de importantes autores do século XX, que se dedicaram a esta forma de narrativa como José J. Veiga, Moacir Scliar e o próprio Murilo Rubião.

No segundo tópico, falaremos a respeito do realismo mágico em Rubião, de seu pioneirismo nesta forma narrativa dentro do cenário literário brasileiro, das prováveis influências que a sua obra possa ter sofrido em relação à literatura hispano-americana, além da comparação feita, pela crítica literária, entre a sua narrativa e a do escritor tcheco Franz Kafka.

No último tópico deste capítulo, iniciaremos a análise da manifestação do insólito na narrativa de Rubião, levando-se em conta o pensamento de dois grandes autores do século XX, o escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus e o escritor tcheco Franz Kafka.

É importante destacarmos que, longe de pretendermos atrelar a obra de Murilo Rubião a qualquer movimento filosófico, pois entendemos que uma obra literária, como qualquer obra de arte, não deve ter os contornos de sua expressão circunscritos a qualquer movimento filosófico, político ou científico, mas, ao contrário, deve ser livre para manifestar-se da forma que melhor convém à experiência do leitor. O que pretendemos destacar, na escrita de Rubião, é essa identificação com um sentimento que foi característico ao século XX, e que se manifestou por meio desse caráter de incomunicabilidade do homem com o mundo em que está inserido, gerando em seu espírito a falta de sentido, a angústia e a crise existencial, tão característicos a

esse período, e tão bem identificados e descritos por estes dois autores acima destacados: em Camus e a sua “filosofia do absurdo”, e em Franz Kafka e o seu “fantástico moderno”.

Dessa forma, para a abordagem da temática do Absurdo, faremos uso, neste trabalho, do viés filosófico existencialista deste autor franco-argelino, presente principalmente nas obras “O estrangeiro” e “O mito de Sisifo”, além de destacarmos a aproximação de sua narrativa com a de autores como Franz Kafka, sem o qual, provavelmente, a literatura (e em especial a literatura fantástica) do século XX não teria a mesma configuração atual. Assim, pretendemos destacar as características que apontam essa tendência absurda na construção da narrativa fantástica, de forma decisiva, na obra de Rubião.

No capítulo II, já visando à análise do conto que dá título a este trabalho, apresentaremos alguns dos principais recursos estéticos utilizados por Rubião com o intuito de promover o efeito insólito na construção de seus textos. Assim, no primeiro tópico, trataremos a respeito da linguagem utilizada por este autor, do seu zelo para com esta linguagem cuja transparência na transmissão das ideias, sem dúvida, constitui um dos fatores essenciais para a configuração do choque que resulta do encontro desta mesma linguagem com um enredo desconcertante, gerando no leitor o estranhamento, o desconforto que caracteriza essa forma narrativa.

No segundo tópico do capítulo II, dando continuidade à abordagem dos recursos estéticos utilizados por Rubião para engendrar a sua narrativa insólita, analisaremos a forma como ele lançou mão de figuras retóricas para reforçar o destaque que ele pretendia dar a certos aspectos da realidade social em seus textos. Dessa forma, fazendo uso das hipérboles, do exagero que muitas vezes chega ao grotesco, das metáforas bem construídas e da ironia, Rubião deixa evidente, em sua escrita, esta percepção de uma fratura, de um abismo entre o homem e o mundo, reforçada pela posição de impotência do personagem, que quase sempre é incapaz de intervir nos acontecimentos, revelando todo o absurdo e falta de sentido que caracterizam a sua narrativa.

No último tópico do capítulo II, abordaremos o *ponto de vista* utilizado pelo narrador de Rubião na estruturação de sua trama, e a importância deste recurso na caracterização da narrativa como um fantástico moderno, cuja construção é sentida pelo leitor de maneira mais direta, acentuando-se o estranhamento pretendido pelo autor, nesta forma de escrita.

No capítulo III, procederemos à análise do conto “Botão-de-Rosa”. Assim, no primeiro tópico deste capítulo, versaremos sobre a ação, ou (o enredo) da narrativa, apresentando o desenvolvimento do conto e os aspectos que o caracterizam como um insólito absurdo.

No segundo tópico, discorreremos sobre a questão do ponto-de-vista em “Botão-de-Rosa”, como o autor desenvolve, neste conto, uma perspectiva que transmite ao leitor todo o absurdo e incomunicabilidade, típicos do contexto da contemporaneidade.

No terceiro tópico abordaremos o uso das figuras de estilo mais recorrentes na contística rubiana (hipérbole, metáfora e reiteração) e da estrutura narrativa de absurdo desenvolvida por este autor que sempre culmina na impotência do herói, diante de um mundo sem lógica nem solução.

No quarto tópico, trataremos da questão temporal dentro do conto rubiano em análise: como o tempo é utilizado por este autor para provocar a subversão da racionalidade, suscitando a inquietação do leitor e fazendo fluir a crítica social, por meio de sua narrativa.

No quinto tópico discorreremos a respeito do espaço dentro dessa narrativa, como ele contribuirá, de certa forma, para desencadear os acontecimentos que irão definir a trama, e sua importância na configuração desta narrativa.

No sexto tópico analisaremos a figura de Botão-de-Rosa, o herói absurdo de Murilo Rubião, refletindo a respeito de sua condição absurda de homem moderno, condenado a uma situação de estrangeirismo, de incompatibilidade com o mundo em que está inserido.

No sétimo tópico abordaremos a questão da intertextualidade deste conto com o texto bíblico dos evangelhos, algo bastante recorrente na contística de Murilo Rubião. Nesse propósito, faremos uma aproximação entre esses dois textos – “Botão-de-Rosa” e os evangelhos – destacando as semelhanças, e os possíveis significados dela decorrentes, evidenciando o caráter absurdo, voltado para a situação do homem moderno, preso a uma realidade de alienação e falta de sentido.

Neste conto é facilmente identificado, por meio das estratégias narrativas usadas pelo autor, o destaque que é dado às instituições, aos costumes, e às regras sociais em detrimento da dignidade, e da própria vida da pessoa humana. Esta temática está presente em diversos contos deste autor, evidenciando a sua preocupação com a condição humana diante de uma realidade absurda.

Essa visão absurda da sociedade e do direito, apresentada na narrativa de Rubião, como uma crítica às instituições de seu tempo, continua bastante atual e pertinente, uma vez que o direito continua a suscitar questões a respeito de sua aplicação à realidade concreta. Dessa forma, conforme acreditava Rubião, e o próprio Camus, a literatura possui a privilegiada capacidade de despertar a consciência do indivíduo para as questões essenciais à existência humana, levando-o a questionar as instituições de seu tempo, a construir-se como pessoa, modificando-se, a si mesmo e à realidade em que está inserido.

1 O UNIVERSO INSÓLITO DE MURILO RUBIÃO

“Foi nesse instante que resolveu transmutar-se no verbo resolver.

E o porco se fez verbo. Um pequenino verbo, inconjugável”

(Rubião, 2016, p.109)

A obra fantástica de Murilo Rubião constitui um caso singular na literatura contemporânea brasileira. Com o seu livro de contos inaugural “O ex-mágico” (1947) ele deu início, no Brasil, a um tipo de ficção denominada por Antônio Cândido (1989) de “insólito absurdo”, para designar a singularidade de sua narrativa no cenário nacional.

Apesar de vários críticos identificarem características fantásticas nas obras de diversos autores brasileiros como Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Mário de Andrade (Macunaíma), Monteiro Lobato, Raul Bopp (Cobra Norato) e Guimarães Rosa, foi somente com o conto de Murilo Rubião que o uso desse tipo de narrativa adquiriu uma forma mais elaborada. Porém, ao contrário das narrativas destes autores, mais tendentes ao fantástico tradicional, muito em voga no século XIX, o estilo de Rubião enquadra-se em um novo formato, onde o elemento principal a ser explorado não é o medo, o horror ou a hesitação, mas o próprio homem, e o seu “estar-no-mundo”.

Dessa forma, Murilo Rubião é considerado pela crítica literária brasileira como o mais importante autor do gênero fantástico moderno no Brasil. Ao longo de toda a sua carreira publicou apenas 33 contos, divididos entre sete livros. Essa quantidade, considerada pequena para um escritor tão inventivo, se deve principalmente à preocupação, quase obsessão, de Rubião em aprimorar cada vez mais seus textos, que levavam às vezes anos sendo editados.

Neste estudo, preferimos ver Murilo Rubião como um escritor de seu tempo, um homem que soube captar a angústia e o absurdo de um século marcado por eventos traumáticos contra o gênero humano.

Tendo nascido em 1916 em Carmo de Minas, município do estado de Minas Gerais, e vindo a falecer em 1991, Rubião literalmente viveu o século XX.

O que se depreende de sua biografia é que este escritor mineiro viveu entre dois mundos: o primeiro, racional e prático, do jornalismo, do direito e da política; e o segundo, fantástico e onírico, da arte e da literatura.

Concluiu seus estudos iniciais em Belo Horizonte e bacharelou-se em Direito em 1942 pela Universidade de Minas Gerais, atualmente Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Entretanto, o que sempre o fascinou foi o Jornalismo, que o levou a se tornar redator da Folha de Minas Gerais e diretor da Rádio Inconfidência.

Em 1947, lançou seu primeiro livro de contos, “O ex-mágico”, que não teve grande repercussão na época. Ocupou diversos cargos políticos, sempre como assessor. Em 1951, ocupou a função de chefe de gabinete do governador Juscelino Kubitschek. Entre 1956 e 1961, exerceu o cargo de adido cultural do Brasil na Espanha, e em 1966 foi designado para organizar o Suplemento Literário do Diário Oficial de Minas Gerais, que se tornou um dos melhores órgãos de imprensa cultural já surgidos no país.

A publicação de seu livro “O pirotécnico Zacarias”, em 1974, deu súbita fama a Murilo Rubião que, a partir de então, passou a ser notado pela crítica literária brasileira e pelo público.

Nos anos subsequentes ao reconhecimento, a sua exígua obra passou a ser vista como a mais significativa manifestação da literatura fantástica no Brasil, influenciando diversos autores brasileiros de literatura fantástica contemporânea como José J Veiga e Moacyr Scliar, dois grandes nomes deste gênero.

Este reconhecimento possibilitou ainda a utilização de sua obra por diversos outros meios de divulgação, como a adaptação de alguns de seus contos para o cinema: “A armadilha” (1979) – roteiro e direção de Henrique Faulhaber; “O pirotécnico Zacarias” (1981) – roteiro e direção de Paulo Laborne; “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1987) – roteiro e direção de Rafael Conde; e “O bloqueio” (2002) – roteiro e direção de Cláudio de Oliveira. Outros contos, ainda, foram adaptados para o teatro com os títulos: “The piranha lounge” (2002) – direção de André Pink, Cia. Dendê Collective, em Londres; “O ex-mágico” (2004) – direção de Jean Nogueira, Cia. de Teatro Livre Mente, em Juazeiro do Norte, Ceará; e “O ex-mágico da Taberna Minhota” (2004) – produção Rádio e Televisão Cultura, em São Paulo. (WERNECK, 2006, p. 117).

Conforme mencionado anteriormente, a obra de Murilo Rubião, apesar de pequena (apenas 33 contos) é ao mesmo tempo riquíssima em detalhes e bastante original no cenário literário brasileiro, que sempre deu preferência ao realismo como forma de expressão artística.

Sempre fiel ao gênero que escolheu como arte, Rubião nada escreveu que não fosse contos de natureza fantástica.

Neste capítulo, pretendemos traçar uma linha de raciocínio que nos conduza pelos caminhos do fantástico nacional, culminando na obra de Murilo Rubião, para que possamos melhor entender esta linguagem que possibilitou a este autor a apresentação de uma realidade cuja revelação já não era mais possível apenas pelo viés racionalista.

Dessa forma, para entrarmos no universo insólito de Rubião, faremos inicialmente a apresentação de um breve histórico sobre a literatura fantástica no Brasil pois, contrariamente ao que se imagina, essa forma literária sempre esteve presente entre nós, sobretudo em meio às produções de nossos grandes autores realistas, representadas em suas mais variadas vertentes, conforme veremos a seguir.

1.1 Do Romantismo ao Absurdismo: A Literatura Fantástica no Brasil

“Era um fabulista? Não. Os duendes habitavam a sua própria casa, ao alcance de seus olhos. ”

(Rubião, 2016, p. 141)

Para discorrermos a respeito da presença do fantástico na literatura brasileira, é interessante destacarmos que a teoria literária aborda estas formas narrativas levando-se em conta a área de circunscrição em que elas se encontram inseridas, no que diz respeito à sua relação com o real. Assim, teoricamente, temos um fantástico *latu sensu*, referente à literatura que se contrapunha ao realismo, representado no século XIX pelo Realismo e pelo Naturalismo, e um fantástico *stricto sensu* referente à literatura fantástica que se desenvolveu a partir do século XVIII na Europa, e se difundiu pelos demais países ao longo do século XIX, diversificando-se nas mais variadas formas, “do horror à ficção científica, passando pelo sobrenatural e pelo maravilhoso, culminando em seu primo mais jovem: a fantasia. (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 25).

Entretanto, é importante destacar que essa divisão não deve ser considerada de forma tão estanque, principalmente levando-se em consideração o fantástico produzido no Brasil. Isso porque é consenso entre a maioria dos autores que não existe uma precisão teórica, dentro da crítica literária brasileira, para classificar a multiplicidade de nossa produção insólita. A acadêmica Maria Cristina Batalha (2011) partilha deste entendimento. Para esta autora, ao se falar em fantástico, no Brasil, é necessário falar em “fantásticos”, dado a imprecisão teórica com que o termo é aplicado, assim como a proximidade do gênero com o maravilhoso e o horror, e ainda, por causa da pluralidade dessa ficção imaginativa.

Para grande parte dos estudiosos, a falta de uma precisão teórica na classificação de nossa produção no terreno do insólito, de acordo com as suas mais variadas vertentes, decorre de nossa forte tradição realista, que manteve essa literatura durante muito tempo à margem do cânone, não favorecendo um maior desenvolvimento da produção e da crítica neste sentido.

A exemplo disso, temos as coletâneas de literatura fantástica lançadas no Brasil, sempre com o intuito de reavivar entre nós esta forma de narrativa. Elas reúnem as mais variadas

vertentes deste gênero como o horror, o maravilhoso, o realismo mágico, o realismo animista e até a ficção científica, tudo sob a mesma nomenclatura de fantástico.

Dentre essas coletâneas lançadas em nosso mercado editorial, cujos prefácios têm se mostrado de grande importância para o estudo deste tipo de narrativa, algumas merecem ser mencionadas pela importante contribuição para os estudos deste gênero no Brasil, como os livros: *O conto fantástico*, de 1959, organizado por Jerônimo Monteiro; *Maravilhas do conto fantástico*, de 1960 – uma antologia de contos estrangeiros, que contém três narrativas brasileiras, organizado por Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes; *Obras primas do conto fantástico*, de 1961 – uma antologia de contos estrangeiros que traz cinco narrativas nacionais, organizado por Jacob Pentead; *Histórias fantásticas*, de 1996 – uma antologia que abriga contos de quatro autores brasileiros, organizada por José Paulo Paes; *Páginas de Sombras: contos fantásticos brasileiros*, de 2003, organizado por Bráulio Tavares; *Os melhores contos fantásticos*, de 2006 – uma antologia que traz seis contos de autores brasileiros, organizada por Flávio Moreira da Costa e prefaciada por Flávio Carneiro e *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, de 2011, organizado por Maria Cristina Batalha.

Dessa forma, podemos constatar, baseados nestes e em muitos outros trabalhos dedicados a este tipo de narrativa dita não-realista que, apesar de não termos desenvolvido uma forte tradição na produção e no estudo do fantástico, temos que reconhecer que existe uma tradição do insólito oculta em nossa literatura, muitas vezes perdida ou relegada, em meio aos clássicos realistas que eternizaram os nossos grandes escritores. Referimo-nos aqui a autores que, apesar de não serem conhecidos por uma produção maciça do gênero, arriscaram-se no terreno do insólito, produzindo obras de grande qualidade imaginativa como Fagundes Varela, Franklin Távora, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Lima Barreto, Coelho Neto, Humberto de Campos, Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles e Sérgio Sant’Anna, somente para citar alguns.

Além desses autores, que apenas flertaram com o fantástico, temos também o caso de escritores como Murilo Rubião, José J. Veiga e Moacyr Scliar que se consagraram pela produção de uma literatura predominantemente fantástica, voltada para uma vertente não tradicional deste gênero.

Neste tópico, apresentaremos um breve histórico da literatura fantástica no Brasil, desde a sua origem, no século XIX, até meados do século XX, época em que essa literatura se renovou, abandonando a sua forma tradicional, onde se explorava o medo, o assombro ou a hesitação no

interior da narrativa, para dar vez ao estranhamento e à desestabilização do personagem e do leitor.

No Brasil, o século XIX foi a época decisiva para a literatura brasileira, quando teve início a consolidação da literatura nacional. Apesar de as produções literárias em território nacional já existirem muitos anos antes desse período, foi somente no oitocentos, com a independência do Brasil, que surgiu com mais urgência a necessidade da construção de uma literatura que refletisse a identidade nacional.

Foi nesse período, de grande relevância para a literatura no Brasil, que as narrativas fantásticas se popularizaram pelo mundo inteiro, difundindo-se, por meio das mais variadas vertentes por ela desenvolvidas.

No Brasil, foi somente após a independência, ocorrida entre os anos de 1821 a 1825, que os autores fantásticos brasileiros começaram a ganhar destaque, influenciados pelo romantismo gótico do final do século XVIII na Europa. Entretanto, vale destacar que antes de 1850, a produção de textos com elementos fantásticos era escassa no Brasil, pois nesta época vigorava uma literatura de inspiração nacionalista e ufanista, ou mesmo regionalista, cujo objetivo era exaltar a identidade brasileira, buscando inspiração nas raízes histórico-culturais. Isso porque o movimento de independência política firmou o compromisso de, por meio da literatura, construir e reforçar a identidade brasileira, o que levou grande parte dos autores, movidos pela vontade de negar a identidade lusitana em prol de uma identidade própria, a abandonar, mesmo que de forma inconsciente, a tradição de uma literatura mais imaginativa.

Entretanto, é durante o romantismo, sobretudo na segunda geração romântica, que o fantástico ganha força na literatura brasileira, mesmo apresentando poucos elementos nacionais, pois influenciado fortemente pelo romantismo melancólico de Lord Byron (1788-1824), com sua atmosfera gótica de terror, mistério e sonho.

Neste contexto é que se sobressai a figura de Álvares de Azevedo, autor que, apesar de ter morrido aos 21 anos de idade, deixou uma obra relativamente extensa, composta de poesias, peças e contos, permeados de elementos sobrenaturais, onde se destaca a sua coletânea de contos “Noite na taverna”, considerada um marco da literatura gótica no Brasil.

“Noite na Taverna” é apontada, pela grande maioria da crítica literária brasileira, como a obra que inaugurou a estética fantástica no Brasil. Maria Cristina Batalha está entre os teóricos que compartilham desse entendimento, pois, em artigo de outubro de 2010, aponta Álvares de Azevedo como o primeiro e mais representativo autor desta vertente literária nacional, e os contos de “Noite na taverna” juntamente com o drama “Macário”, como as obras que

inaugurariam, na literatura brasileira, uma espécie de “estética da incerteza” (BATALHA, 2010, p. 4).

Composta por sete contos onde tanto a construção da atmosfera quanto a dos personagens são claramente influenciadas pela literatura fantástica europeia e pelo romantismo byroniano – um universo sombrio, onde homens boêmios contam histórias com temas relacionados à morbidez, à violência, à necrofilia, ao incesto, ao ocultismo, dentre tantos outros elementos que povoam o universo de “um fantástico que teve em Hoffmann, Poe e Gautier alguns de seus mais destacados praticantes do período romântico” (GABRIELLI, 2004, p.80) – a obra de Álvares de Azevedo se adequa às chamadas narrativas de horror que são caracterizadas, entre outras coisas, por uma forte carga poética, a chamada “poética do medo”. Apesar de sutil, é visível na obra de Azevedo a intenção de causar medo e inquietação no leitor, desta forma, o gênero que melhor serve a este propósito é o conto, pois é por meio de seu formato, a narrativa curta, que o autor consegue provocar o impacto instantâneo do leitor, prendendo o seu interesse e atenção do início ao fim da narrativa. Assim, seguindo os conselhos de seus mestres, Azevedo sabia que “no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (POE, 1942 apud GOTLIB, 2006, p. 35).

O conto fantástico de Azevedo, apesar de considerado pela crítica como o pioneiro do gênero no Brasil, não evoca nenhum dos valores ou ideais que inspiravam outros dos nossos autores românticos na busca por uma literatura que exaltasse a identidade nacional, por isso foi acusado na época de ser menos brasileiro que outros autores, e a sua obra de ser menos original. Assim, o fantástico foi sufocado pelo sucesso editorial do modelo de romance de José de Alencar e pelo nascente realismo. Diante do predomínio de uma ficção que buscava a réplica das realidades naturais e sociais, a estética proposta por Azevedo enfrentou forte oposição da crítica, que interpretou o seu projeto literário “ora como uma manifestação de seu espírito melancólico e de suas afecções, ora como afetação byroniana descompromissada com a literatura pátria” (NIELS, 2014, p. 15).

Entretanto, apesar deste aspecto negativo por parte da crítica da época, é inegável a grandiosidade da contística fantástica de Azevedo, pois ele soube explorar o horror com maestria, envolvendo o leitor na atmosfera sombria e poética de seus contos soturnos, evocando a melancolia e o pessimismo, a loucura e a morte, retratando a angústia existencial do homem do século XIX.

Sobre sua obra escreveu Antônio Cândido (2000, p. 134) a respeito dele e de sua geração

São bem os “filhos do século”, mais voltados para o próprio coração (segundo o conselho de Musset) do que para a pátria, Deus ou o Povo, como os da primeira e da terceira geração. Por isso, já no seu tempo havia quem os reputasse menos brasileiros (segundo o cânone do nacionalismo brasileiro), menos originais. (...). Como poderia, de fato, ser brasileiro – isto é, cantar índios, flechadas, montanhas, cachoeiras, o mundo exterior, enfim – aquele para o qual a vida toda se identificava à própria dor, era a “dor vivente” da imagem belíssima, em que o corpo se dilacera ao peso da fatalidade.

Apesar de a forte tendência realista no cenário literário brasileiro ter ofuscado nossa nascente literatura fantástica, a obra de Alvares de Azevedo influenciou diversos escritores a se enveredarem pelos caminhos do insólito. Um dos principais exemplos, ainda no panorama ultrarromântico, é o do poeta Fagundes Varela, autor cuja prosa é muito pouco evocada quando se fala em contos fantásticos no romantismo brasileiro. Este autor, conhecido e estudado por sua poesia na segunda fase do nosso romantismo, deixou alguns importantes contos voltados à temática fantástica, escritos em 1860, dentre os quais se destacam os contos “Ruínas da glória”, “A Guarida de Pedra” e “As Bruxas”.

Outro nome, cuja criação de cunho fantástico merece destaque dentro do cenário literário do romantismo brasileiro, é Joaquim Manoel de Macedo. Este autor, que ficou conhecido pelo seu romance romântico “A moreninha”, publicou em 1869 o livro “A Luneta Mágica”, um romance cômico, considerado por grande parte da crítica como o primeiro romance brasileiro de fantasia, dentro daquilo que, mais tarde, seria chamado de “fantasia contemporânea”. Desse mesmo autor, também merece destaque, o conto “O fim do Mundo em 1857”, considerada uma das primeiras obras brasileiras a flertar com a ficção científica. Este conto narra a história de um fato inusitado: A notícia de que um cometa estava chegando no dia 13 de junho de 1857, dia de Santo Antônio, se espalhou pelos quatro cantos do globo. Este cometa colidiria contra a Terra e destruiria tudo o que encontrasse no caminho. Então, Martinho, um respeitável ator no Rio de Janeiro, inconformado com a sua possível morte precoce, elabora um plano para sobreviver ao terrível cataclismo (TAVARES, 2003).

“O Fim do Mundo” é um trabalho singular de Joaquim Manuel de Macedo, cheio de humor e críticas afiadas ao Império. Uma obra que, após muito tempo esquecida, ganha uma nova edição em 2019 como parte do projeto de resgate histórico “Primórdios do Fantástico Brasileiro”.

Outro autor que teve o seu lado fantástico esquecido pela historiografia literária brasileira foi Franklin Távora (1842-1888), autor das obras “Trindade Maldita” (1862) com apenas uma edição folhetinesca, e “Lendas e Tradições do Norte” de 1878.

Ainda dentro do contexto do romantismo brasileiro, destaca-se a produção fantástica de Bernardo Guimarães (1825-1884). Amigo de Álvares de Azevedo, este autor, que se eternizou nas letras nacionais pelo seu romance romântico “A escrava Isaura”, escreveu obras insólitas de forte apelo à cultura popular como o romance “A ilha Maldita”, uma história sobre sereias. Escreveu também um longo poema narrativo intitulado “Orgia dos Duendes” uma história sobre bruxas, duendes e lobisomem, além do conto “Dança dos Ossos” publicado no livro “Lendas e Romances” (1871).

Com o declínio do Romantismo e a ascensão da estética Realista-naturalista nos fins do século XIX, o fantástico ganhou novas configurações. Ao contrário do que se poderia pensar, em um movimento voltado para a primazia da realidade objetiva, onde se pretendia uma literatura que retratasse a realidade “tal como ela era”, representada pela descrição minuciosa de um mundo circunscrito em arestas sólidas, a busca pela fluidez do sobrenatural, por um “não-realismo”, veio significar uma reação contra essa forma, vista como limitada, de se pensar o real e seus limites.

Seguindo passos de escritores estrangeiros como Eça de Queirós (1845-1900), Guy de Maupassant (1850-1893) e Jules Verne (1828-1905) muitos escritores brasileiros resolveram brincar com os limites da realidade, com narrativas que iam do fantástico à ficção científica passando pela fantasia.

Dentre os realistas, quase todos flertaram em algum momento com o sobrenatural. No Brasil os dois escritores que estão associados às origens desse movimento estético comprometido com o real, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, também escreveram importantes obras fantásticas, onde experimentaram desde o horror e o suspense, típicos do fantástico tradicional, vindo inclusive a apresentar um certo “fantástico absurdo” em alguns de seus contos.

Parece-nos estranho e um tanto contraditório se considerarmos que, pela historiografia literária brasileira, Machado de Assis tenha sido apontado como o fundador do realismo no Brasil com a sua obra “Memórias Póstumas de Brás-Cubas” (1881), uma vez que, em um movimento voltado para a razão e a objetividade, uma narrativa escrita por um “defunto autor” não nos parece o melhor exemplo de um realismo oitocentista comprometido com a fidelidade ao real.

Por isso, alguns teóricos têm certa resistência em admiti-lo como um escritor realista, como é o caso de Gustavo Bernardo em seu livro “O problema do realismo de Machado de Assis”, publicado em 2011, em que este autor vê em Machado “o adversário mais veemente e mais qualificado do realismo em qualquer época” (BERNARDO, 2011, p. 13).

Contudo, apesar da preocupação dos teóricos em encontrar a melhor forma de “enquadrar” Machado em um movimento literário digno de sua genial inventividade, uma vez que, com o seu “fantástico diluído” ele oscilava entre o real e o fantástico – se mostrava realista para quem o classificava como fantástico, e fantástico quando o tomavam por um escritor realista – o certo é que, uma das características mais marcantes na obra deste autor é justamente a sua “despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica”, como nos assevera Antônio Cândido (1995), pois em um momento em que Gustave Flaubert tinha como preocupação a objetividade de sua narrativa, apagando o narrador do texto, Machado fazia questão de intervir na narrativa “com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional” (CÂNDIDO, 1995, p. 23).

Entretanto, ainda segundo Cândido (1995) este arcaísmo de Machado nos parece estranhamente moderno, pois sua obra tem a capacidade de se adaptar ao espírito dos novos tempos, de sobreviver e ressignificar-se nas leituras das gerações que leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges.

Comparando a sua ficção com a de Kafka, Cândido nos afirma que:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua normalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade (...) (CÂNDIDO, 1995, p. 23).

Assim, é inegável a genial influência de Machado sobre várias gerações de escritores, tanto entre os realistas quanto entre os adeptos da literatura insólita, como o próprio Murilo Rubião, que tem no bruxo do Cosme Velho o seu grande mestre, conforme declarado por ele mesmo em entrevista a J. A. de Granville Ponce:

Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do Dom Quixote, da História Sagrada e das Mil e uma noites. Ainda: sou um sujeito que acredita no que está além da rotina. Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico. E isso tudo aliado a uma sedução profunda pelo sonho, pela atmosfera onírica das coisas. Quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica. 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 (RUBIÃO, 2000, p. 04).

Dessa forma, Machado de Assis é considerado um dos mais geniais e versáteis autores de nossas letras, sua vasta e variada obra é composta de textos alegóricos, sátiras, humor, horror

e até absurdo, conforme mencionado anteriormente. Nas palavras de Matangrano e Tavares (2018, p. 42)

Machado, portanto, inovou em diversos pontos: trouxe o tema da loucura que estava em voga na Europa, sob a pena de Guy de Maupassant e Robert Louis Stevenson (1850-1894), para seus contos fantásticos. Por outro lado, também inovou ao escrever contos absurdos como “uma visita de Alcebiades” nos quais não há explicação coerente nem dentro nem fora da narrativa, de modo que o desconcerto do leitor ante a aceitação da personagem crie essa nova poética do absurdo, desenvolvida ao longo do século XX, que dará origem a diversas subcategorias do fantástico.

Em 1973, Raimundo Magalhães Júnior reuniu no livro “Machado de Assis: contos fantásticos” alguns contos do autor com traços nessa estética.

O nosso outro grande escritor, considerado pela historiografia literária brasileira como o mais significativo representante de uma escrita voltada para o real, e precursor do naturalismo no Brasil, Aluísio de Azevedo (1857-1913), se destacou em nossa literatura fantástica inicialmente com o conto “Demônios” (1891), que mais tarde integrou uma coletânea de contos, que recebeu, nas suas primeiras edições, o título de “Pegadas”. A partir da edição de 1937, esta mesma coletânea recebeu o título de seu primeiro conto: “Demônios”.

Dessa coletânea, dois contos merecem ser mencionados pela relevância de seus temas: “Demônios” e “Político”.

“Demônios”, narrado em primeira pessoa, conta uma aventura apocalíptica em que um jovem escritor, ao despertar de um sono profundo, percebe que há algo de errado na ordem natural das coisas, e que o mundo à sua volta se encontra mergulhado em uma total escuridão e no mais absoluto silêncio. Ao descobrir que seus vizinhos e toda a população haviam perecido, em desespero vai ao encontro de Laura, sua noiva, e a descobre aparentemente morta, mas o desespero do jovem escritor a devolve à vida. Sozinhos, ante o apocalipse, o casal decide que sua única saída é procurar a morte, e partem rumo ao mar, onde pretendem se lançar juntos. Assim, os dois partem em uma jornada pela cidade em trevas, e experimentam a mutação do mundo e de seus corpos. Uma misteriosa metamorfose transforma os corpos do casal, que se transmutam em animais selvagens.

Neste conto, Aluísio de Azevedo faz uso de uma narrativa naturalista, porém, apresentando traços do romantismo, muito em voga na época, ao mesmo tempo em que todo o conto é atravessado pelo terror e pelo suspense, típicos das ficções fantásticas.

Outro conto deste autor, pertencente à mesma coletânea, e que nos chama a atenção por sua temática é “Político”, nele é narrada a história de Boaventura da Costa, um homem singular,

mas cuja singularidade se fazia pelo fato de ser extremamente comum, o que lhe acarretava grandes infortúnios. Boaventura era um tipo difícil de se definir, pois ao mesmo tempo que se parecia com todo mundo, não se parecia com ninguém. Era um “typo destinado a perder-se na multidão, mas que a cada instante se destacava justamente pela sua extraordinária vulgaridade” (AZEVEDO, 1893, p. 226).

Sendo tão comum, não chamava a atenção por sua beleza, tampouco por sua feiura. Visto por um lado parecia jovem, por outro muito velho. As vezes parecia-se mulher, em outras, criança. Suas feições escapavam de quem as via, de modo que parecia impossível descrevê-lo, pois suscitavam a lembrança de muitos outros rostos, mas ninguém jamais se lembrava de como era o rosto do infeliz Boaventura.

Assim, diante dessa situação, sendo confundido com outros o tempo todo, ao mesmo tempo que não era reconhecido como ele mesmo, a convivência social de Boaventura da Costa tornou-se algo insuportável, levando o protagonista a uma crise que veio culminar, ao fim do conto, em seu suicídio, pois não conseguiu suportar a sua condição de um tipo indefinido.

Temos, neste conto, uma interessante abordagem do absurdo existencial, algo que somente ganhará a atenção dos críticos e teóricos ao longo do século XX, com a obra de Franz Kafka. Em “Polítipo”, a angústia causada pela condição de um ser indefinido aproxima esta narrativa do conto “O Ente Híbrido”, onde Franz Kafka narra a história de um animal, meio gato, meio cordeiro, que se debate na angustiante indefinição de sua existência, tornando-se quase humano em seu sofrimento, implorando que seu dono, com a faca de açougueiro, dê fim à sua crise existencial.

Dentre outros autores que se destacaram por suas narrativas curtas no universo do insólito, merecem ser mencionados o escritor paraense Inglês de Sousa (1853-1918) e os seus “Contos Amazônicos” de 1893 e Lima Barreto, autor de “O Cemitério”, e dos contos “Sua Excelência”, e “Congresso Planetário” publicados em “Histórias e Sonhos” de 1920, livro que reunia textos publicados anteriormente em periódicos.

Já no fim do século XIX até o início do novo século, durante a chamada *belle époque*, destacam-se no Brasil, autores associados ao simbolismo e ao decadentismo. Na poesia teve destaque uma manifestação literária de caráter hermético, musical, sensualista, enquanto que na prosa teve lugar o fantástico, como um solo fértil para a manifestação de uma narrativa voltada para o intimismo, para o lado místico “guardando uma atmosfera de enigma e exotismo caras aos autores desse período.” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 45).

Neste contexto, merece destaque a figura do escritor José de Medeiros e Albuquerque (1867-1932), um dos fundadores da academia brasileira de letras, considerado um precursor do

simbolismo no Brasil com o livro “Canções da Decadência” de 1889. Publicou as primeiras narrativas policiais brasileiras, além de ter escrito em parceria com outros três autores, Coelho Neto, Afrânio Peixoto (1876-1947) e Viriato Correia (1884-1967), o primeiro romance policial do Brasil, “O Mistério”, publicado em 1920. Influenciado pelos autores americanos, Albuquerque escreveu algumas narrativas fantásticas, merecendo destaque os contos “Bois Pretos” – uma espécie de resumo de um romance de ficção científica da escritora americana Gertrude Atherton, e o conto “11 e 20”, publicado em 1904, este influenciado pelo clássico conto de terror inglês, conta a história de um assassino atormentado por um fantasma, todas as noites, sempre à mesma hora, 11h20 (MATANGRANO; TAVARES, 2018).

Também durante a *belle époque*, um dos nossos mais representativos autores dessa época, Paulo Barreto, conhecido pelo pseudônimo de João do Rio (1881-1921), produziu uma obra diversificada dentro da qual merece destaque, em nosso estudo, o livro “Dentro da Noite” de 1910, uma coletânea de contos que evocam ao mesmo tempo Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

Nesta mesma época, o maranhense Coelho Neto (1864-1934), com seu conto “A Esfinge”, de 1906, traz a história do excêntrico James Marian, um ser humano que é trazido de volta à vida com a ajuda de um “cientista”, criado pela junção do corpo de um homem com a cabeça de uma mulher. Mais uma vez, temos em nossa narrativa fantástica, a questão de um ser híbrido e da angústia diante da indefinição da existência.

Também neste período, tivemos outra narrativa que merece destaque pelo tom existencial de seu texto, trata-se de um conto, hoje esquecido do grande público, intitulado “O Sapo”, de Nestor Vitor (1868-1932). Publicado em 1897 no livro de contos “Signos”, este conto narra a história de um jovem que, decepcionado com suas amizades e com o convívio em sociedade, em uma atitude decadentista, resolve isolar-se de forma radical do convívio social, degradando-se em seu alheamento, ao longo do conto, transformando-se, por fim, em um repulsivo animal de malhas amarelas e verde-escuras a cobrirem-lhe o corpo. “O sapo” lembra “ao menos na alegoria final”, como comenta Alfredo Bosi (2006, p. 293), “A metamorfose”, de Kafka, que só viria a ser publicado em 1915.

Já ao longo do século XX, a literatura insólita brasileira se difundiu e diversificou em suas numerosas vertentes, abarcando os mais diversos registros e públicos, a ponto de não mais ser possível o seu estudo cronológico, como se fazia com o fantástico do século XIX. Esta diversificação da produção insólita brasileira resultou em obras tão díspares quanto

O Sítio do Picapal Amarelo, de Monteiro Lobato (1882-1948), o realismo maravilhoso de Murilo Rubião (1916-1991), os contos de terror *pulp* de Humberto de Campos (1886-1934), a fantasia urbana mística com toques de autoajuda de Paulo Coelho, o maravilhoso folclórico-regional de um Guimarães Rosa (1908-1967), a ficção científica de Adalzira Bittencourt (1904-1976) e André Carneiro (1922-2014), ou ainda pela literatura oral de Cordel. Sem mencionar a crescente participação feminina, com destaque para a vasta obra de Lygia Fagundes Telles (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 45).

Com o advento do Modernismo, em suas várias fases, no início do século XX, presenciou-se a sedimentação da noção de literatura nacional, quando as particularidades nacionais relacionadas à cultura e aos costumes brasileiros começam a ser explorados pelas narrativas com o “nosso próprio olhar”, nacional. “Se antes podíamos falar em um imaginário brasileiro, no século XX talvez caiba melhor pensar em imaginários, com diferenças culturais marcadas por regionalismos, origens diversas, classes sociais e afiliações estéticas.” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 53).

Neste contexto, o escritor Mário de Andrade (1893-1945) constrói seu personagem *Macunaíma*, publicado em 1928, por meio de uma narrativa alegórica, reunindo mitos de diversas regiões do Brasil. Baseado no maravilhoso, esta obra refletiu a busca de seu autor por uma identidade genuinamente nacional. Segundo Alfredo Bosi nela “a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno faz-se via Freud e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do inconsciente e da ‘mentalidade pré-lógica’ propiciaram” (BOSI, 2006, p. 352).

Nas segunda e terceira gerações do modernismo, o fantástico destaca-se nas prosas de escritores das mais diversas regiões do Brasil, como: Érico Veríssimo e o seu “Incidente em Antares”; Graciliano Ramos com “A terra dos meninos pelados” (1939) e “Histórias de Alexandre”; Guimarães Rosa e suas “Primeiras Estórias” de 1962; além de Jorge Amado, com seu regionalismo fantástico e Ariano Suassuna, com as suas sagas épicas nordestinas.

Em meados do século XX, movidos pela onda do fantástico hispano-americano, alguns autores brasileiros criaram narrativas onde o fantástico e o real passaram a conviver em um mundo cotidiano, como o nosso, despertando no leitor certo estranhamento. Essas narrativas, que passaram a ser denominadas de “realismo mágico”, vieram representar uma nova fase na literatura insólita. Segundo Roberto Causo, neste contexto, muitos autores fizeram uso desse modo narrativo

durante a ditadura militar, com os ciclos de Utopias e Distopias (1972-1982), quando muitos autores do *mainstream* (incluindo Ignácio de Loyola Brandão, Marcio Souza, Humberto Salles e Chico Buarque) buscaram recursos da FC para realizar uma

denúncia do regime autoritário, à tecnocracia, e à censura dos costumes e da sexualidade livre. (CAUSO apud GARCIA; GAMA-KHALIL, 2017, p. 373).

Nesse contexto, Selma Calasans Rodrigues, embora considere a presença desse elemento mais tímida no Brasil do que na América Hispânica, nos afirma que os elementos insólitos se fazem presentes nas narrativas de autores brasileiros como Machado de Assis; Mario de Andrade; Guimarães Rosa; Moacyr Scliar; Lígia Fagundes Telles; Flávio Moreira da Costa, entre outros. Contudo, os autores que, contemporaneamente, desenvolveram essa linha narrativa, e de forma mais aproximada à ficção hispano-americana, foram, sem dúvida, Murilo Rubião e José J. Veiga (RODRIGUES, 1988).

Partilhando deste mesmo entendimento, A. T. Goulart (2006, p. 1) nos afirma que

Quanto ao fantástico, é preciso dizer que Murilo Rubião é o iniciador do gênero como fundamento estruturante da narrativa de ficção na literatura brasileira. Esclareça-se que não estou dizendo que ele inaugura o gênero. Afinal, bem antes, escritores consagrados como Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Afonso Arinos, Monteiro Lobato e uns poucos outros já haviam feito incursões no terreno do surreal. Mas nenhum deles adotou o fantástico como um sistema que patrocinasse a leitura da realidade, com o claro objetivo de chamar a atenção para esta realidade, pondo-a em xeque, tal como fez Murilo Rubião.

Assim, temos em Rubião um dos precursores desta literatura dita insólita que, com o século XX adquiriu um novo formato, mais próximo à nova realidade novecentista, em que o fantástico se incorpora à realidade, “naturalizando-se”, com o intuito de despertar no leitor o senso crítico a respeito dessa mesma realidade, e das questões essenciais que dizem respeito ao homem e à sua existência no mundo.

1.2 Uma literatura duplamente insólita: O realismo mágico rubiano

“A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante”.

(Rubião, 2016, p. 15)

É do entendimento da grande maioria da crítica literária brasileira que, no Brasil, o realismo mágico começou a existir apenas depois de 1947, quando foi publicado o livro “O ex-mágico”, coletânea de contos de Murilo Rubião.

Entretanto, em virtude da singularidade de sua narrativa, Rubião permaneceu, depois de sua estreia, completamente desconhecido do grande público até a metade da década de 1960, época em que teve vez no cenário literário mundial o fenômeno denominado de "boom da literatura hispano-americana", quando autores latino-americanos como Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar despontaram com uma literatura que invocava uma atmosfera onírica, mesclando realismo e fantasia, sendo mais tarde denominada de realismo mágico.

Assim, permaneceu Rubião ignorado durante décadas quando, na verdade, com a publicação de seu primeiro livro em 1947, antecipara um tipo de literatura que só vinte anos mais tarde viria a ser reconhecida como fenômeno literário mundial por meio dos autores hispano-americanos. Sobre este feito de Rubião, Cândido (1989, p. 207) destaca que

Com o livro de contos O ex-mágico (1947), (Murilo Rubião) instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. (...)

Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (Os dragões e outros contos). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como Cien anos de soledad, de Garcia 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.

No Brasil, não se sabe quem usou pela primeira vez, em relação aos escritores brasileiros, o termo realismo mágico. A crítica literária brasileira frequentemente relaciona este

termo a narrativas surgidas da influência dos autores hispano-americanos, como Borges e Cortázar, e às novas narrativas fantásticas surgidas com a escrita do autor tcheco Franz Kafka.

Entretanto, em relação à influência hispano-americana sobre a obra de Murilo Rubião, é fácil deduzir, levando-se em conta as datas de suas primeiras publicações, que elas tiveram pouca ou nenhuma influência sobre a sua criação, pelo menos no início, quando da escrita de seus primeiros contos. Segundo Humberto Werneck (2016, p. 3)

A matriz da ficção de Murilo Rubião não era, porém, exatamente a mesma dos hispanos: cristalizou-se sobretudo na leitura apaixonada de Machado de Assis — “aos 21 anos”, costumava dizer, “eu já tinha lido Memórias póstumas de Brás Cubas vinte vezes”. Admitia ter sido decisivamente influenciado, também, pelos alemães Adelbert Von Chamisso (1781-1833) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822), pelo americano Edgar Allan Poe (1809-1849), pelo Dom Quixote do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), pela mitologia grega, pelo folclore germânico e, de maneira especial, pela Bíblia, livro em que ele, mesmo agnóstico, ia garimpar epígrafes para seus contos — todos, sem exceção. Mas, ao contrário do que supõem alguns, entre os autores que marcaram a sua formação não está Franz Kafka (1883-1924), pois já era autor maduro e publicado quando leu pela primeira vez o escritor tcheco.

Para grande parte da crítica, as relações entre o realismo mágico brasileiro e a ficção hispano-americana data da virada dos anos 60 para os anos 70. Isso nos mostra o quão isolado Rubião permaneceu durante boa parte de sua criação.

É interessante destacar ainda que, ao contrário desses autores hispano-americanos, que sempre encontraram em seus países uma forte tradição em narrativas fantásticas, no Brasil, pelo contrário, o que se tinha era "uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, escassa em jogos de imaginação, a narrativa fantástica de Murilo surge duplamente insólita" (ARRIGUCCI, 2016, p. 15).

Além dessa pouca inclinação da literatura brasileira para o fantástico, tínhamos ainda o triste fato de a literatura latino-americana gozar de pouca importância em nosso meio, não possuindo uma grande divulgação em terras brasileiras. Por isso, somente depois do reconhecimento internacional que os hispano-americanos adquiriam importância no cenário literário brasileiro. De acordo com Rodrigues (2009, p. 127):

Jorge L. Borges, sobre quem Carpeaux escreveu um artigo em 1958, só começara a ser lido por aqui depois do reconhecimento internacional; Rulfo e Fuentes “ainda estão para serem descobertos”. Carpentier “só agora será publicado”. Sobre este período, observa Davi Arrigucci: “... ainda em 1966 não se falava em Cortázar ou Borges, que já eram conhecidos em toda a América e na Europa. Cortázar só chegou ao Brasil por volta de 1968”. É de 1973 esta observação de Ricardo Ramos: “Nós, brasileiros, sempre vivemos ilhados na América Latina. Se Cortázar, García Márquez e Carlos Fuentes continuassem em seus países, nós não os conheceríamos, como não conhecíamos os principais escritores latino-americanos de vinte anos atrás”.

Em relação à já desgastada comparação entre a obra de Murilo Rubião com a do escritor tcheco Franz Kafka, e a suposta influência desse autor sobre a escrita rubiana, a única afirmação que podemos fazer, com certeza, é a seguinte: não há como evitar a comparação entre as obras destes dois autores geniais, uma vez que essa comparação se impõe no universo da crítica literária brasileira de forma inquestionável.

De acordo com Álvaro Lins e Mário de Andrade, o principal aspecto que aproxima esses dois autores é justamente essa capacidade de conseguir impor aquilo que nos parece absurdo como algo inerente à realidade cotidiana. Em ambos os ficcionistas o sobrenatural criado pela linguagem encontra-se atrelado ao real. Assim temos, tanto em Kafka quanto em Rubião, um sobrenatural “plasmado no cotidiano ” (CASTELO BRANCO, 1944, p. 1).

Entretanto, o próprio Rubião, em uma de suas entrevistas, nega que seus primeiros contos tenham sofrido influência do escritor tcheco quando declara que, no início dos anos 40, ninguém conhecia Kafka no Brasil a não ser Mário de Andrade que, por meio de suas correspondências, dava conta de apresentar, às novas gerações de escritores brasileiros, as novidades surgidas no cenário literário internacional (SCHWARTZ, 1982).

Porém, é relevante salientar que em 1943 Mário de Andrade, em uma de suas cartas a Murilo Rubião, faz uma aproximação entre os contos deste autor e a obra de Franz Kafka, intuindo esta influência que ele preferiu chamar de "fantasia" por falta de outra terminologia mais apropriada na época.

Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si “surrealismo”, si “simbolismo”, a que se poderia acrescentar “liberdade subconsciente”, “alegorismo” etc. Fica aqui “fantasia”) (ANDRADE apud MORAES, 1995, p. 55).

Apesar da divulgação pioneira das obras de Kafka entre os escritores proporcionada por Mário de Andrade e suas cartas, a apresentação do autor tcheco ao público leitor brasileiro tem sido atribuída ao teórico Otto Maria Carpeaux, inicialmente por meio de seu artigo “Franz Kafka e o mundo invisível”, de 1942 e, posteriormente, por meio de vários outros artigos onde o tema da escrita kafkiana era recorrente. É interessante ressaltar ainda o fato de Carpeaux haver relacionado, claramente, o nome de Kafka ao termo “realismo mágico”, em artigo de 1966, onde considera esta forma estética literária como uma influência sobre a tentativa desse escritor de ressignificar a realidade em seu novo contexto sociocultural, conforme se verifica em Carpeaux (1984, p. 2045-2046)

Apesar de tudo, e sem sabê-lo, enquadrava-se Kafka num movimento que fez parte da 'revolta dos modernismos': mas não foi o expressionismo e, sim, o chamado 'realismo mágico': resultado da decomposição do realismo-naturalismo por motivos alheios, provenientes do simbolismo ou já do próprio modernismo. É como se os autores quisessem retratar a realidade e lhes saísse coisa diferente.

Assim, não temos como saber até que ponto a obra de Franz Kafka tenha servido de inspiração ou influência para os contos rubianos, no entanto, o que nos parece mais relevante neste estudo é compreender que Rubião, a exemplo de Kafka, como um homem do século XX, conseguiu captar, por meio de sua sensibilidade artística, a influência de um tempo em que o objetivismo e a racionalidade já não eram mais suficientes para captar e expressar as incertezas e o absurdismo de uma época.

Neste trabalho, achamos perfeitamente adequada para o estudo do realismo mágico na obra de Murilo Rubião a classificação proposta pelo crítico guatemalteco William Spindler (1993) que, ao adotar o termo realismo mágico por considerá-lo mais abrangente, propõe uma tipologia para essa categoria, cujo emprego não se restringe unicamente ao contexto da literatura hispano-americana, mas à literatura de qualquer região do mundo que contenham as características do realismo mágico.

Assim, nesta classificação, destacam-se três formas de realismo mágico: o “realismo mágico metafísico”, o “realismo mágico antropológico” e o “realismo mágico ontológico”, cada um deles relacionado com um diferente significado da palavra “mágico”.

O “realismo mágico metafísico” corresponderia, segundo Spindler, às ideias defendidas pelo crítico de arte alemão Franz Roh (1890-1965) que utilizou pela primeira vez o termo “realismo mágico”, em 1920, para se referir a um grupo de pintores cujas obras eram uma crítica ao expressionismo alemão. Segundo (SPINDLER, 1993, p. 02) este conceito, em Roh, compreendia

Um retorno à representação da realidade, porem sob uma nova luz. O mundo dos objetos devia ser abordado de uma nova maneira, como se o artista o estivesse descobrindo pela primeira vez. O Realismo Mágico, como foi entendido então, não era uma mistura de realidade e fantasia, mas uma maneira de revelar o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade do dia a dia.

Em literatura, esse tipo de realismo mágico é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade pela técnica do *estranhamento*¹, por meio da qual uma cena é descrita como

¹ O termo estranhamento aqui utilizado pode ser entendido de acordo com a visão do formalista russo Viktor Chklovski (1893-1984) segundo a qual “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostranenie] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte

se fosse algo fora do comum, porém sem recorrer explicitamente ao sobrenatural (SPINDLER, 1993, p. 79).

Em outras palavras, apesar do estranho das situações em que se encontram envolvidos os personagens, não existe o sobrenatural nestas narrativas, mas sim a realidade, porém uma realidade absurda, impalpável, em que uma atmosfera de pesadelo e irrealidade se instala, como se observa no romance *O Processo* de Franz Kafka.

Por outro lado, o “realismo mágico antropológico” seria o equivalente às concepções de Carpentier, ou seja, àquilo que reconhecemos como realismo maravilhoso. Neste caso, tem-se a presença de duas vozes: uma racional, apresentando os acontecimentos do ponto de vista realista, e outra mágica, representando o ponto de vista do crente em magia. O “mágico”, neste caso, é tomado no sentido antropológico, e remete à cultura de um povo ou grupo social.

Já no “realismo mágico ontológico”, diferentemente do antropológico, o sobrenatural não está vinculado a mitos ou crenças culturais, mas é apresentado de um modo realista, não contradizendo a razão da narrativa e nem oferecendo explicações para os acontecimentos insólitos que se desenrolam na trama (SPINDLER, 1993).

O narrador, no Realismo Mágico Ontológico, não apresenta perturbação diante do sobrenatural, mas o descreve como se descrevesse algo corriqueiro, normal do dia a dia. Na verdade, a técnica aqui utilizada é o inverso daquela de estranhamento (*verfremdung*) usada no realismo mágico metafísico, uma vez que aqui o fato sobrenatural se torna naturalizado pelo objetivismo realista da narrativa usada pelo narrador, e pela reação de aceitação natural dos demais personagens da trama, induzindo, no leitor, essa mesma reação de naturalização do sobrenatural.

Um bom exemplo desta forma de realismo mágico pode ser observado no romance “A metamorfose” de Franz Kafka, onde o sobrenatural e a realidade convivem do início ao fim da trama, sem a preocupação de se apresentar uma explicação para a irrupção do sobrenatural. Em outras palavras, mesmo o fato de o protagonista ver-se, de repente, metamorfoseado em um inseto não lhe causa estranheza.

Um outro bom exemplo dessa forma de narrativa é observado no conto “Carta a uma senhorita em Paris”, de Júlio Cortázar, onde o personagem narra, com muita naturalidade, a sua

é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa mais a arte. (CHKLOVSKY, 1971, p.82). Assim, o estranhamento para Chklovski seria então o efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico.

experiência de vomitar coelhinhos vivos, sem que seja exigido, por parte da narrativa e do leitor, uma explicação razoável.

Na ficção de Murilo Rubião esta mesma visão nos é apresentada em alguns de seus contos, onde o impacto não é mais causado pelo surgimento do elemento sobrenatural dentro da narrativa, mas, ao contrário, temos na ficção rubiana “Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina ” (ARRIGUCCI, 1987, p. 141).

Aplicando-se a classificação tipológica de Spindler à ficção de Murilo Rubião, o que se observa é que apenas duas dessas formas se manifestam de maneira mais evidente em seus contos: o “realismo mágico metafísico” e o “realismo mágico ontológico”. Por outro lado, o “realismo mágico antropológico” não se manifesta na obra de Rubião, pois nela não se percebe a existência de enredos centrados em crenças étnicas, no folclore, ou na ligação do personagem ao seu espaço natural.

Um bom exemplo da ocorrência do “realismo mágico ontológico” na obra deste autor pode ser observado pela presença das metamorfoses em alguns de seus contos, onde

Os seres estranhos, frutos de metamorfoses sucessivas ou de exacerbação desmedida de suas proporções, convivem com seres tirados do cotidiano mais banal, irmanados, todos, por uma visão trágica da existência. Em geral, os lugares onde os acontecimentos ocorrem são os do dia a dia e os personagens são pessoas comuns, mas o microcosmo espacial adquire uma dimensão simbólica, e os protagonistas são metonímias da humanidade inteira (BATALHA, 2013, p. 34).

Nessas narrativas, os personagens não se assustam diante dos fatos mais insólitos surgidos ao longo da trama, mas, caso venham a se assustar, o espanto inicial logo é naturalizado, e eles passam a agir normalmente, envolvendo o leitor nessa atmosfera em que o insólito encontra-se banalizado pelo cotidiano.

Assim, o anormal se instala desde o início do texto, naturalizando-se ao longo da trama, a ponto de nem os personagens nem o leitor estranharem o fato de, em um mundo realista como o nosso, de repente se depararem com um coelho que tem um comportamento humano extravagante e instável e que se transforma em vários outros animais ao longo do enredo (“Teleco, o coelhinho”), nem a presença de dragões que padecem de alcoolismo e crises existenciais (“Os dragões”).

Entretanto, neste estudo, o que vai nos interessar mais diretamente é o conto “Botão-de-Rosa”, publicado pela primeira vez no livro de contos “O convidado”, de 1974. Nesta obra, que reúne nove contos, tem-se a predominância de textos com uma temática mais voltada para as questões humanas e existenciais, apresentadas por meio de uma narrativa onde o sobrenatural

não se manifesta diretamente, mas é pressentido pelo leitor através de uma presença inexplicável, provocada pela atmosfera sufocante e opressora em que se encontram envolvidos os personagens. Assim, entendemos que o conto “Botão-de-Rosa” tende ao chamado realismo mágico metafísico que, segundo Spindler,

é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural, como por exemplo, em O processo de Franz Kafka (1925) e O castelo (1926); O deserto dos tártaros de Dino Buzzati (1940) e as histórias Tema do traidor e do herói, A seita do Fênix e O sul, de Jorge Luis Borges. O resultado é frequentemente uma atmosfera estranha e a criação, dentro do texto, de uma perturbadora presença impessoal, que permanece implícita [...] (SPINDLER, 1993, p.79, grifo nosso).

Nas palavras de Camarani (2014, p. 192) este tipo de realismo mágico

Corresponderia à sobrenaturalização do real, isto é, a textos condizentes aos que Sartre utilizou para ilustrar o fantástico contemporâneo, nos quais o sobrenatural não se manifesta; ao contrário, apresenta um mundo reconhecível como dentro dos limites do real, mas abre na mente do leitor a impressão de ser confrontado com uma alegoria ou uma metáfora de algo que permanece quase ao alcance e ainda assim, desconhecido

Essa concepção sartreana de “fantástico contemporâneo”, ou do que vem a ser o “realismo mágico metafísico”, encontra uma correspondência nas ideias do crítico argentino Jaime Alazraki (2001), naquilo que este teórico denominou de “Neofantástico”. Para Alazraki (2001), as narrativas neofantásticas possuem diferenças significativas em relação às narrativas fantásticas tradicionais do século XIX, notadamente no que diz respeito a três características: à intenção, ao *modus operandi* e à visão.

No que tange à intenção, o neofantástico de Alazraki busca uma perplexidade, uma inquietude, uma desestabilização no leitor, ao contrário do fantástico tradicional que tinha como intenção provocar o medo. Conforme este autor “el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico”²(ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Em relação ao *modus operandi*, enquanto o fantástico tradicional parte de uma situação natural para alcançar gradativamente o sobrenatural, o neofantástico, ao contrário, introduz, muitas vezes, o elemento fantástico já no início da narrativa: não há uma progressão gradual.

² O empenho do relato fantástico para provocar medo no leitor, terror durante o qual tropeçam suas suposições lógicas, não ocorre no conto neofantástico (ALAZRAKI, 2000, p. 277, tradução nossa).

Além disso, segundo o estudioso, o neofantástico prescinde da hesitação representada no interior do texto (ALAZRAKI, 2001).

No que diz respeito à visão compreendida por esse novo fantástico, Alazraki entende que esta nova forma narrativa assume o mundo real como uma máscara, que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário dessa narrativa. Em relação a este efeito do neofantástico, Alazraki (2001, p. 276) nos assevera que

Si lo fantástico asume la solidez del mundo real — aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Callois —, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica”.³

Neste sentido, existe uma realidade oculta, por trás daquela a que estamos habituados a enxergar em nosso cotidiano, porém, não somos capazes de distingui-la por causa de fatores como a cultura, a ideologia ou a linguagem. Dessa forma, o racionalismo moldou a nossa percepção de realidade, nos tornando seres automáticos, que apenas captamos o mundo à nossa volta de forma maquinal. No entanto, quando nos deparamos com o insólito, e com a desestabilização causada pelo seu efeito em nossa percepção, essa realidade nos vem à tona.

Em “Botão-de-Rosa”, Rubião nos apresenta a história do personagem homônimo, vítima de um direito absurdo. Neste conto, apesar de o sobrenatural não se manifestar da forma tradicional e direta ao longo da narrativa, temos a presença do estranhamento causado por uma atmosfera de instabilidade predominante na trama. A prisão, julgamento e condenação do protagonista se desenrola em um clima de pesadelo, diante do qual ele se mostra impotente e subjugado. Como um Joseph K., de Kafka, ele se vê completamente entregue nas mãos dessa justiça que definirá o seu trágico destino.

Assim, é importante ressaltar o caráter crítico e social dessa forma de realismo mágico adotada por Rubião neste conto. A temática da injustiça e da violência é uma constante em suas narrativas, a exemplo de contos como “A cidade” e “A fila” onde a questão do direito, da violência e das arbitrariedades cometidas por parte do Estado, da burocracia e da alienação do sujeito são expostas de forma inovadora no cenário da literatura nacional, sempre acomodado à crítica baseada em narrativas realistas.

³ Se o fantástico assume a solidez do mundo real - embora para "melhor devastá-lo", como disse Callois -, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um tapume que esconde uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narrativa fantástica” (ALAZRAKI, 2001, p. 276, tradução nossa).

Dessa forma, muito além do simples deleite ou distração do leitor, o realismo mágico em *Rubião* tem como principal função a de denunciar a condição humana diante de uma realidade sem sentido e incomunicável, em um mundo que não se pode explicar, um “universo repentinamente privado de ilusões e de luzes” (CAMUS, 2005, p.20). Nas palavras de um dos maiores estudiosos de sua obra, em *Murilo Rubião*, o fantástico tem um objetivo, “o elemento extraordinário não se limita apenas a uma experiência de leitura prazerosa para efeitos de distração do leitor, mas assume uma função eminentemente crítica” (SCHWARTZ, 1982, p. 101).

Assim, por meio de sua experiência de leitura, o leitor de *Rubião* é tomado pelo incômodo, pela desestabilização e, imediatamente, é convidado a participar da construção desse mesmo insólito, quando a ele é revelada uma realidade oculta, existente por trás daquela a que ele está habituado a enxergar em seu cotidiano. Por isso, podemos dizer que em *Rubião* o insólito assume o mundo real como uma máscara, que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário de sua narrativa insólita.

Dos inúmeros recursos utilizados para provocar esse efeito de desestabilização da realidade e de absurdo na construção da contística rubiana, merecem destaque alguns que são de uso frequente em suas narrativas e que serão abordados no capítulo seguinte.

1.3 O Insólito Absurdo em Rubião

“O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? ”

(RUBIÃO, 2016, p. 16).

Conforme citamos no início deste trabalho, a obra de Murilo Rubião notabilizou-se no cenário literário brasileiro, em meados do século XX, dando origem a uma narrativa que o teórico Antônio Cândido (1989) veio denominar de “insólito absurdo”. Neste mesmo sentido, a pesquisadora Maria Cristina Batalha (2013, p. 34) nos afirma em um de seus artigos, que “Murilo Rubião inaugurou uma modalidade de fantástico que se pode denominar absurdo-existencial”.

Neste tópico, para falarmos deste absurdo na obra de Murilo Rubião, tomaremos como referência principal a obra do escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus (1913-1960), e do escritor tcheco Franz Kafka.

Dentre todos os autores que abordaram a temática da existência, Camus foi o que se deteve de forma mais aprofundada na análise dessa problemática em seu ensaio filosófico “O mito de Sísifo” de 1941. Pode-se dizer que a ideia de Absurdo, em Camus, surgiu a partir da concepção existencialista da condição humana.

Sartre (2014), um dos filósofos existencialistas, em sua obra fundamental “O Existencialismo é um Humanismo”, nos afirma que "a existência precede a essência", ou seja, o homem primeiro nasce, é “lançado no mundo”, para só depois se determinar a ser isto ou aquilo, ele não é definível ao nascer, uma vez que aí ainda não é nada como realidade humana. Assim, de acordo com este filósofo:

O homem é tão somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo [...] o homem será apenas o que ele projetou ser (SARTRE, 2014, p. 20).

Neste sentido, a essência não determina o homem, pois este, como um eterno "vir a ser", não possui uma essência, mas ele é que se constrói na medida em que passa a agir de forma

livre, fazendo escolhas e assumindo os riscos de viver e a responsabilidade por estas escolhas. (SARTRE, 2014).

Essa responsabilidade do indivíduo gera em seu interior uma angústia existencial. A total liberdade de “escolher ser” esbarra na responsabilidade direta em relação aos outros homens. Deste modo, se existir é escolher, existir é sofrer angústia.

Assim, a liberdade de escolher o próprio rumo a ser tomado lança o homem em uma situação de desamparo, pois não há mais um Deus mandando nos acontecimentos, nem um destino preconcebido. Ele deverá, sozinho, buscar a realização de sua existência, do contrário, tudo resultara em frustração e angústia. Nesta perspectiva, não existe nenhuma certeza para o homem em relação à sua existência a não ser uma: a morte, este encontro com o desconhecido, esta possibilidade inevitável, ou, o fim de todas as possibilidades.

Esta única certeza que é a morte conduzirá este homem na busca de um sentido para sua existência enquanto ser no mundo, portador de uma consciência, do contrário tudo resultará em um absurdo, em uma vida desprovida de propósitos, de sentido. O absurdo é o sentimento dessa realidade – o homem perante uma existência sem objetivos que o satisfaça.

Ao contrário de autores como Sartre, Camus não se considerava um existencialista, afirmando que sua obra era mais influenciada por Kafka e Dostoiévski que propriamente pelos existencialistas. De acordo com Barreto (1991, p. 17) seu pensamento filosófico é formado sobre dois pilares principais: o conceito do absurdo e o da revolta. A sua definição de absurdo diz respeito ao confronto da irracionalidade do mundo com o desejo de clareza e racionalidade que se encontra no homem. Quanto à ideia de revolta, ela está vinculada em última análise, à busca inconsciente de uma moral.

Para Camus (2005), o homem e o mundo são duas realidades alheias e ininteligíveis uma vez que o homem tem uma sede inesgotável de absoluto, pois quer compreender o mundo, esmiuçá-lo, reduzi-lo a uma teoria que possa explicá-lo, como acredita explicar muitos fenômenos físicos de sua realidade. Porém, tanto de si quanto do mundo, o homem só conhece fragmentos, estilhaços que de forma alguma lhe proporcionarão um verdadeiro conhecimento.

Dessa forma, a partir do momento em que não dispõe de um sistema totalizante que possa explicar o mundo, este homem passará a carregar um sentimento espontâneo de busca de sentido de sua existência, um desejo de resgate de uma unidade de sentido perdida. Nas palavras de Camus “Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano” (CAMUS, 2005, p. 31-32).

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da lembrança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e a sua vida, o ator e o seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo (CAMUS, 2005, p.20).

No momento em que o homem camusiano começa a sentir esse “apetite de absoluto” ele já começa a se deparar com o absurdo, pois o desejo de unidade, definidor de sua busca existencial, será negado pelo mundo. Assim, na concepção camusiana “o absurdo nasce deste confronto entre o chamamento humano e o desrazoável silêncio do mundo”. É, pois, este desejo de clareza, de unidade, contraposto ao mutismo do mundo que significam o próprio absurdo. (CAMUS, 2005, p. 41).

Neste sentido, em seu ensaio “Explicação de O estrangeiro” Sartre (2005) também tenta esclarecer o que vem a ser este absurdo. Neste propósito, ele nos explica:

O que é então o absurdo como estado de fato, como dado original? Nada menos que a relação do homem com o mundo. A absurdidade primordial manifesta, antes de tudo um divórcio: o divórcio entre as aspirações do homem quanto à unidade e o dualismo insuperável do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direção ao eterno e o caráter finito de sua existência, entre a “inquietação” que é sua própria essência, e a vaidade de seus esforços. A morte, o pluralismo irreduzível das verdades e dos seres, a inteligibilidade do real, o acaso – eis os polos do absurdo (SARTRE, 2005, p. 117-118).

Assim, diante desta incomunicabilidade, desse mutismo do mundo, que silencia ante os anseios humanos por uma resposta para a sua incompletude, o homem camusiano se debate em uma realidade carente de sentido, uma vez que a sua busca será sempre negada pelo mundo, fazendo nascer o sentimento de uma fratura entre este homem e a sua vida, entre “o ator e seu cenário”.

No último capítulo de “O mito de Sísifo”, Camus compara o absurdo da condição humana com a situação de Sísifo, um personagem da mitologia grega, condenado, por toda a eternidade, a repetir a tarefa de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, sendo que, todas as vezes em que está prestes a alcançar o topo, a pedra rola novamente montanha abaixo, retornando ao ponto de partida, por meio de uma força irresistível, invalidando completamente todo o esforço por ele despendido. Por meio dessa representação, Camus vê em Sísifo o verdadeiro herói absurdo – aquele que vive a vida ao máximo, odeia a morte e é condenado a uma tarefa sem sentido.

Assim, é por meio desse mito que Camus nos apresenta uma metáfora da vida moderna. O destino de Sísifo, que nos parece absurdo, não é menos absurdo que o do homem moderno,

também “condenado”, de certa forma, a trabalhar todos os dias de maneira maquinal, realizando quase sempre trabalhos repetitivos, fazendo a mesma coisa, continuamente, inconsciente da sua condição absurda.

Sartre (2005), retomando o estudo de Camus em “O mito de Sisifo”, destaca esta condição do homem que, ao tornar-se consciente, desperta para uma espécie de “lucidez sem esperança”, percebendo que as suas ações cotidianas se resumem em trabalhos repetitivos e, às vezes, sem sentido, passando a perceber o mundo à sua volta como um labirinto sem solução, um eterno círculo do qual não poderá se libertar, pois encontra-se em um “exílio sem recursos”. Assim, ainda segundo este autor, este absurdo:

Não é o objeto imediato de uma simples noção: ele nos é revelado por meio de uma iluminação desolada. “Levantar, bonde, quatro horas de escritório ou de fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho, refeição, sono, bonde, a segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado no mesmo ritmo” (O mito de Sisifo), e depois, de repente, “os cenários desabam” e chegamos a uma lucidez sem esperança. (SARTRE. 2005, p. 119).

Este mundo absurdo, proposto por Camus e trazido à tona por Sartre em seu ensaio, pode perfeitamente ser observado na contística rubiana, por meio da temática desenvolvida nos textos deste autor, onde os personagens estão quase sempre perdidos, em busca de algo ou de algum sentido em um mundo caótico e incompreensível, revelando toda a incompatibilidade e incomunicabilidade existente na relação homem-sociedade, presentes em seus contos.

Em Rubião, o fantástico se mistura ao sentimento de angústia do homem moderno, diante de um mundo ininteligível, onde os personagens se debatem na busca de um sentido para as suas ações e para os acontecimentos em que estão envolvidos dentro da narrativa, sem, contudo, encontrarem uma resposta, uma saída ou uma luz no fim do túnel.

Condenado, por essa ininteligibilidade, a uma total falta de respostas para os seus anseios e questionamentos diante de uma realidade esmagadora que o sufoca, o homem rubiano experimenta uma espécie de cisão, uma fratura entre a sua vida e o mundo em que está inserido, experimentando, em consequência, uma condição de “exílio sem solução”, de um eterno “estrangeirismo” diante do mundo que o cerca. Segundo nos afirma Maria Cristina Batalha (2013, p. 34)

Esse modelo narrativo é característico do fantástico moderno, isto é, aquele que provoca, segundo os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guatarri, a “desterritorialização” da existência e do próprio homem. São textos nos quais surgem a problematização da crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem, e da perda da individualidade, dissolvida na “modernidade líquida”, como a designa Zygmunt Bauman.

Dessa forma, Rubião segue um modelo narrativo próprio do fantástico contemporâneo. Com o intuito de despertar o senso crítico do leitor para a sua própria realidade e para o seu “estar no mundo”, ele traz em sua narrativa a problematização do homem moderno, perdido em um mundo absurdo e agonizante, submetido à coisificação e à alienação, diante deste mundo que está sempre a tolher a sua individualidade, condenando-o a uma existência desprovida de sentidos, privada de “ilusões e de luzes”, que se apresenta ininteligível, incompreensível, quando o que se procura são respostas.

2 A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO RUBIANO

“Por que legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-céu?”

(Rubião, 2016, p. 67)

Neste tópico, achamos interessante mencionar as estratégias narrativas utilizadas por Murilo Rubião, como uma forma de contrariar as normas de verossimilhança tradicionalmente usadas pelo realismo, criando um efeito característico de fantástico moderno e absurdo em seus contos.

No século XIX, o conceito de verossimilhança foi a essência do texto de ficção, destacando-se a estética realista-naturalista e a sua pretensão em retratar o real com uma similaridade rigorosa. Este conceito, que diz respeito à percepção de que os fatos narrados em uma obra de ficção poderiam ter acontecido em uma realidade empírica, já não comporta o seu sentido original referente à extrema correspondência entre o real e o ficcional.

O surgimento do fantástico no decorrer do século XIX, e mais acentuadamente no século XX, provocou uma reavaliação deste conceito como componente do universo ficcional. O fantástico do século XX atacou a causalidade, elemento indispensável para a conformação da verossimilhança, colocando o insólito em primeiro plano na narrativa, dificultando ao observador identificar as causas das quais decorrem as consequências no texto. Dessa forma, segundo (BASTOS, 2013, p. 70)

Os irrealismos da modernidade cancelam ou suspendem a causalidade. Com isso, provocam efeito comumente mais aterrador que o produzido pelo sobrenatural antigo, pois o desconhecimento da instância determinadora da natureza dos acontecimentos insólitos deixa o homem na escuridão de uma trajetória existencial sobre a qual não tem nenhum domínio, por vezes até nenhuma ingerência.

Neste sentido, a ficção fantástica de Rubião destaca-se como representante desse insólito novecentista. Na construção de sua escrita, esse autor se vale da combinação de algumas estratégias narrativas usadas para produzirem esse efeito de fantástico contemporâneo, de absurdo, fundado na percepção de uma fratura entre o homem e o mundo em que está inserido (BATALHA, 2013).

Neste capítulo, discorreremos a respeito de algumas dessas estratégias, frequentemente empregadas nos textos rubianos, e responsáveis pela configuração do insólito absurdo na obra deste autor, como:

1. A importância do uso da linguagem pelo autor, onde é priorizada uma linguagem clara, cotidiana;
2. O recurso às figuras retóricas como a hipérbole, a metáfora e a reiteração;
3. A impotência do herói: decorrente da própria estruturação absurda da trama, que obedece a uma lógica própria, onde o herói se mostra impotente para intervir diante dos acontecimentos;
4. O ponto de vista ou perspectiva do narrador, pois a experiência de leitura é fundamental para o efeito de fantástico produzido pelo texto.

É importante destacarmos que, além desses recursos narrativos, Rubião faz uso de outros, também de igual importância para a sua escrita, como é o caso da presença das metamorfoses em seus contos. No entanto, neste estudo, nos ateremos apenas aos acima destacados, bastante frequentes em seus contos, sobretudo em suas últimas coletâneas.

Assim, abordaremos, neste capítulo, cada uma dessas estratégias, destacando a importância de cada uma delas nos contos rubianos, e, posteriormente, discorreremos a respeito do uso dessas estratégias no conto título deste trabalho – Botão-de-Rosa – da importância desses recursos para a configuração dessa narrativa como um insólito que apresenta os traços do absurdo.

2.1 Um edifício interminável: A Linguagem fantástica de Murilo Rubião

“A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugia-me da pena.

(Rubião, 2016, p. 112)

O apuro com o uso da linguagem constitui um dos diferenciais na poética de Murilo Rubião. Segundo Maria Cristina Batalha, este autor “soube, mais do que ninguém, que a linguagem é um modo privilegiado de acesso ao sentido” (BATALHA, 2013, p. 33).

Conforme afirmamos anteriormente, Rubião, como os personagens que figuraram em seus contos, foi, sem dúvida, um homem que transitou entre dois mundos: por um lado, foi um homem prático, que conviveu em meio ao universo formal e burocrático do serviço público, do direito e do jornalismo e, por outro, conheceu e habitou os reinos imaginários e fantásticos que vieram a povoar a sua rica e imaginativa ficção.

A formação jurídica, o exercício de cargos públicos e o convívio com o meio jornalístico estão, muito provavelmente, entre os principais fatores que influenciaram no desenvolvimento da escrita deste autor, não apenas em relação ao enredo de suas narrativas, mas, principalmente, no que diz respeito à clareza da linguagem com que narra suas histórias, uma vez que, tanto no direito quanto no jornalismo, uma de suas grandes paixões, é essencial a apresentação de uma linguagem comprometida com a clareza, a transparência e a objetividade. Dessa forma, o que se percebe nos textos deste autor, como resultado de seu incansável fazer literário, é uma preocupação excessiva com a linguagem, com a busca obstinada pela palavra exata, por um termo definitivo que possibilitasse a total clareza na transmissão das imagens e figuras que povoavam o seu estranho imaginário.

Por isso, é muito destacado pela crítica o gesto rubiano de escrever e reescrever seus contos. Em seus textos, nada é desnecessário ou meramente figurativo, mas, ao contrário, tudo surge como resultado de seu esforço na tentativa de ser o mais preciso possível com o uso da linguagem. Dessa forma, para este autor, escrever sempre significou uma tarefa difícil, e por vezes mesmo, penosa. O próprio Rubião chegou a afirmar

Sempre aceitei a literatura como 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 re-laborar, ir pra frente, voltar. Rasgar (RUBIÃO, 1974, p. 5).

Assim, essa preocupação especial com o uso da linguagem na construção de suas narrativas é uma das principais características do fazer literário de Murilo Rubião, que chegou a editar seus contos de forma obsessiva, buscando a linguagem mais transparente possível, travando com as palavras uma luta extenuante na tentativa de estabelecer, com o leitor, uma comunicação impecável, esquecendo-se do quão imperfeito é o veículo da linguagem na transmissão do pensamento. Segundo (MOURÃO, 2016, p. 16-17)

A luta com o texto se converteu em cotidiana tortura. Cuidando da revisão interminável, mesmo do que já havia sido publicado ou republicado mais de uma vez. Essa é sem dúvida a explicação plausível para o fato de um ficcionista tão importante, tão talentoso, ter deixado obra tão diminuta. Sempre insatisfeito, sempre achando que fosse necessário melhorar, ele cortava e substituía, limava e soprava.

Conforme Alexandre Eulálio (1965), a procura do sinônimo perfeito, da palavra exata, parece em Murilo uma briga pelo “Santo Graal” da linguagem, uma briga que o autor já devia saber que estava perdida. Assim, Rubião escrevia e reescrevia os seus textos incansavelmente, inúmeras vezes, nunca se convencendo de que um conto estava definitivamente terminado, mesmo após sua publicação. Para Audemaro Goulart, é evidente a existência de uma certa compulsão pela permanente reelaboração dos textos no processo de criação dos contos rubianos, o que, talvez, nos explique o fato de que, em sua obra, “Tudo quanto se cria transforma-se em algo aberto” (GOULART, 1995, p. 16).

Inspirado em seu grande mestre Machado de Assis, que, segundo Garbuglio (1997, p. 4), soube “valorizar a palavra, despojando-a de acessórios, para adequá-la às necessidades de sua expressão de arte, capaz de resistir ao tempo e se impor como modelo”, Rubião estava sempre cortando, acrescentando, substituindo, editando de maneira obsessiva, sempre perseguindo aquela palavra cuja significação lhe teimava em fugir.

E todo esse rigor, provavelmente, vinha de seu conhecimento do fato de que a linguagem é muitas vezes traiçoeira, em virtude de sua própria natureza, não podendo ser completamente apreendida em sua essência, pois há sempre algo que foge, que escapa ao escritor durante este movimentar das palavras que cria o texto literário. Por isso o escritor está sempre correndo o risco de dizer algo diferente do que realmente pretendia, ou mesmo, de não dizer nada. Nas palavras de Blanchot, (1987, p. 15), durante este processo

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação.

Tal empreitada no mundo da escrita, na obra de Murilo Rubião, muitas vezes nos remete a seu conto “O edifício”, onde nos é narrada uma história que bem poderia ser comparada a este processo extenuante que é o do fazer literário, em que o escritor, não convencido de que o seu trabalho está concluído, continua a reescrevê-lo, indefinidamente.

Na verdade, provavelmente Rubião já havia intuído o fato de que

Toda escrita é, por natureza, infinita. Cada leitor opera o milagre simples de despertar a palavra adormecida e torná-la viva pela leitura, interessada ou indiferente, que faz. Sendo único, cada leitor promove uma nova reescritura quando lê pela primeira vez o texto, que é novamente reescrito toda vez que o leitor o relê. Na rede de todos os seus leitores, o texto – mesmo aquele mais previsível – vai sempre inventando (...) novos fios (CARNEIRO, 2013, p. 88).

No conto “O Edifício”, Murilo Rubião narra a história de uma construção fadada ao infinito, um edifício em que, somente para a construção de suas fundações, foram necessários mais de cem anos para terminar, e cujos andares seriam ilimitados.

Dessa forma, em Rubião, o fazer literário vai se desenhando na figura da construção deste edifício, planejada por um Conselho, para um período inicial de 100 anos.

Ao engenheiro responsável pela obra, o jovem e recém-contratado João Gaspar, nada falaram das finalidades do prédio. “Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia” (RUBIÃO, 2016, p. 63). Assim, o engenheiro ouviu atentamente as instruções dos conselheiros, que lhe deram ampla liberdade para administrar a construção sem, contudo, se esquecerem de lhe advertir a respeito de algo extremamente importante: o fato de que ele, por mais orgulhoso e determinado que estivesse, jamais terminaria aquela obra.

Assim, foram erigidos centenas de andares sem embaraços, de 50 em 50 pavimentos, sob o comando do entusiasmado engenheiro João Gaspar. Conforme os anos se passavam, o edifício ganhava maiores dimensões, projetando-se cada vez mais para o alto.

Atingidos os 800 andares, a construção já esbarrava no céu, porém, estava longe de ser concluída, pois era um edifício interminável.

Após a morte dos conselheiros e a conseqüente dissolução do conselho (pois muitos anos haviam se passado e já estavam todos muito idosos), e da construção já superar esta marca

(o octingentésimo andar), aconteceu o previsível: dizia a lenda que o empreendimento iria fracassar nesta fase, e caberia ao engenheiro, além da responsabilidade de erigir alicerces e pavimentos, evitar o malogro do empreendimento.

Conforme a previsão, houve um incidente que provocou uma grande confusão nesta fase da empreitada, mas João Gaspar, juntamente com a organização solidária de seus operários, conseguiu superar esta previsão de fracasso, e a construção foi retomada de forma efetiva, indo de vento em polpa, acrescentando-se cada vez mais andares ao edifício.

Assim, o edifício continuou a crescer cada vez mais, crescia conforme o passar dos anos, tomando altitudes inimagináveis. João Gaspar, no entanto, ao ver que o edifício crescia sem parar, e que todo o conselho de fundadores havia morrido com o passar do tempo, e que ele mesmo havia envelhecido, após haver consumido toda a sua vida naquela construção, começou a não ver mais sentido em todo aquele empreendimento

Esvaíra-se a euforia de João Gaspar. Vago e melancólico, retornou ao edifício. Da última laje, as mãos apoiadas na cintura, teve um momento de mesquinha grandeza, julgando-se senhor absoluto do monumento que estava a seus pés. Quem mais poderia ser, desde que o Conselho se extinguiu?! Fugaz foi o seu desmedido orgulho. Ao regressar a casa, onde sempre faltara a diligência de uns dedos femininos, as dúvidas o perseguiram. Por que legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-céu? As perguntas iam e vinham, enquanto o edifício se elevava e menores se faziam as probabilidades de se tornar claro o que nascera misterioso (RUBIÃO, 2016, p. 67-68).

Tomado pelo tédio, o engenheiro convocou os operários e, valendo-se de sua autoridade, determinou que a obra deveria parar. Mas, para a sua surpresa, os operários recusaram tal ordem, alegando que dariam continuidade à construção, pois estavam a mando do extinto conselho, cuja posição na hierarquia estava acima da de João Gaspar. Dessa forma, a construção continuou, e de nada adiantava as alegações do engenheiro na tentativa de convencer os operários a interromperem a obra, que crescia cada vez mais, pois, além dos operários, agora contava com a colaboração de voluntários dispostos a darem continuidade ao empreendimento.

Vendo multiplicar as levas de voluntários, o engenheiro não teve mais ânimo de enxotá-los. Passou a percorrer, um por um, os andaimes, exortando-os a abandonar o trabalho. Fazia longos discursos e muitas vezes caía desfalecido de tanto falar. A princípio os empregados se desculpavam, constrangidos por não ouvirem atentamente as suas palavras. Com o passar dos anos, habituaram-se a elas e as consideravam peça importante nas recomendações recebidas pelo engenheiro-chefe antes da dissolução do Conselho (RUBIÃO, 2016, p. 69-70).

Assim, temos neste conto de Murilo Rubião, elementos que nos remetem à uma experiência semelhante à da escrita. Ao criar a obra, o escritor nunca está sozinho na empreitada, mas, com ele, participam as inúmeras outras leituras por ele já realizadas, ou

seja, diversos escritores participam, com ele, de sua criação, ou, construção. Além disso, ele não pode ser ingênuo a ponto de imaginar que aquela sua escrita termina no momento em que ele, fechando as páginas, finalmente dá por encerrada a sua obra, mas, ao contrário, ela continua indefinidamente, por meio dos leitores que teimam em reescrevê-la, a cada nova leitura.

Assim como o engenheiro João Gaspar, Murilo Rubião, em sua construção, “ouviu atentamente as instruções dos conselheiros, cujas barbas brancas, terminadas em ponta, lhes emprestavam aspecto de severa pertinência” (RUBIÃO, 2016, p. 63), dentre os quais Machado De Assis foi, sem dúvida, o maior deles, o seu grande mestre, talvez aquele que o advertiu a certa altura da empreitada: “– Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último” (RUBIÃO, 2016, p.64).

Com esta advertência, estava ele a lembrar o autor que toda escrita é infinita por natureza, uma construção interminável, que já precede seu autor em muitas outras gerações. Por isso, ciente deste caráter infinito da escrita, Rubião já sabia que, ao autor, de nada adiantaria querer encerrar a obra, como quisera João Gaspar, pois, independente dele, os leitores, estes operários incansáveis e cheios de entusiasmos, dariam continuidade à construção, acrescentando ao edifício, andares intermináveis.

Dessa forma, sabendo que o fazer literário é um edifício interminável, Rubião estava sempre retomando a construção de seus contos, refazendo-os inúmeras vezes, mesmo depois de publicados, perseguindo a clareza de uma linguagem com a qual pudesse retratar para o leitor, da forma mais exata e fiel possível, as suas visões subjetivas, como uma maneira de transferir para o papel, tal como concebia em sua mente, os sonhos e divagações que povoavam seu universo interior.

Entretanto, apesar da objetividade e clareza da linguagem, os contos rubianos estão longe de serem elementares, pois, a essa linguagem, somam-se os mais desconcertantes enredos, outra característica dos contos deste autor. Dentro da narrativa, Rubião coloca seus personagens nas situações mais incomuns, mais dramáticas, e quase sempre com uma naturalidade que confronta o leitor, causando-lhe estranhamento. Assim, é importante destacarmos, na construção do texto rubiano, não apenas o uso desta linguagem, mas o contraste provocado por esta clareza e objetividade, tão prezadas pelo autor, com um enredo perturbador e desconcertante apresentado em seus contos.

Este contraste, dentro da narrativa, é um dos responsáveis pelo efeito de fantástico contemporâneo na escrita de Rubião. A clareza e o caráter cotidiano da linguagem dão, à

narrativa deste autor, os traços da contemporaneidade. Mesmo para retratar as situações mais estapafúrdias, mais bizarras, em que se veem envolvidos os seus personagens, ele faz uso da linguagem mais comum, mais próxima do cotidiano, aproximando-se da realidade do leitor, ao mesmo tempo em que o enredo desconcertante provoca o seu estranhamento. A respeito desta escrita, nos asseverou Antônio Cândido que

Um dos seus traços característicos é a naturalidade com que narra as coisas insólitas, fazendo-as parecerem elementos do cotidiano mais normal, o que é reforçado pelo contraste com a extrema simplicidade da escrita, despida de efeitos, como se o autor decidisse confiar apenas na força da urdidura, que vai envolvendo o leitor numa das atmosferas mais atraentes da ficção brasileira contemporânea (CANDIDO, 2007, p. 117-118).

Assim, é justamente a colisão destes elementos (linguagem e enredo), um dos fatores que aguçam no leitor o efeito de estranhamento, de incômodo, provocando o desequilíbrio e o desconcerto que dominam a atmosfera de seus contos, revelando ao leitor um universo absurdo, por meio de sua ficção.

Diante disso, é inegável que a linguagem usada por Murilo Rubião, na construção de sua ficção, constitui um dos elementos essenciais na configuração do insólito e do absurdismo pretendidos por este autor. Confrontando o leitor, ele o envolve em seu processo da escrita, revelando sua importância como uma das peças fundamentais na construção, e definição, dessa forma de narrativa.

2.2 A desestabilização da realidade na contística rubiana

“Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo”

(Rubião, 2016, p. 60)

Conforme vimos no capítulo anterior, os contos de Murilo Rubião podem ser classificados como pertencentes ao denominado realismo mágico metafísico, em que a irrealidade é induzida pela técnica do estranhamento, ou seja, a cena é descrita como se fosse algo fora do comum, porém, sem recorrer explicitamente ao sobrenatural.

O que se percebe, nesta forma de narrativa, é que, apesar das situações em que se encontram envolvidos os personagens, não existe um fato sobrenatural propriamente dito, mas sim a realidade, porém, uma realidade absurda, impalpável, envolta em uma atmosfera de pesadelo e irrealidade.

Dos inúmeros recursos utilizados por Murilo Rubião, para caracterizar o insólito e o absurdismo na construção de sua narrativa, dois merecem destaque neste estudo, tanto pela frequência com que aparecem em seus textos, como pelo efeito que conferem aos seus enredos. São eles:

- 1) A presença de figuras de linguagem (principalmente a hipérbole, a metáfora e a reiteração);
- 2) A própria estruturação da trama, onde o herói se mostra impotente para intervir diante dos acontecimentos dentro da narrativa.

Inicialmente, para os efeitos deste estudo, o que se entende por figuras de linguagem, ou de retórica, é “qualquer tipo de recurso ou manipulação da linguagem com fins persuasivos, expressivos ou estéticos com o objetivo de ampliar o significado ou a ênfase que o orador quer imprimir em seu discurso” (REBOUL, 2001, p. 113).

Nos textos rubianos, o uso da figura de linguagem é um dos procedimentos estéticos mais frequentemente empregados pelo autor com o objetivo de contrariar as regras de verossimilhança, convencionalmente usadas pelo realismo. Em seus enredos, este autor faz uso das figuras, não isoladamente, mas combinadas, ressaltando, dentro da narrativa, certos aspectos que, muito provavelmente, pouco ou nenhum destaque obteriam sem o uso destes recursos de linguagem.

Neste tópico, abordaremos a utilização da hipérbole, da metáfora e da reiteração na ficção rubiana, e a importância fundamental destes recursos de linguagem na construção do enredo de seus contos, uma vez que, em todos eles, observa-se a ocorrência de pelo menos uma dessas figuras. Abordaremos, ainda, a utilização, pelo autor, de uma certa estruturação da trama, que se vale da impotência do protagonista, contribuindo para o clima de desestabilização e absurdismo no interior da narrativa.

Na obra de Murilo Rubião, a hipérbole é um dos recursos mais frequentes, e, provavelmente, o que mais se destaca no processo de desconstrução de uma visão realista da realidade. Nas palavras de um de seus maiores críticos “a hipérbole se manifesta na poética de MR como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos na narrativa” (SCHWARTZ, 1981, p.70).

As definições de hipérbole geralmente estão ligadas à etimologia do termo em grego (*hipperbolé* – ação de lançar sobre) e se referem às noções de “excesso” e “exagero”. (FERREIRA, 2007). Caracteriza-se pela substituição de um termo próprio por outro que excede semanticamente os limites da verossimilhança.

O excesso, ou exagero, alcançado por esta substituição pode adotar duas formas: o “aumento” ou a “diminuição” de um objeto ou situação, provocando, desse modo, a transgressão dos limites da verossimilhança do discurso, conforme observa em sua definição de hipérbole CHARAUDEAU; MAINGUENEAU (2008, p. 262):

Pode aumentar ou diminuir por excesso, e as representa bem acima ou bem abaixo daquilo que são, não com finalidade de enganar, mas de levar à própria verdade, e de fixar, pelo que é dito de inacreditável, aquilo que é preciso realmente crer.

Assim, na ficção rubiana, em um contexto aparentemente normal, cotidiano, o foco da narrativa de repente se volta, dentre todos os elementos, para aquele que merecerá a atenção especial do autor, que dará destaque a este elemento, valendo-se do exagero, da deformação e, por vezes, do grotesco.

Conforme nos explica Batalha (2013, p. 36), na obra de Murilo Rubião

O efeito insólito é então criado pela hiperdimensão do real, que, tomado em sua própria trivialidade, mas repetido exaustivamente na narrativa, se transforma em transgressão e ruptura, desvelando as brechas daquilo que chamamos de real. O fato insólito, inscrito no texto por uma lente de aumento, promove a radicalização do absurdo que, reduzido à sua quintessência, expõe a nu a ausência de significado para o qual ele aponta.

Estes traços hiperbólicos e grotescos podem ser facilmente observados no conto “Bárbara” em que o corpo da personagem homônima engorda exageradamente, tomando proporções que fogem à normalidade. Neste conto, Rubião narra a história de uma mulher casada que vive a exigir que o seu marido (o narrador protagonista) satisfaça os seus mais extravagantes desejos. Ao longo do conto, à medida que tem seus pedidos satisfeitos pelo marido, mais ela engorda, e mais se encontra insatisfeita, e pronta para fazer novos pedidos.

Nesta narrativa, a hipérbole não é observada apenas nas proporções que toma o corpo da personagem, que engorda de forma anormal, mas tudo é meticulosamente exagerado pelo autor: a insatisfação de Bárbara, seus pedidos megalomaniacos (ela pede coisas como o oceano, um navio, uma estrela do céu), e a sujeição do marido que se submete incondicionalmente, de forma humilhante àquela situação.

Este exagero é especialmente observado pela relação conjugal estabelecida entre estes dois personagens (o narrador e a personagem título). Existe uma discrepância absurda entre os sentimentos de ambos. Enquanto o narrador passa o tempo todo tentando demonstrar o seu amor incondicional por Bárbara, a ponto de realizar coisas inimagináveis exigidas por ela, sem ao menos questionar em nenhum momento a razoabilidade de seus pedidos, ela não lhe demonstra nenhum afeto, mas sim uma certa indiferença para com os sentimentos do marido, exigindo como provas de seu amor a realização dos seus mais esdrúxulos pedidos.

O ápice do insólito no conto é alcançado pelo efeito proporcionado pelo uso da hipérbole, que possibilitará o surgimento de um fato inusitado na trama – Bárbara nunca para de engordar, ela irá engordar tanto, a ponto de adquirir proporções literalmente gigantescas – este acontecimento é acompanhado sempre de sua constante insatisfação, manifestada por meio de seus inumeráveis e megalomaniacos pedidos. A frase que inicia o conto é “Barbara gostava sempre de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 2016, p. 22).

Outra passagem que merece destaque dentro do conto é a que nos mostra a gravidez e maternidade de Bárbara. Contrariamente ao que se esperava, a julgar pelas dimensões da mãe, o bebê de Bárbara nasceu pequenino e raquítico (pesava apenas um quilo) e, com o passar do tempo, à medida que a mãe adquiria proporções descomunais, ele não crescia, permanecendo sempre mirrado.

Este contraponto entre as duas figuras, mãe e filho, representando os extremos da situação destacada, vem acentuar o exagero dentro da narrativa, acentuando no leitor o estranhamento diante da situação apresentada no texto. A fragilidade e inocência do bebê se contrapõe ao egoísmo e indiferença da mãe, que não se sente realizada com a maternidade, deixando apenas ao pai a tarefa de criar o filho.

Além da hipérbole, a metáfora é uma outra figura de linguagem que se mostra bastante evidenciada neste conto, constituindo um dos instrumentos essenciais na construção da ficção rubiana.

Considerada por muitos linguistas como a mais importante figura do discurso, ela tem sido objeto de inúmeras reflexões no campo filosófico, linguístico e estético ao longo da história humana, destacando-se, neste sentido, a visão clássica de Aristoteles, Cícero e Horácio; a visão romântica, de S. T. Coleridge, e, por fim, uma visão moderna com I. A. Richards e Paul Ricoeur.

Neste estudo, tomaremos a ideia de metáfora com base na compreensão de Richards, segundo a qual, ela resulta de “dois pensamentos de diferentes coisas que atuam juntos e escorados por uma única palavra, ou frase, cujo sentido é resultante da sua interação” (RICHARDS, 1965, p. 93 apud MOISÉS, 2004, p. 285).

No mesmo sentido, temos a concepção de Paul Henle segundo a qual a metáfora resulta da interação do “sentido literal e sentido figurado, com a diferença de que os dois sentidos dizem respeito não só a cada termo considerado autônomo, como à dualidade que formam” (HENLE, 1966, p.175 apud MOISÉS, 2004, p. 285).

Na contística rubiana, é importante compreender que a metáfora está muito além de uma simples figura de linguagem, funcionando como uma estrutura de pensamento poético, decisiva na construção da narrativa, presente ao longo de todo o texto, porém, manifestando-se de forma completa apenas ao final da leitura, por meio da globalidade de sua significação. Em outras palavras, a metáfora está intimamente ligada à estruturação dessa nova forma de narrativa.

Vale ressaltar ainda, o caráter eminentemente crítico da metáfora nos contos deste autor.

Conforme observado no capítulo I deste trabalho, o novo relato fantástico novecentista, a exemplo dos contos de Murilo Rubião, assume o mundo real como uma máscara, que oculta uma segunda realidade que é o seu verdadeiro destinatário (ALAZRAKI, 2001), uma vez que estes relatos são

em sua mayoría metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisões o interstícios 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 diario⁴ (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

4 “em sua 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.” (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).

Dessa forma, fazendo uso das metáforas, a narrativa rubiana tem como objetivo apresentar a nós, leitores, uma segunda realidade, uma realidade à qual não podemos ser apresentados por meio da linguagem comum, porque incomunicável, indizível, e que se encontra oculta, diluída em nosso cotidiano, devido a fatores como a cultura, a ideologia e à própria linguagem.

No conto “Barbara”, um fato curioso a ser observado é que, entre os vários pedidos feitos pela personagem, nenhum era relacionado a comida. Essa relação entre a insatisfação material de Bárbara e o seu ato de engordar refletem, por meio do corpo desta personagem, uma certa desproporção e um agigantamento que quase sempre nos esquivamos de enxergar em nosso cotidiano.

Seria a insatisfação seu principal alimento? Estariam os homens modernos a caminharem estufados e agigantados, alimentados pelo egoísmo e pela insatisfação, como reflexo de uma sociedade materialista e consumista, sempre a exigir cada vez mais?

Assim, em “Bárbara”, a metáfora que pode ser observada é aquela que nos apresenta o homem da modernidade, e a sua insatisfação e inconstância diante de um mundo que não corresponde a seus anseios e expectativas, onde muitas vezes os laços humanos e afetivos são substituídos pelos valores materiais e individualistas.

Um outro exemplo da utilização das figuras de linguagem na construção da narrativa rubiana pode ser observado no conto “A fila”.

Neste conto, nos é narrada a história de Pererico, um homem que vem do interior rumo à cidade somente com um único objetivo: resolver um problema particular com o gerente de uma Companhia.

Entretanto, para solucionar este problema, Pererico deverá enfrentar, todos os dias, uma fila imensa, sendo que, sempre que está próximo de ser atendido o expediente é encerrado e ele é obrigado a retornar, no dia seguinte, para pegar uma nova senha e enfrentar, novamente, a mesma fila, a partir do início.

Assim, com o intuito de solucionar um problema que, segundo ele mesmo, era “coisa rápida, de minutos” (RUBIÃO, 2016, p. 82), Pererico é obrigado a enfrentar uma fila aparentemente infinita, que se multiplica através das salas, continuando pelos corredores e escadas, tomando inclusive o pátio da companhia. Dessa forma, ele permanece durante anos nesta mesma fatídica rotina, vivendo em função desse único objetivo, impedido de retornar à sua cidade.

Intermediado pelo funcionário Damião, que a princípio ele pensou, erroneamente, tratar-se de um porteiro, Pererico passa a tentar ter acesso ao gerente, porém, sem sucesso, pois

Damião, aproveitando-se da situação, se mostra cheio de caprichos, dando às vezes a impressão de tratar com certa ironia o protagonista.

Com o passar do tempo, nesta mesma situação, sem perspectiva de ser atendido pelo gerente, Pererico começa a sofrer os efeitos da diminuição de seus escassos recursos financeiros. Sem dinheiro para pagar um hotel, passa a dormir nas ruas e nos bancos das praças, a se alimentar mal, emagrece bastante e, perdendo o seu orgulho, aceita ser alimentado por Galimene, uma prostituta que aparecia às tardes no pátio da companhia à procura de clientes, e com quem inicia um relacionamento.

Assim, Pererico persiste na tentativa de se encontrar com o gerente, sem, contudo, obter nenhum sucesso. Mesmo assim, não se afasta do local da fila em nenhum momento, temendo ser chamado e não estar presente no momento tão esperado. Entretanto, sua vez de ser atendido parece não chegar nunca, minando suas esperanças de solucionar o problema e, finalmente, retornar à sua cidade.

Certo dia, cansado dessa mesma rotina, Pererico, excepcionalmente, aceita o convite de sair com Galimene. No entanto, ao retornar à companhia, ele toma conhecimento da trágica notícia de que o gerente havia morrido. Porém, prevendo seu falecimento, o gerente havia atendido, de antemão, todas as pessoas que tinham alguma questão para resolver com ele, no caso, todas as pessoas que se encontravam na fila naquele momento. Dessa forma, Pererico perde, definitivamente, a chance de solucionar a questão para a qual viera de tão longe e, com a qual, desperdiçara tanto tempo de sua vida.

Neste conto, Rubião mais uma vez recorre ao uso da hipérbole para dar destaque a certos aspectos relevantes da realidade social. O exagero pode ser observado nas mais diversas situações: na inacessibilidade do gerente, que adquire um caráter quase divino dentro da trama; na fila interminável, que se apresenta como um obstáculo intransponível; na persistência de Pererico, que chega a passar anos na fila, enfrentando as mais difíceis privações, sem nunca desistir de seu intento; nos entraves provocados pela burocracia excessiva no caminho percorrido pelo personagem rumo ao seu objetivo, atingindo o auge no final do conto quando, finalmente, chegada a sua vez de ser atendido, Pererico se depara com a morte do gerente, como derradeiro e intransponível obstáculo.

Assim, a realidade a ser revelada por trás desta metáfora rubiana é a que nos apresenta a angústia do homem moderno, submetido à vida nas grandes cidades e à organização desumana e burocrática dela decorrente, afetado em sua sensibilidade pelas transformações radicais decorrentes dos processos da modernização, onde o indivíduo é submetido a um processo de

coisificação, perdendo a personalidade nas suas relações, atendendo por senhas e números, indicando ser apenas mais uma peça, na infinita fila do automatismo.

A terceira figura de linguagem a que nos referimos neste estudo, a reiteração, diz respeito à repetição de uma determinada palavra ou ideia dentro do texto (ANTUNES, 2005).

Nos contos de Rubião, essa repetição nos é apresentada por meio de uma certa circularidade a que os personagens se encontram vinculados, não podendo dela se libertarem de forma alguma. Por isso eles estão constantemente fadados a nunca realizarem os seus atos, estando condenados à esterilidade e ao eterno retomar de suas ações a partir do ponto inicial. Esta representação, nos contos de Rubião, nos remete ao homem moderno, e a sua eterna busca de respostas em um mundo absurdo, um homem que “ 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” (SCHWARTZ, 1981, p.17).

O Uroboro é a representação usada por Jorge Schwartz, um dos mais consagrados críticos da obra de Murilo Rubião, e que contribuiu para a consolidação do sentido absurdo/existencial de sua obra. Em seu livro “Murilo Rubião: a poetica do Uroboro”, Schwartz (1981) destaca a equivalência direta entre o que ele chama de “homem-uroboro”, referindo-se à poética de Murilo Rubião, e a ideia central de Albert Camus em “O mito de Sísifo”. Segundo Schwartz

O homem uroboro sofre um processo contínuo de desajustamento ao contexto. Há uma evidente dissociação entre ele e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Camus em *Le mythe de Sisyphe*: ‘Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo’ (Schwartz, 1981, p. 39).

No conto “A fila” temos a clara presença desta circularidade ao longo da trama. Não é por acaso que a crítica frequentemente associa este conto ao drama kafkiano “O castelo”, onde o personagem K atravessa toda a trama em busca de uma audiência com Klamm, um alto funcionário do castelo, enfrentando uma jornada labiríntica sem, contudo, conseguir o seu intento.

Este exagero caracterizado pela reiteração – onde Pererico está constantemente a repetir a mesma ação, de enfrentar todos os dias a mesma fila inutilmente – mais uma vez nos remete ao absurdo da existência. Como um Sísifo moderno, Pererico nos revela a condição do indivíduo diante de um mundo que foge à sua compreensão e ao seu controle. Essa repetição sem sentido, e que não leva a nada, é uma constante na narrativa Rubiana. Cânova aponta na

obra de Rubião diversas variações desse interminável (re)fazer sem sentido a que estão condenados seus personagens. Assim, temos

Um mágico que exerce seu ofício, de maneira maquinal e com fastio, acaba por aderir ao suicídio lento do fazer sem sentido da rotina burocrática (“O ex-mágico da Taverna Minhota”). Uma mulher vem e vai, indefinidamente sem que o homem que a ama chegue jamais a lhe declarar o seu amor (“Elisa”). Mulheres vão aparecendo desaparecendo, todas com feições parecidas umas às outras e vão sendo mortas pelo protagonista (“Os três nomes de Godofredo”). Uma personagem passeia sem uma meta definida todas as noites, colhendo objetos a esmo e jogando-os fora antes de terminar o passeio, e é assassinada sem motivo pelo seu perseguidor (“A lua”). Um homem executa todos os dias estranhos rituais - desenterrar as filhas, retocar a maquiagem do retrato da mãe e arrancar as flores negras que invadem a casa (“Petúnia”). Um edifício imenso, cuja finalidade todos ignoram, é construído e cresce desmesuradamente, mesmo depois que o engenheiro exorta os operários a parar a obra, mais eles continuam a trabalhar, febrilmente, sem remuneração (“O edifício”) (CÁNOVAS, 2004, p. 127-128).

Um terceiro conto que merece ser mencionado neste estudo é “A cidade”, nele temos a história de Cariba, o único passageiro de um trem que, ao invés de seguir adiante, permanece indefinidamente parado na antepenúltima estação, próximo a uma pequena cidade. O protagonista, percebendo que o trem não seguiria em frente e, atraído pelas “casinhas brancas” da cidade, resolveu descer e conhecer o local.

Procurando ser o mais cordial possível, Cariba perguntou aos moradores que cidade era aquela. Esta simples pergunta fora suficiente para desencadear a ação repressiva das autoridades policiais que “pegaram-no com violência pelos braços e o foram levando, aos trancos para a delegacia de polícia” (RUBIÃO, 2016, p. 31).

Seguiu-se os depoimentos de várias testemunhas que, mesmo não tendo muita certeza, confirmaram que Cariba era realmente o “homem procurado”. Entretanto, nada disso para ele fazia sentido, uma vez que nunca havia estado naquela cidade.

Assim, Cariba foi preso, permanecendo nesta condição enquanto não aparecesse, na localidade, outra pessoa que reunisse em si indícios de maior culpabilidade, ou seja, enquanto não aparecesse outra pessoa que, como ele, fizesse perguntas.

Decorridos cinco meses, ele já não tinha mais esperanças de sair da cadeia, olhava os homens que lá fora passavam, e que o viam com um olhar de desconfiança e medo. Todas as noites, quando o guarda chegava para a ronda noturna, Cariba corria ao seu encontro e o interpelava: “- alguém fez hoje alguma pergunta? - Não. Ainda é você a única pessoa a fazer perguntas nesta cidade ” (RUBIÃO, 2016, p. 35).

Neste conto, o efeito hiperbólico não se mostra tão diretamente como nos dois contos anteriores, porém, podemos observar um certo exagero na legislação daquela cidade,

materializado na proibição de se fazer perguntas. O que se percebe é que, apesar de se constituir um exagero, este fato é perfeitamente possível de ocorrer em nossa realidade empírica.

Já a metáfora que nos chama a atenção neste conto é a que nos remete ao autoritarismo e à violência institucionalizados. Nesta narrativa, Murilo Rubião mais uma vez critica as instituições sociais de seu tempo. A prisão arbitrária de Cariba traz à tona o questionamento a respeito de um Estado de direito absurdo e opressor.

Em todos os três contos mencionados, temos a recorrência à figura da hipérbole, um traço característico na construção da contística rubiana. Porém, em cada um deles, este recurso varia de intensidade. Em Bárbara, temos uma presença mais efetiva desse exagero na narrativa, chegando ao grotesco, pois, como menciona o protagonista “o corpo de minha mulher, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo” (RUBIÃO, 2016, p. 24). Dessa forma, neste conto o autor recorre explicitamente a um fato estranho, que foge à normalidade.

Já em “A fila” não se percebe, no texto, nenhum fato realmente fora do normal. É a simples história de um homem que sai do interior rumo à cidade, apenas com o intuito de resolver um problema particular em uma companhia, mas que, não consegue um encontro com o gerente.

À primeira vista, o enredo parece não guardar nenhuma excentricidade. Entretanto, o efeito de anormalidade, de estranhamento, surge pela forma como Rubião faz uso da hipérbole e da reiteração dentro da narrativa, onde, mesmo não deslizando para o grotesco, como observado em “Bárbara”, o exagero existe e é sentido pelo leitor, porém, com menos intensidade que neste primeiro conto.

Assim, em “A fila” o que deveria ser uma ida comum a uma companhia, transforma-se em uma aventura angustiante. É como se, contra o personagem, atuassem forças superiores e desconhecidas, onde um clima de pesadelo e de impotência dominasse a trama.

O exagero manifesta-se na inacessibilidade do gerente, que passa a ser visto, não como uma pessoa comum, mas como um ente superior que se encontra literalmente acima dos mortais. E ainda, esse mesmo exagero estende-se à insistência de Pererico em ser atendido, fazendo com que este personagem pare de se indignar com os fatos, passando a agir, com o desenrolar da trama, cada vez mais guiado por aquela lógica de estranheza, aceitando e agindo conforme as excentricidades que compõem a narrativa.

Da mesma forma, em “A cidade”, também não se tem a ocorrência de fatos anormais ou sobrenaturais, mas a desestabilização, dentro do texto, ocorre pelo uso da hipérbole, do

exagero, porém, um exagero perfeitamente possível em nossa realidade. Cariba é preso simplesmente por ter feito uma pergunta.

O que causa o incômodo do leitor, neste conto, não é a existência de um fato não-natural, como ocorre em “Bárbara”, nem o exagero nas ações dos personagens como em “A fila”, mas, nessa trama, o que desestabiliza o leitor é o exagero na rigidez de uma legislação que chega ao ponto de proibir, a todos, o simples ato de perguntar, ou seja, o que nos desestabiliza é justamente a possibilidade, ou a proximidade desse fato insólito com a nossa própria realidade empírica.

Assim, o uso da hipérbole, reforçada pela reiteração e pela ideia de circularidade, na obra de Rubião, está entre os principais recursos utilizados para provocar o efeito de estranhamento e de absurdismo no leitor. No entanto, a este exagero sobre certos aspectos da narrativa soma-se a impotência, a falta de ação dos personagens que quase sempre se mostram impassíveis diante dos acontecimentos.

Os personagens de Rubião são incapazes de reagir contra as adversidades de que são vítimas no decorrer da trama. De início, muitas vezes demonstram indignação, mas depois são levados pelos acontecimentos a agirem passivamente. Esse comportamento dos personagens dentro da narrativa coopera, juntamente com outros fatores, para a sensação de incômodo, de desequilíbrio experimentada pelo leitor durante a leitura dos contos.

Em “Bárbara”, o personagem narrador, cujo nome não aparece no conto, se mostra passivo diante dos pedidos exigentes da esposa. Apesar de demonstrar certo descontentamento, ele não questiona, as vezes até ensaia demonstrar alguma indignação, mas logo se conforma, e não mede esforços para satisfazer os mais extravagantes pedidos da mulher, sempre se sujeitando, chegando mesmo a humilhar-se.

Da mesma forma, em “A fila”, apesar da indignação demonstrada contra a forma como é tratado pelos funcionários da companhia, Pererico, com o decorrer da trama, acaba se adaptando àquela situação. A impressão passada ao leitor é a de total impotência do protagonista diante das circunstâncias em que ele se encontra envolvido, pois não há nada que ele possa fazer a não ser sujeitar-se àquele eterno círculo vicioso e infrutífero a que está submetido. Dessa forma, ele se adapta, sujeitando-se a enfrentar filas intermináveis que não resultam em nada, durante anos, e, quando experimenta, por uma única vez, agir de forma diferente, saindo com Galimene, é punido por uma espécie de “força invisível e desconhecida” (o destino?), perdendo a última oportunidade que teria de se encontrar com o gerente.

Assim, segundo (CARNEIRO, 20, p. 86)

O movimento dos personagens de Murilo Rubião é sempre a busca de uma saída do caos em que são lançados sem nenhuma justificativa racional. Obrigados a viver nele, procuram desesperadamente alguma coisa que pelo menos lhe dê a impressão de que estão compreendendo e, mais ainda, de que são compreendidos. Fogem da incomunicabilidade porque entendem que dela nasce a condenação de estarem sempre perdidos nas idas e vindas por um mundo estranho e agressivo.

Da mesma forma, em “A cidade”, Cariba se mostra impotente diante dos acontecimentos que se sucedem à sua chegada naquela localidade. Ele demonstra indignação, se sente injustiçado, protesta, mas nada pode fazer. É preso sob a absurda acusação de ter feito uma pergunta, tornando-se vítima de uma legislação por ele desconhecida, não possuindo nenhum controle ou conhecimento sobre os procedimentos investigativos realizados por aquela polícia e, em nenhum momento é mencionado nada a respeito de seu direito à defesa, mas permanece preso por meses, perdendo mesmo a esperança de vir a ser solto um dia, pois não acreditava mais que pudesse chegar alguém naquela cidade que faria perguntas que não fosse ele.

Dessa forma, o que se observa nessas três narrativas é uma constante na ficção de Murilo Rubião, onde o herói não consegue intervir nos acontecimentos, mas tudo acontece à sua revelia, ele parece paralisado, desprovido da capacidade de agir plenamente. Conforme descreveu Bastos (2013, p. 99)

Em certo sentido, as redes de causa e efeito são mais fortes no fantástico que no realismo. Enquanto este se caracteriza pela luta do personagem contra seu destino, no outro o personagem vive sempre uma situação de aporia, no mais das vezes absoluta. Na camada superficial a narrativa insólita quebra as redes de causa e efeito, mas, na camada mais profunda, os personagens são marionetes (forçoso é lembrar aqui “O homem de areia” de Hoffmann). Quebrar as redes de causa e efeito seria estabelecer o reino da liberdade, mas no insólito não há liberdade: forças inimagináveis, incontroláveis reduzem os personagens a meros objetos e brinquetes.

Assim, é por meio do uso desses recursos de linguagem na estruturação de sua narrativa, que Murilo Rubião nos apresenta a inquietação do homem moderno, perdido em um mundo absurdo e incomunicável, promovendo, por meio de sua ficção insólita, a denúncia da realidade social, e revelando a verdade oculta, escondida no cotidiano e no familiar, representada pela coisificação e negação do sujeito, pelo individualismo, pela opressão institucionalizada e pela perda dos valores éticos e humanísticos, que se encontram desgastados e impossibilitados para mediar os relacionamentos entre os indivíduos no contexto da modernidade.

2.3 A perspectiva do Insólito Absurdo: o ponto de vista em Rubião

“Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?”

(Rubião, 2016, p. 14)

A essa altura de nosso estudo, achamos que é hora de falarmos dos mortos, ou melhor, de deixarmos que eles falem por si mesmos.

Para tratarmos de um dos pontos mais relevantes a se levar em conta na construção do insólito na obra de Murilo Rubião, ou seja, a questão da *perspectiva*, ou, do *ponto de vista* do narrador, faremos uso de um de seus contos mais reconhecidos e estudados pela crítica literária: “O pirotécnico Zacarias”.

Neste conto, somos apresentados a Zacarias, o personagem homônimo e “defunto narrador” que nos relata as suas desventuras, após ser atropelado em uma rodovia por um carro conduzido por um grupo de jovens, vindo a falecer. Entretanto, apesar do ocorrido, ele não perde as suas faculdades humanas, mas, ao contrário, acompanha e intervém na discussão dos jovens a respeito do melhor fim a ser dado ao seu corpo ensanguentado e, em seguida, resolve se juntar a eles, partindo em uma noitada, com o simples intuito de “curtir a vida”, por mais paradoxal que isso possa parecer ante o atual estado do pirotécnico.

Neste conto, tanto a temática como a linguagem do texto nos revelam facilmente o diálogo de Murilo Rubião com as “Memórias póstumas de Brás Cubas” de Machado de Assis, onde também nos deparamos com o relato de um defunto-autor. Inspirado em seu mestre, Rubião também nos conta as desventuras de um defunto-autor, valendo-se da mesma ironia e do mesmo humor corrosivo, bem característicos ao texto machadiano, mesmo para abordar os assuntos mais sérios, como a morte, por exemplo. Segundo Rui Mourão (1975, p. 96).

Efetivamente, um estudo de sua obra em confronto com a de Machado de Assis alcançaria inegável rendimento crítico. Leitor obsessivo do grande ficcionista, foi em certas páginas dele que o contista entreviu as possibilidades daquilo que viria a criar. Além de outros elementos que possam ter influenciado, nos parece que a centelha desencadeadora deve ter sido o contingente da conhecida sandice do mundo machadiano, que se entrevê, seja no capítulo “O Delírio”, em Memórias Póstumas de Brás Cubas, seja na descrição da psicose progressiva do personagem principal, em Quincas Borba, seja na totalidade duma novela como O Alienista – textos altamente simbólicos e alegóricos.

Conforme afirmamos no início deste tópico, o que pretendemos destacar, mais especificamente, é a questão do ponto de vista, ou perspectiva, utilizada por este autor na composição de sua escrita.

Em sua obra “Teoria do Romance”, Donaldo Schüller (1989) nos dá uma importante contribuição para a análise da narrativa em prosa, ao distinguir voz e perspectiva em seu estudo sobre o narrador. Para este autor

quanto à voz, o narrador pode eleger a primeira ou a terceira pessoa; quanto à perspectiva, o narrador pode penetrar na psique das personagens ou restringir-se a observar fisionomias, gestos, acompanhar os acontecimentos no seu efeito exterior. (SCHÜLER, 1989, p.34)

Assim, para este teórico, por meio da voz o autor escolhe em que pessoa será narrada a história, se em primeira ou em terceira pessoa, e, mediante a perspectiva, o narrador escolhe o ângulo de observação, distanciando-se e/ou aproximando-se do objeto a ser narrado.

Ao nos depararmos com este conto de Rubião, é inevitável a sua comparação com as “Memórias póstumas de Brás Cubas”, uma vez que temos muitos elementos dentro do conto que nos remetem a esta narrativa de Machado, onde a *galhofa* e a *melancolia* caminham lado a lado: o mesmo humor para abordar um tema dramático (a morte); a ironia que se percebe, mesmo quando não identificada de forma expressa; um certo tom de oralidade, de discurso, na linguagem do relato.

No entanto, apesar dessas aproximações entre esses dois textos, o narrador usado por Murilo Rubião é diferente daquele usado por seu mestre Machado de Assis. Em Machado, temos “um narrador onisciente intruso, um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. — De que lugar? — Provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo.” (LEITE, 2002, p. 29)

Diferente de Brás Cubas, que deixa claro, logo no início da narrativa, que não é “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor” (ASSIS, 1994 p. 02) narrando a história de sua vida, em Rubião, o primeiro parágrafo não deixa claro se a narrativa é em primeira ou terceira pessoa, como podemos observar no seguinte trecho: “Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2016, p. 7).

Todavia, com o desenrolar do texto, o leitor passa a tomar conhecimento de que se trata de uma história contada por um defunto-autor, que dá prosseguimento à sua narrativa:

A esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo — o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. (RUBIÃO, 2016, p. 7).

Então, é neste momento que o leitor é capturado pela trama, devendo prosseguir afim de solucionar o mistério que envolve a vida (ou morte) de Zacarias. O clima típico de perplexidade dos contos fantásticos logo toma conta da trama, e o leitor é confrontado com o estranhamento presente na narrativa.

Em suas memórias póstumas, Brás Cubas faz questão de deixar claro o seu diálogo com o leitor. Observamos claramente o uso de recursos próprios da narrativa machadiana, onde o narrador conversa com o leitor, faz perguntas, dá conselhos e, prevendo as suas reações, orienta-o, sugerindo, inclusive, pular páginas para não se cansar durante a leitura da narrativa.

Já o pirotécnico Zacarias não deixa claro se a sua narração tem como interlocutor um terceiro, ou se o seu diálogo é consigo mesmo. À primeira vista, logo deduzimos que ele está contando a sua história para alguém (o leitor?), entretanto, nada obsta que a sua narração se trate de um monólogo.

Apesar de já adotar a forma livre, e de já haver rompido com a narração linear e com o objetivismo, em Machado ainda vemos a preocupação em situar o leitor diante dos acontecimentos dentro da trama, como por exemplo, na passagem do delírio que antecipa a morte de Brás Cubas, onde este incidente nos é apresentado em um capítulo intitulado “O delírio”. Já o narrador de Rubião não demonstra essa preocupação em conduzir o leitor diante dos acontecimentos do texto, mas, ao contrário, tudo nos é apresentado de forma livre, direta. Ao longo da trama, a narração dos fatos de repente é rompida para a interpolação de um delírio, de um pensamento, ou de lembranças da infância do personagem, tudo diretamente no corpo do texto, sem a preocupação de dar explicações ou de preparar previamente o leitor para o que virá na narrativa, cabendo a ele deduzir os acontecimentos e distinguir o que é delírio, ou lembranças, ou ações do personagem, em meio àquele universo fragmentado que é o texto, que bem pode significar a consciência alienada do homem moderno representada no conto rubiano.

Este formato de escrita aproxima o leitor contemporâneo da trama, levando-o a se identificar com o protagonista, posicionando-o no lugar deste, fazendo com que ele passe a ver a história com a perspectiva do próprio personagem, ao contrário do leitor do relato de Brás Cubas, que tende a se posicionar como um expectador diante da história narrada.

Enquanto Brás Cubas é um narrador que tem consciência de sua condição de defunto-autor, ou seja, que não pertence mais ao mundo dos vivos, mas ao além, podendo, por isso mesmo, contar a sua história da forma que melhor lhe convém, o pirotécnico Zacarias nem mesmo tem conhecimento de tudo o que se passou com ele, do momento de sua morte até aquele em que se inicia a narrativa, conforme vemos no trecho: “Tinha ainda que lutar contra o desatino que, às vezes, se tornava senhor dos meus atos e obrigava-me a buscar, ansioso, nos jornais, qualquer notícia que elucidasse o mistério que cercava o meu falecimento.” (RUBIÃO, 2016, p. 13).

Ao contrário de Brás Cubas, diante da morte, o que ele tem não é a consciência de tudo o que foi a sua vida, mas, apenas fragmentos: delírios policrômicos, algumas lembranças escolares de infância, alucinações como fogos de artifício, indefinição diante da existência – ele nem mesmo sabe se deve ser considerado um morto, pois não se sente como um, porém, não é aceito no mundo dos vivos.

Assim, no fantástico de Rubião, a presença da ambiguidade se instaura logo no início, permanecendo ao longo do conto, onde não vemos a oposição entre vida e morte, mas, ao contrário, no conto este binômio “convive com o pirotécnico como uma entidade única no tempo, sem necessidade da convencional sucessão cronológica” (SCHWARTZ, 1981, p.64).

Por isso, Zacarias passa a ver em sua morte um encontro com a melhor versão de si mesmo. É o que podemos perceber neste trecho: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. ” (RUBIÃO, 2016, p. 8).

Entretanto, apesar desta nova forma de ver a vida (se é que se pode chamar vida), o que paira no conto é ainda uma sensação de absurdo, que leva o personagem a enxergar o mundo dos vivos de outra maneira, vendo nas pessoas e em suas vidas a insignificância da própria existência.

Neste aspecto, referente ao ponto de vista dentro da narrativa, a obra de Rubião aproxima-se mais da de Franz Kafka que da ficção Machadiana, uma vez que o seu leitor, ao contrário do que era costume no século XIX, não está mais acostumado a ser conduzido, a ele não cabe mais a posição contemplativa daquele que, de fora, apenas observa os eventos narrados.

Contrariamente ao narrador do romance ou da novela tradicional, denominado por Modesto Carone (2009) como “pré-kafkiano” e que se caracterizou sobretudo pela onisciência, nesta nova vertente do romance contemporâneo, o narrador simplesmente desaparece da cena

narrada e passa a mostrar os eventos, que passam a ser refletidos na consciência do personagem, de modo que o leitor visualize a realidade ficcional do ponto de vista de um personagem do romance, e não mais apenas do ponto de vista do narrador, como ocorria com o romance autoral. (FONSECA, 2007).

Neste sentido, o narrador de Rubião assemelha-se ao de Kafka, pois, enquanto o narrador tradicional caracteriza-se pelo domínio da narrativa, sendo conhecedor de todos os acontecimentos da trama, conhecendo o herói melhor do que ele próprio e transmitindo ao leitor a tranquilidade proporcionada por esta situação de inteligibilidade do mundo e da realidade, o narrador de Kafka é aquele que se identifica com o personagem (CARONE, 2009).

Na visão de Walter Benjamin (1994), no fim do século XIX e início do século XX, época em que as narrativas tradicionais perderam o efeito desejado diante dos impasses provocados pelas profundas transformações que se refletiam no sujeito moderno, representadas pela perda da experiência e do sentido diante de uma realidade fragmentária, a obra de Franz Kafka veio significar uma ruptura na arte de narrar, uma vez que ela consegue transpor os limites do que este teórico chamou de a “impossibilidade de narrar”, fazendo uso de uma fórmula muito particular de narrativa, diferente do romance burguês, capaz de envolver o leitor pela desestabilização que provoca ao apresentar uma realidade às avessas, carente de sentido e fragmentada, como o próprio homem moderno.

Assim, nesta nova narrativa, o personagem passou a ocupar o lugar do narrador, e o leitor a visualizar a realidade ficcional do ponto de vista do personagem. Desta forma, o narrador de Kafka se identifica com o personagem pois entre ambos não existe aquele distanciamento estético entre o que é vivido e o que é narrado na trama.

Em um ensaio em que aborda a posição do narrador no romance contemporâneo, Theodor Adorno (2003), evoca Kafka como o representante máximo deste procedimento no qual a distância estética, anteriormente fixa, agora varia ou é rompida completamente, conduzindo o leitor para o ponto de vista do narrador. Assim, segundo este autor

Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p.61).

Em uma interessante observação a respeito do foco narrativo na obra de Kafka, Modesto Carone (1992), um grande estudioso da obra kafkiana no Brasil, nos explica como ocorre a

construção deste fantástico contemporâneo por meio da utilização do ponto de vista no interior da narrativa. Segundo este teórico, nos textos de Kafka, o foco narrativo está "instalado na intimidade do herói", fazendo com que o leitor perca o distanciamento com o personagem, vindo a se confundir com este, vendo-se muitas vezes envolvido nas situações ambíguas que povoam a narrativa. "Em outros termos, esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista" (CARONE, 1992, p. 133).

Em seu conto "O caçador Graco", narrado em terceira pessoa, Franz Kafka também nos apresenta a história de um morto-vivo, o protagonista Graco, e de seu encontro com o prefeito da cidade em que ele se encontrava naquele momento. Este conto é parte integrante do legado "Narrativas do espólio", e versa sobre a temática de um morto incapaz de repousar, de fazer como qualquer morto, e que por isso vive errante, uma vez que seu "barco não tem leme, navega com o vento que sopra nas regiões inferiores da morte" (KAFKA, 2002, p. 72).

Esse texto se inicia de forma descritiva, porém, a partir do quarto parágrafo do conto kafkiano, o leitor já sente certa instabilidade, reforçada pelo elemento de incerteza, fundamental para intensificar o grau de mistério da obra, quando nos é apresentada a chegada do prefeito ao local onde se encontra o defunto.

A instabilidade adquire uma proporção maior, no momento da descrição do corpo do caçador, atingindo o clímax com a apresentação de um elemento estranho, quando o caçador Graco, morto, abre os olhos e começa a dialogar com o prefeito: "Imediatamente o homem que estava no esquife abriu os olhos, voltou o rosto para o senhor com um sorriso doloroso (...)" (KAFKA, 2002, p. 68).

Paradoxalmente, da mesma forma que se observa nos contos de Rubião, o prefeito não demonstra nenhuma atitude de sobressalto diante da atitude do morto "que também vive", mas, um diálogo se desenrola normalmente entre os dois, provocando um efeito que o crítico Davi Arrigucci (2016) denominou, em um de seus artigos, como "espanto congelado", afirmando que

Como em Kafka, o que primeiro pode espantar o leitor de Murilo é que suas personagens principais, a exemplo do ex-mágico, não se espantam nunca, apesar do caráter insólito dos acontecimentos que vivem ou presenciam. A consideração natural de fatos sobrenaturais, essa espécie de paralisação da surpresa, certamente encontrará um eco oposto em quem lê desprevenido: o susto e, logo, a desconfiança de ser objeto de burla, vítima do ilusionismo do mágico. Ou então, o assombro será, como sempre, o começo da busca do sentido. (ARRIGUCCI, 2016, p. 15)

Como em "O pirotécnico Zacarias", para o protagonista kafkiano a morte já não constitui um problema, mas sim este "não pertencimento" a nenhum lugar, ocasionado pela sua

condição de morto-vivo. A este “não pertencimento” soma-se ainda a indefinição de sua figura – morto, porém vivo, ou vice-versa. Por isso essa inconstância, essa errância que caracterizam a sua triste existência.

Meu barco fúnebre errou o caminho, uma volta equivocada do leme, um instante de desatenção do piloto, um desvio através da minha pátria maravilhosa, não sei o que foi, só sei que permaneci na Terra e que meu barco, desde então, navega por águas terrenas. Assim é que eu, que queria viver só nas montanhas, viajo, depois de minha morte, por todos os países da Terra. (KAFKA, 2002, p. 69-70)

Como no conto rubiano, em “O Caçador Graco” a morte e a vida caminham em um mesmo sentido. Não existe oposição entre esses dois elementos, pois a morte não é o principal infortúnio, mas, ao contrário, ela constitui o início de uma saída, de uma solução que não se mostra, revelando todo o estranhamento e absurdismo na obra destes dois autores.

Assim, o que é importante destacarmos neste contexto é que estes autores (tanto Kafka quanto Rubião), por meio de suas ficções fantásticas, foram muito além do procedimento de colocar o personagem no lugar do narrador, fazendo com que o leitor passasse a visualizar a realidade ficcional do ponto de vista do personagem, mas, uma vez que o leitor passou, nesta nova posição, a sentir os impactos dos eventos apresentados dentro do texto, a desestabilização provocada pela irrupção das situações insólitas em um mundo que era exatamente o seu, fê-lo sentir com mais intensidade ainda a sua posição dentro da narrativa e, conseqüentemente, dentro de sua própria realidade empírica.

Por isso o efeito proporcionado por esta perspectiva em relação ao leitor tem uma importância fundamental na caracterização dessa forma de narrativa, pois vem intensificar a sensação de estranhamento pretendida pelo autor, conferindo ao texto a caracterização de um fantástico com os traços da contemporaneidade, destacando-se, ainda, o tom de absurdismo diante de uma realidade incompreensível, incomunicável e desprovida de esperanças ou de soluções para as crises em que se debatem os personagens, dentro do universo ficcional.

3 BOTÃO-DE-ROSA: UM FANTÁSTICO ABSURDO

“Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência. ”

(RUBIÃO, 2016, p. 19)

Neste capítulo, procederemos à análise do conto título deste estudo, “Botão-de-Rosa”, publicado pela primeira vez em 1974 na coletânea de contos “O convidado”, obra que se destaca pela abordagem de inúmeros temas de caráter humano e existencial, como a questão da justiça e da violência.

Desse modo, tomando-se por base os recursos narrativos utilizados por Murilo Rubião e abordados no capítulo anterior, procederemos à nossa análise, dando enfoque à utilização de cada um desses recursos na construção deste conto, objetivando destacar o caráter absurdo na narrativa deste autor.

Neste propósito, achamos interessante dividir este capítulo em sete tópicos, por meio dos quais trataremos de cada um dos aspectos que julgamos relevantes na construção dessa narrativa.

Assim, no primeiro tópico, versaremos sobre a ação, ou (o enredo) da narrativa, apresentando o desenvolvimento do conto e os aspectos que determinam a sua configuração no âmbito do insólito absurdo rubiano.

No segundo tópico, discorreremos sobre a questão do ponto-de-vista em “Botão-de-Rosa”, como o autor desenvolve, neste conto, uma perspectiva que transmite ao leitor todo o absurdo e incomunicabilidade, típicos do contexto da contemporaneidade.

No terceiro tópico abordaremos o uso das figuras de estilo mais recorrentes na contística rubiana (hipérbole, metáfora e reiteração) e da estrutura narrativa de absurdo desenvolvida por este autor que sempre culmina na impotência do herói, diante de um mundo sem lógica nem solução.

No quarto tópico, trataremos da questão temporal dentro do conto rubiano em análise: como o tempo é utilizado por este autor para provocar a subversão da racionalidade, suscitando a inquietação do leitor e fazendo fluir a crítica social, por meio de sua narrativa.

No quinto tópico discorreremos a respeito do espaço dentro dessa narrativa, como ele contribuirá, de certa forma, para desencadear os acontecimentos que irão definir a trama e sua importância na configuração desta narrativa.

No sexto tópico analisaremos a figura de Botão-de-Rosa, o herói absurdo de Murilo Rubião, refletindo a respeito de sua condição absurda de homem moderno, condenado a uma situação de estrangeirismo, de incompatibilidade com o mundo em que está inserido.

No sétimo tópico versaremos sobre a intertextualidade do conto em análise com os textos bíblicos, algo muito recorrente na ficção rubiana, destacando o caráter absurdo que envolve a aproximação desses dois textos.

3.1 Solidão e Inutilidade: A (in) justiça em Rubião

“Não adiantava lutar, nem queria. Ouviu resignado a sentença (...). Voltou-se para o passado e lhe veio a dúvida se não estaria condenado muito antes”

(Rubião, 2016, p. 76)

Assim como é comum ao gênero, o conto “Botão-de-Rosa” inicia-se *ex-abrupto*, com uma frase que aponta, logo de início, o tom insólito que caracteriza a narrativa: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão de Rosa sentiu que era um homem liquidado.” (RUBIÃO, 2016, p.230).

Tal fato, que corresponde ao mote, ao motivo do conto, já começa introduzindo o leitor no universo fantástico de Murilo Rubião, uma vez que se trata de um acontecimento que subverte o real: “todas” as mulheres da cidade amanheceram grávidas.

Assim, em um mundo familiar, de repente nos deparamos com a irrupção de um fato que subverte as regras da normalidade. De repente, todas as mulheres da cidade amanheceram grávidas, e, supostamente, do que se depreende da trama, do mesmo homem: Botão-de-Rosa.

Em seguida, a história do protagonista, que leva o mesmo nome do conto, começa a se desenrolar diante do leitor. Botão-de-Rosa, um indivíduo barbudo e de “longos cabelos”, que fazia parte de uma banda de músicos juntamente com doze de seus amigos, ao constatar que estava “liquidado”, não se preocupou, mas, ao contrário, continuou escolhendo, pacientemente e com apuro, as vestimentas que iria usar naquele dia. Enquanto isso, lá fora, na rua, uma turba enfurecida desejava linchá-lo, como se pode depreender do trecho inicial do conto

Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão de Rosa sentiu que era um homem liquidado. Entretanto não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos. Concluído o penteado, passou a alisar a barba com uma escova especial umedecida em perfume. Nesse instante ouviu gritos vindos da rua. Não distinguia bem o que gritavam, mas de uma coisa estava certo: vinham pegá-lo – Deu de ombros e buscou uma fita colorida para prender a cabeleira (RUBIÃO, 2016, p.230).

Logo neste primeiro parágrafo, já nos é apresentada a tônica que caracterizará todo o enredo. O protagonista sente que é um homem liquidado pelo fato de “todas” as mulheres

daquela cidade estarem grávidas. Entretanto, nem ele nem os outros personagens, no decorrer da trama, se questionam ou se espantam com a gravidez repentina daquelas mulheres, mas, ao contrário, todos parecem encará-la como algo normal, fazendo com que o leitor também deixe de lado a busca por uma justificativa para o ocorrido e se envolva no universo insólito da narrativa.

Dando seguimento à trama, o protagonista ouve baterem em sua porta. É o sargento comandante do destacamento acompanhado de seis soldados e um mandado de prisão contra Botão, que é conduzido até a delegacia da cidade.

Nessa parte do texto, o narrador suspende o relato para “dar lugar ao expediente que mais se ajusta à fisionomia dramática do conto: o diálogo.” (MOISÉS, 2007, p. 127).

Por meio dos diálogos, rapidamente se deduz que a acusação apresentada contra Botão de Rosa fora modificada de forma arbitrária por ordem do juiz, de estupro e cúmplice de adultério, agora ele passaria a responder por tráfico de heroína. Para sua defesa fora designado um defensor dativo, José Inácio, um advogado recém-formado que passou a representá-lo a partir de então, como se depreende do seguinte trecho com as falas do delegado

- O senhor é acusado de estupro e de ter engravidado as ... – interrompeu a frase para atender o telefone:
- Pronto. Às ordens, meritíssimo. Estou atento. Novas diligências? Quantas quiser. Encontraram drogas? Mudarei os rumos do interrogatório.
- O telefonema perturbara-o. Menos empertigado e sem afetação, voltou-se para o detido:
- Houve um equívoco: você está preso sob suspeita de traficar heroína. – Fez uma pequena pausa e, embaraçado, prosseguiu:
- Pode depor sem constrangimento. O seu defensor, doutor José Inácio – apontara para um rapaz que acabara de entrar na sala –, testemunhará a nossa isenção. Queremos a verdade. (RUBIÃO, 2016, p.232)

Ao receber a notícia de que a sua acusação fora modificada de forma arbitrária, a mando do juiz, Botão-de-Rosa permaneceu impassível e alheio ao acontecimento. Diante das palavras do delegado, apenas pensou: “A verdade. O que significaria? Tempos atrás lhe fizeram igual pergunta e nada respondera, também agora, e nos dias subsequentes, permaneceria calado” (RUBIÃO, 2016, p. 232).

Mais uma vez temos um desequilíbrio causado por uma situação absurda no interior da narrativa e pela falta de reação do protagonista diante dela. E, para nos certificarmos de que existe uma instabilidade provocada por uma situação “anormal”, a suscitar a inquietação do leitor, José Inácio indigna-se igualmente: “– por que acusam o meu cliente de traficante de drogas, se antes o incriminavam de estupro e cúmplice de centenas de adultérios?” (RUBIÃO, 2016, p. 233).

Ao ouvir o protesto do advogado, o delegado apenas lhe responde:

- Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária. Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação (RUBIÃO, 2016, p. 233).

Diante dessas palavras do delegado, o leitor indigna-se, juntamente com o defensor, José Inácio, que protesta ante a falta de imparcialidade da autoridade policial. O acusado, no entanto, permanece mudo e indiferente àquela flagrante irregularidade em seu inquérito. Assim, ante o silêncio do acusado, que não confessara o crime, mas que também nada dissera em sua defesa, o delegado ordenou que o recolhessem ao cárcere.

Por outro lado, o inexplicável permanece com o desenrolar da história, pois não há como justificar, pelas leis da natureza, que o protagonista tenha engravidado, literalmente, “todas” as mulheres da cidade ao mesmo tempo. No entanto, este acontecimento insólito naturaliza-se dentro da narrativa, uma vez que não existe, ao longo do enredo, uma preocupação em esclarecer se os fatos são verdadeiros ou falsos, possíveis ou impossíveis, nem em justificá-los. O que nos parece mais relevante, para a construção do fantástico rubiano, é o efeito causado pela presença desse fato insólito que desafia as leis convencionais de espaço e tempo lineares, e não a sua explicação.

Na terceira parte do conto, o autor muda o enfoque da narrativa, do protagonista para a figura de José Inácio, o seu defensor dativo. Preocupado com a situação de seu cliente, que permanece em silêncio e nem ao menos se manifesta em sua própria defesa, o advogado vê esta preocupação inicial se transformando em medo, diante das ameaças provenientes dos homens da cidade, que se postavam na rua e o encaravam carrancudos e silenciosos, com ares de animosidade.

Essa mudança de tratamento fora sentida por ele, inclusive, no hotel em que estava hospedado, onde o hoteleiro e os hóspedes, que antes o tratavam com acentuada simpatia e cordialidade, agora evitavam a sua presença.

Dessa forma, José Inácio passa a se sentir injustiçado, pois, apesar de não ter escolhido atuar na defesa de Botão-de-Rosa, estando apenas no cumprimento de uma função, na qualidade de defensor dativo do acusado, passa a ser discriminado pelos moradores da cidade, que o colocam em uma “situação idêntica à do réu” (RUBIÃO, 2016, p. 233).

Na passagem seguinte do conto, o leitor acompanha, mais uma vez, os trâmites do processo contra Botão-de-Rosa. Durante uma semana as autoridades tentam, sem êxito, arrancar uma confissão do acusado que permanece “mudo e impassível” ao longo de seu interrogatório, nada confessando a respeito do crime que lhe era imputado, mas também nada alegando em sua defesa.

Assim, segue-se os depoimentos das testemunhas confirmando que o protagonista portava heroína no momento de sua prisão, o que foi suficiente para que a polícia confirmasse o delito, concluindo as formalidades da instrução criminal e encaminhando os autos à justiça para julgamento.

Nesta passagem do conto, mais uma vez temos a falta de iniciativa do protagonista que não reage em sua própria defesa, não tomando a iniciativa de influir no curso de seu processo, deixando que ele siga adiante, eivado de vícios e irregularidades, provocando o incômodo do leitor com esta situação.

Na passagem seguinte do texto, o narrador volta-se novamente para José Inácio e para o drama por ele vivenciado. Inconformado com as situações de flagrantes irregularidades que permeavam o inquérito policial, “algumas gritantes, como a ausência do auto de prisão em flagrante” (RUBIÃO, 2016, p. 234), e com o próprio transcurso da instrução criminal, inteiramente em desacordo com as normas processuais, José Inácio procura o promotor para conversar a respeito das irregularidades do processo, e logo é acusado, por este, de ser incompetente ou de desconhecer a lei.

Custando crer no que ouvia daquele promotor, o advogado foi consultar o código de Processo Penal e, qual não foi a sua surpresa ao descobrir que, simplesmente, toda a legislação que ele conhecia até então havia se modificado!

Verificando que seu cliente seria julgado pelo Tribunal do júri, procurou o promotor e lhe disse que iria arguir incompetência de juízo se o réu não fosse enquadrado no ritual da lei que tratava de entorpecentes.

– O senhor está pilheriando ou é um incompetente. Em que se baseia para usar tão esdrúxulo recurso?

Surpreso com a resposta intempestiva, pediu licença para consultar o Código de Processo Penal, que retirou de uma estante ao lado.

À medida que avançava na leitura, mais chocado ficava pensando ter em suas mãos uma edição falsificada, ou então nada aprendera nos cursos da faculdade. (RUBIÃO, 2016, p. 234)

Este acontecimento atingiu em cheio o senso de realidade e de razoabilidade do defensor. Como poderiam as leis, de que ele tinha conhecimento até então, mudarem em tão absurdo espaço de tempo? Apesar do impacto inicial experimentado por José Inácio diante deste

acontecimento insólito, logo ele se recuperou e, naturalizando aquela situação, adquiriu novos códigos e passou a dar seguimento à preparação da defesa de seu cliente.

Entretanto, o que ele desconhecia até então, era o fato de que aquela nova legislação, longe de ter como finalidade a justiça e a tutela da vida e das liberdades individuais e sociais da pessoa humana, destinava-se, principalmente, a suprimir tais liberdades, com o intuito de manter a ordem social vigente.

Dessa forma, José Inácio percebe que essa nova “legislação absurda”⁵ tinha como finalidade cercear ao máximo a defesa do acusado, principalmente no capítulo dos entorpecentes, onde não eram admitidos certos recursos nem o pedido de desaforamento, sendo considerado crime gravíssimo contra a sociedade, punível por tribunal popular, cujas penas variavam entre dez anos de reclusão, prisão perpétua e pena de morte.

Diante dessa descoberta, o defensor ficou boquiaberto: “pena de morte! Ela fora abolida cem anos atrás! Ou teria estudado em outros livros?” (RUBIÃO, 2016, p. 235).

José Inácio fica desorientado. Ameaçado pelos populares, acovardado e quase sem esperanças de absolver Botão-de-Rosa, ele tenta abandonar a cidade na véspera do julgamento, mas é descoberto e impedido pelo delegado por ordem do juiz que determinou que ele permanecesse na cidade dando seguimento às formalidades do processo.

Mais uma vez temos uma crítica ao autoritarismo e às formalidades das quais se reveste o direito, para dar aparência de “verdade absoluta” aos atos praticados pelos agentes que se encontram a seu serviço. Como observou o próprio Botão-de-Rosa, preocupado com a aflição de seu defensor dativo, uma vez que reconhecia que somente ele estava comprometido em “jogar o jogo”, desconhecendo que era “designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo” (RUBIÃO, 2016, p. 232).

Nas três partes seguintes do conto, acompanhamos o julgamento e condenação do protagonista. No dia de seu julgamento, na entrada do fórum, mesmo escoltado pela força policial, Botão-de-Rosa é duramente agredido pela multidão, em uma passagem que demonstra grande violência, tanto dos populares contra o acusado como da polícia contra os populares.

Durante a audiência, mais uma vez Botão permanece em silêncio, nada falando em sua própria defesa. A promotoria, valendo-se de uma carta sem assinatura, que os exames grafológicos provaram ser de Judô (companheiro de banda do réu), na qual denunciavam o acusado de traficante de heroína e maconha, consegue convencer o júri da culpa de Botão-de-

⁵ Na última edição deste conto, presente na coletânea utilizada neste trabalho, o autor utiliza literalmente o termo “legislação absurda” em (RUBIÃO, 2016, p. 239).

Rosa. Ao saber da traição de seu amigo ele apenas pensa: “pobre companheiro (...) deve ter-se vendido por algumas doses de entorpecentes. Não conseguia viver sem a droga. Por que culpá-lo agora? Uma testemunha a menos não o absolveria.” (RUBIÃO, 2016, p. 237).

Nesta passagem do conto, o leitor volta a ver o processo através da visão absurda e indiferente de Botão-de-Rosa, onde prevalece o clima de contradição: Ele é espancado pela multidão a ponto de não conseguir se manter em pé, no entanto, permanece impassível; demonstrando pouco interesse no desenvolvimento e desfecho de seu próprio julgamento, permanece em silêncio; é traído por um de seus companheiros de banda, mas o perdoa.

Assim, José Inácio tenta, uma última vez, defender o seu cliente daquelas absurdas acusações, entretanto, sente crescer contra ele a repulsa da assistência e dos jurados que avançaram enraivecidos em sua direção, fazendo com que ele se recolhesse a um canto, amedrontado, abreviando as suas considerações.

Por fim, o Presidente do Tribunal leu a sentença que condenava Botão-de-Rosa à pena de morte, a ser cumprida no dia seguinte.

A penúltima parte do conto apenas nos reporta a situação de José Inácio ao final do julgamento. Ele bem que poderia recorrer da sentença, pois a Suprema Corte tinha por norma transformar as penas máximas em prisão perpétua, entretanto, temendo por sua segurança, o advogado preferiu não oferecer a Apelação, e, em troca ainda garantiu para si uma rendosa banca de advocacia, conforme prometido pelo juiz. Ao final, o reconhecimento por parte desse personagem, da total inutilidade de todo o seu esforço na tentativa de promover a justiça, em um sistema processual absurdo e corrompido, nos remete ao esquema kafkiano, onde não existe uma saída, uma esperança, ou uma luz no fim do túnel.

Ao desistir da defesa de Botão-de-Rosa e aceitar a proposta do juiz da cidade, José Inácio passa a ser aceito pelas pessoas, passando a pertencer àquela cidade.

Por fim, a última parte do conto nos apresenta a execução de Botão-de-Rosa que, mesmo caminhando para a morte “se empenhou em seguir firme, os ombros erguidos” (RUBIÃO, 2016, p. 239) destacando, mais uma vez, o contraditório que sempre caracterizou a sua figura desde o início da narrativa, entregando-se, por fim, ao sacrifício

Do alto do patíbulo, na praça vazia, pela primeira vez lhe pesava a solidão. E os companheiros? E Taquira?
Abaixou a cabeça: esquecerão, sempre esquecemos.
Jogou longe a capa e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco. (RUBIÃO, 2016, P. 239).

Esse clima de contradição que acompanha todo o percurso do protagonista se mantém até o final do conto, aumentando no leitor a sensação de desestabilização, de estranhamento. Botão-de-Rosa é preso, mas não se defende, sabe que foi traído, mas sente pena de seu traidor, diante das arbitrariedades da justiça não reage e, por fim, entrega-se ao sacrifício.

Em “Botão-de-Rosa” é facilmente identificável a atenção dada pelo autor à questão da justiça e do direito, e ao papel das instituições sociais para a configuração da condição absurda do homem moderno.

Por meio de sua narrativa fantástica, Rubião critica as instituições jurídicas e sociais de seu tempo. O processo, condenação e execução de Botão-de-Rosa trazem à tona o questionamento a respeito de um ordenamento jurídico absurdo que, por meio da violência institucionalizada, tolhe os direitos fundamentais da pessoa humana, condenando-a a uma incomunicabilidade, manifestada pela tensão proveniente do confronto homem-sociedade.

Ao nos depararmos com a questão do direito como instrumento de perpetuação do absurdo na obra de Murilo Rubião, é inevitável não se fazer uma aproximação entre o conto objeto deste trabalho e o romance “O processo” do escritor tcheco Franz Kafka. Essa aproximação refere-se não às estruturas dessas duas narrativas (um conto e um romance), mas à temática usada por esses dois autores. Um efeito parecido ao provocado pela leitura da narrativa fantástica de Franz Kafka é sentido pelo leitor de Murilo Rubião durante a leitura de “Botão-de-rosa”. A ele é passada essa mesma insegurança provocada pela incerteza, pela fluidez de um sistema judiciário que deveria ser sólido, pela falta de clareza em relação à plena veracidade dos fatos e pela falta de controle, por parte da defesa, dos trâmites da justiça e da própria legislação.

Em “Botão-de-Rosa” o estranhamento do leitor é incitado o tempo todo, podendo ser observado em vários trechos do conto: O protagonista é preso de forma completamente arbitrária; o juiz é uma espécie de tirano que tem poderes ilimitados e se comporta como o “dono” da cidade, enquanto que as leis apresentam um caráter altamente volátil, modificando-se num passe de mágica, como se os códigos fossem livros mágicos prontos a atenderem os interesses e conveniências de seus legisladores, manifestando todo o vício e corruptibilidade daquela justiça.

Assim, para nos apresentar esta visão absurda do direito, por meio de sua ficção fantástica, Murilo Rubião, faz uso da desconstrução do real, promovendo uma desestabilização da noção que temos do mundo e da realidade social, com suas ideologias e conceitos preconcebidos, para nos revelar o que está oculto, por trás desta noção, que é o próprio absurdo da condição humana.

Conforme veremos nos tópicos seguintes, em “Botão-de-Rosa”, o tom fantástico está disposto em várias passagens da narrativa, como uma forma de se desconstruir as bases ideais sobre as quais se encontram assentadas as instituições jurídicas, de se questionar essas bases ideais e, mesmo, de se repensar esse direito e a sua aplicação à realidade concreta.

3.2 “Botão-de-Rosa” e a perspectiva do absurdo

“Era-lhe penoso, entretanto, encontra-los sempre na mesma posição, a aparentar indiferença (...) por tudo que se passava ao redor. ”

(Rubião, 2016, p. 240)

Neste tópico, faremos uma análise a respeito do ponto de vista do narrador rubiano em “Botão-de-Rosa”, destacando a importância desse recurso narrativo para a configuração do efeito de insólito absurdo em seus contos.

Conforme entendimento apresentado no capítulo anterior a respeito do ponto de vista na narrativa de Murilo Rubião, em “Botão-de-Rosa”, o conto se desenrola mediante uma narrativa cinematográfica. Rubião move o foco narrativo como se fosse uma câmera, tanto no enfoque que dá aos objetos que pretende destacar, como nos cortes feitos ao longo do conto, dividindo-o em onze partes, mas mantendo a unicidade da narrativa do início ao fim da trama.

A primeira parte do texto, ou primeira cena, inicia-se com Botão de Rosa no interior de sua residência (e o leitor com ele), em uma situação que, ao leitor, parece sem dúvida bastante tensa: lá fora uma multidão enfurecida deseja linchá-lo. O leitor se desestabiliza, sente a tensão crescente dentro da trama, fica apreensivo, porém, o protagonista não demonstra partilhar da mesma preocupação do leitor.

O ângulo de visão do narrador de Rubião fixa-se, nessa primeira parte do conto, em detalhes relevantes para a narrativa, desprezando toda e qualquer minúcia desnecessária ao relato. O clima de tensão vindo de fora da casa contrasta com o colorido brilhante e festivo, característico do vestuário do personagem, que é apresentado no desenrolar da narrativa:

“Antes de despir a camisola de seda, escolheu para o dia o seu melhor traje: uma túnica branca, bordada a ouro, e calças de um tecido azul com tachas prateadas, presente dos companheiros do conjunto de guitarras” (RUBIÃO, 2016, p. 230).

Neste momento o narrador se detém nos atos praticados pelo protagonista e nos objetos por ele utilizados. O ato de pentear os longos cabelos e depois prende-los com uma fita colorida, o de alisar a barba com uma “escova especial umedecida em perfume”, além da escolha das roupas cujas descrições merecem uma atenção especial do narrador, tudo isso indica, em um primeiro momento, a caracterização do personagem: um Hippie, típico representante do movimento *flower power* dos anos 60, avesso à violência e por isso, inofensivo, contrário aos

ditames vigentes na sociedade capitalista e à forma tradicional e conservadora de comportamento da maioria das famílias da época.

No entanto, a visão do narrador (e a do leitor) vai muito além disso, ela vai registrar o contraste existente entre o clima de tensão e de fúria reinante lá fora e o de despreocupação e aparente tranquilidade demonstrado por Botão-de-Rosa no interior de sua casa. Este contraste vem reforçar as oposições presentes ao longo do conto, gerando um clima de contradição que se manterá até o final da narrativa, aumentando no leitor a sensação de desestabilização e de estranhamento.

As oposições que compõem os parágrafos são reforçadas pelo uso de termos e expressões com ideia de adversidade, reforçando o tom de contradição que caracterizará a totalidade do texto: “Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado. *Entretanto* não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos”; e, continuando, ao ouvir “gritos vindos da rua (...) de uma coisa estava certo: vinham pegá-lo – *Deu de ombros* e buscou uma fita colorida para prender a cabeleira”; e mais a frente, enquanto “O clamor crescia lá fora”, o que aumentava no personagem não era o temor diante da situação de tensão e violência crescentes entre o povo, mas sua impaciência para com aquela gente que não o deixavam terminar de se arrumar, que cravavam em sua “*figura tranquila*” seus “*olhos enfurecidos*”. (RUBIÃO, 2016, p. 230, grifo nosso)

Na passagem seguinte do conto, diante do delegado, mais uma vez o narrador acompanha Botão-de-Rosa (e o leitor com ele). Ao receber a notícia de que a sua acusação fora modificada de forma arbitrária, a mando do juiz, o leitor indigna-se, mas Botão-de-Rosa permanece impassível e alheio ao acontecimento. Nesse trecho do conto é experimentada, pelo leitor, uma certa inquietação, causada por uma situação absurda, que é reforçada ainda, pela falta de reação do protagonista diante dela. E para nos certificarmos dessa instabilidade provocada por uma circunstância inaceitável para o leitor, José Inácio indigna-se juntamente com ele: “– Por que acusam o meu cliente de traficante de drogas, se antes o incriminavam de estuprador e cúmplice de centenas de adultérios?” (RUBIÃO, 2016, p. 233).

Na ficção fantástica de Murilo Rubião, esse estranhamento do leitor diante do texto é possível, em parte, graças à perspectiva utilizada por este autor em seus enredos, onde os acontecimentos da narrativa são passados ao leitor a partir do ponto de vista do protagonista que, aparentemente, tem pouco ou nenhum controle sobre as situações desenvolvidas ao longo da trama.

É interessante ressaltar, no conto em análise, que não é o herói, Botão-de-Rosa, quem narra a sua história, entretanto, a maioria das partes que compõem o texto é narrada a partir de

sua perspectiva. Esse procedimento narrativo é possível, no conto, graças à existência de um narrador impessoal, cuja visão, dentro do texto, não irá muito além daquela experimentada pelo protagonista. Assim, ao contrário do narrador do romance ou da novela tradicional, conforme vimos no capítulo anterior, que se caracterizava sobretudo pela onisciência, possuindo o conhecimento sobre todos os acontecimentos e todas as verdades dentro do universo ficcional, o narrador de Rubião só tem acesso a partes, a fragmentos desses acontecimentos ou verdades, sabendo tanto quanto o protagonista a respeito de sua prisão, processo, e condenação, ou seja, quase nada.

Dessa forma, temos na narrativa de Rubião, uma realidade às avessas, carente de sentido e fragmentada, em que não existe mais um “conhecimento do todo” ou uma “Verdade Absoluta”, mas verdades, ou fragmentos de verdades. Por isso, quando persuadido pelo delegado a contar a verdade, a “sua” verdade, Botão-de-Rosa manteve-se silente, e apenas pensou: “a verdade? O que significaria? Tempos atrás lhe fizeram igual pergunta e nada respondera. Também agora, e nos dias subsequentes, permaneceria calado ” (RUBIÃO, 2016, p. 232).

Conforme vimos no capítulo anterior, o narrador onisciente, aquele que detinha a posse da “verdade absoluta” sobre suas personagens e sobre os eventos narrados, como acontecia no romance autoral, não encontra mais espaço neste novo contexto literário. Por isso, os autores modernos, a exemplo de Rubião, estão constantemente criticando e ironizando o mundo que pretensamente conhece a verdade absoluta acerca de tudo e de todos. (FONSECA, 2007).

Dessa forma, tanto Botão-de-Rosa quanto o leitor, encontram-se perdidos diante dos acontecimentos da trama, ignorando completamente os rumos a serem tomados por aquele processo, onde não existe uma “Verdade Suprema” a ser perseguida pela justiça, mas sim “verdades”, forjadas de acordo com as conveniências daqueles que detém o poder de dizer o direito.

Nessa perspectiva, o leitor, assim como Botão-de-Rosa, encontra-se restrito àquele ângulo por meio do qual os acontecimentos lhe são passados ao longo do texto. Estando privado de uma visão do “todo”, ele se debate em sua falta de conhecimento e de controle dos acontecimentos desenvolvidos na trama, aumentando, dessa forma, a sua sensação de incômodo e estranhamento.

Durante todo o conto, o autor faz uso de dois pontos de vista para desenvolver a sua narrativa: por um lado, temos predominantemente a perspectiva do protagonista, e, por outro, a de seu defensor dativo, José Inácio, presente em quatro partes do conto (terceira, quinta, sexta

e décima partes). Desse modo, dando mais dinamicidade à narrativa ao longo da trama, o autor muda o foco narrativo, do protagonista para a figura de José Inácio.

A partir de então, o leitor passa a acompanhar o drama vivenciado por este outro personagem, passando a acompanhar a situação pelo ponto de vista do advogado. Nessas passagens, percebe-se que o narrador não mais se refere ao protagonista como “Botão-de-Rosa” ou simplesmente “Botão” como nas demais partes que compõem o texto, mas como “o prisioneiro” e “um maníaco sexual”.

É interessante considerar a diferença que se coloca entre esses dois pontos de vista dentro da narrativa. Em ambas as perspectivas, tanto na de Botão-de-Rosa quanto na de seu defensor, temos a inquietação proporcionada pelas situações de incomunicabilidade e (ou) inutilidade diante das circunstâncias desenvolvidas na trama. No entanto, enquanto que em Botão-de-Rosa o que se observa é o mutismo (literalmente a incomunicabilidade), a inércia e o alheamento, em José Inácio o que presenciamos é a reação do personagem diante dos acontecimentos que se desenrolam durante a trama.

Assim, agindo por meio do advogado, o leitor indigna-se e protesta contra as arbitrariedades cometidas pelos agentes que se encontram a serviço daquela justiça, questiona sobre os vícios e irregularidades que permeiam o processo e, juntamente com ele, protesta contra o cerceamento de defesa de seu cliente. Entretanto, no fim das contas, todos esses esforços e ações, empreendidos pelo defensor e experimentados pelo leitor ao longo do texto, se revelam inúteis, pois, tanto uma perspectiva quanto a outra nos conduzem a um mesmo destino: a incomunicabilidade – do homem para com o homem, do mundo para com o homem e vice-versa, uma vez que, em Rubião, os personagens estão constantemente fadados à esterilidade e à inutilidade de suas ações. Condenados à inércia, ainda que se esforcem para mudar os rumos dos acontecimentos na trama, em nada resultarão as suas iniciativas, pois, forças estranhas e desconhecidas sempre o conduzirão a um beco sem saída.

Nesse sentido, é inevitável a comparação do conto em análise com o romance kafkiano “O processo”, por meio do qual também é passada ao leitor essa mesma sensação de total inutilidade e falta de sentido diante dos procedimentos formais e burocráticos dos quais se revestem os atos e as instituições judiciárias.

Em Rubião, a desestabilização do leitor também é sentida por essa mesma visão kafkiana estreita e opressora da realidade e da justiça, porém, em Rubião, essa desestabilização é sentida de forma ainda mais intensa, pois, mesmo em Kafka, o protagonista, Joseph K, demonstra um comportamento mais próximo do de José Inácio que do de Botão-de-Rosa, ou seja, ele não se mostra inerte diante dos acontecimentos, mas age ao longo do texto, ao contrário

do que ocorre no conto rubiano, em que, ao leitor, como se já não bastasse estar preso naquela caixa opressora e restrita que é o seu ângulo de visão, ainda é forçado pelo autor a incorrer na tentação de querer agir diante das circunstâncias presentes no texto, porém, sempre encontrando como obstáculo a inércia ou impotência do herói.

Assim, em “Botão-de-Rosa”, a forma de utilização do ponto de vista do narrador na construção do texto, vem evidenciar certos aspectos referentes à realidade social com o intuito de criticar essa realidade. Fazendo uso desse recurso, Rubião leva o leitor a pensar a respeito do papel das instituições judiciais na perpetuação do absurdo da condição humana, colocando o leitor em uma posição que o levará a pensar a sua própria condição e o seu “estar no mundo”

Como nos assevera A. Goulart

Na verdade, o texto hipertrofiado pela perspectiva do fantástico, exibindo cenas angustiantes como as da obra de Rubião, tem uma importância fundamental na formação do chamado leitor crítico, justamente porque, redimensionando o real numa outra perspectiva, o que se consegue é fazer com que as pessoas enxerguem melhor o mundo que está a sua volta e saibam vê-lo com o senso crítico que pode colaborar para a mudança desse mundo. (GOULART, 2006, p. 4).

Dessa forma, é por meio desse artifício que Rubião consegue envolver o leitor de seus contos em sua atmosfera fantástica, posicionando-o em um ângulo que o levará a enxergar a realidade de forma a desencadear, neste leitor, a sua inquietação diante dessa mesma realidade, antes familiar, despertando a sua sensibilidade e senso crítico, levando-o a atentar para o mundo à sua volta, e para questões fundamentais para a sua existência, como a temática da liberdade, da justiça e do respeito à vida e à integridade da pessoa humana, questões essenciais para a literatura e caras à contística rubiana.

3.3 A subversão do real em “Botão-de-Rosa”

*“Olhavam-me mudos, os rostos sem esperança.
(...). Dei-me por vencido. Não adiantava lutar. ”*

(RUBIÃO, 2016, p. 104)

Em “Botão-de-Rosa”, o tom insólito da narrativa se manifesta logo a partir da primeira linha do conto: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão de Rosa sentiu que era um homem liquidado ” (RUBIÃO, 2016, p.230).

Pela leitura da narrativa, percebemos que a excentricidade deste acontecimento que inicia a trama não está no fato em si, mas no exagero que o acompanha: “todas” as mulheres da cidade amanheceram grávidas. Assim, mais uma vez Murilo Rubião faz uso de um recurso linguístico recorrente na construção de seus contos para subverter as regras de racionalidade, típicas dos textos realistas – a hipérbole.

Valendo-se da ampliação de dados considerados normais e possíveis de acontecerem, o inverossímil é criado dentro da narrativa rubiana. No texto em análise, o insólito da situação não está no fato de Botão-de-Rosa ter engravidado as mulheres da cidade, mas em ter engravidado “todas”, ao mesmo tempo. Nas palavras de seu advogado “Como poderia engravidar meninas de oito e matronas de oitenta anos?” (RUBIÃO, 2016, p. 238). Assim, tal fato geraria, no mínimo, inúmeros conflitos de diversas ordens no interior da narrativa, sendo o principal deles, aquele relacionado ao espaço-tempo, uma vez que não seria possível, ao personagem, estar em mais de um lugar ao mesmo tempo.

Entretanto, apesar de parecer pouco crível, tal fato naturaliza-se dentro da trama que se desenvolve sem nenhuma preocupação em explicar ou justificar este acontecimento, envolvendo o leitor, que passa a aceitá-lo a partir de então.

Assim, esse fato permanece relevante para o processo de Botão-de-Rosa até o momento em que o juiz da cidade decide, por iniciativa própria, desconsiderá-lo, uma vez que contraria os princípios da moral e dos bons costumes, em flagrante afronta aos valores da sociedade e das famílias daquela cidade. Nas palavras do advogado de defesa, “...não seria conveniente para a cidade, pois a transformaria num imenso antro de cornos” (RUBIÃO, 2016, p. 231).

De tal modo, é por meio dessa ampliação, ou deformação, dos dados da realidade cotidiana que surge o inverossímil na obra desse autor, fazendo fluir a crítica social. Portanto, esse fato “anormal”, extraordinário, que reúne em torno de si as qualidades que o caracterizariam como o acontecimento central da trama, a justificar, por sua excentricidade, a

condenação do protagonista, é relegado a segundo plano, sendo desconsiderado pelas autoridades, que passam a dar preferência a uma justificativa mais banal (tráfico de drogas) para a condenação do acusado, uma vez que a primeira entra em confronto com a moral e os interesses predominantes daquela sociedade.

Desse modo, torna-se evidente, no conto, a crítica rubiana a uma sociedade conservadora e utilitarista, em que o controle ideológico do povo é mantido por meio de instituições como a família, a religião e o Estado, onde o valor atribuído a estas instituições sociais, à moral e aos “bons costumes” está acima do valor atribuído à vida e à integridade da pessoa humana. Este conservadorismo da sociedade nos fica bastante evidente no trecho em que somos informados que Botão-de-Rosa “Fora obrigado a separar-se da companheira porque os pais recusaram a recebê-lo em casa, alegando que não eram casados. Teve, à época, vaga premonição de que jamais se reencontrariam” (RUBIÃO, 2016, p. 231).

Por isso, o motivo da prisão de Botão-de-Rosa é irrelevante para aquela justiça, que está mais preocupada em manter o indivíduo sob estreita submissão à ordem estabelecida, rejeitando o “elemento” considerado “desajustado”, aquele que poderá, de alguma forma, provocar a desestabilização daquele sistema, cujas bases estão apoiadas na ideia de “verdade” e infalibilidade. Dessa forma, o protagonista é condenado, não por ser um traficante de drogas, mas por não se adequar ao padrão moral vigente naquela sociedade, tornando-se uma vítima da repressão violenta de suas autoridades.

Uma outra passagem do texto que merece destaque, em que Rubião faz uso do exagero para evidenciar um fato considerado relevante, com o intuito de suscitar a crítica social, está presente na quinta e sexta partes do conto, onde nos deparamos com a mudança repentina das leis diante do defensor de Botão-de-Rosa. Para contestar a afirmação do promotor de justiça, que o acusava de ser incompetente e de desconhecer as leis penais, José Inácio

pediu licença para consultar o Código de Processo Penal, que retirou de uma estante ao lado.

À medida que avançava na leitura, mais chocado ficava pensando ter em suas mãos uma edição falsificada, ou então nada aprendera nos cursos da faculdade (RUBIÃO, 2016, p. 234).

O impacto causado por este evento dentro da narrativa, atinge em cheio o senso de realidade e de razoabilidade, tanto do personagem quanto do leitor, uma vez que a trama se desenvolve em um mundo real, como o nosso, repleto de eventos possíveis, e, de repente, a irrupção de um acontecimento que desafia a lógica, ou mesmo as leis da temporalidade, provoca

a desestabilização que caracteriza a obra como um fantástico que apresenta os traços da modernidade.

O sobressalto experimentado por José Inácio, a ponto de pensar “ter em suas mãos uma edição falsificada”, ou então que “nada aprendera nos cursos da Faculdade ” (RUBIÃO, 2016, p. 234) nos mostra o quão insólito era aquele acontecimento dentro do universo ficcional, uma vez que, tal sobressalto, nos dá a certeza de que estamos (José Inácio e nós, leitores), não em um mundo de fantasia, onde tal estranheza seria perfeitamente possível, mas em um mundo real e palpável.

Assim, mais uma vez o autor recorre ao uso da hipérbole para imprimir um tom insólito à sua narrativa. Mais uma vez o exagero é utilizado para evidenciar um aspecto da realidade social com o intuito de criticar, de desmascarar essa realidade, cuja familiaridade nos impede de enxergá-la da forma como ela realmente é. Desse modo, a mudança das leis não constitui, em si, um fato “anormal”, no entanto, a mudança repentina, como ocorre no texto, contrariando a lógica da temporalidade, suscita no leitor um estranhamento típico, provocado pela irrupção de um fato excêntrico dentro de uma realidade cotidiana.

Esse exagero, caracterizado por uma rapidez anormal na mudança das leis, nos revela a crítica rubiana a uma certa conveniência, que vai de encontro aos interesses de uma minoria despótica, detentora do poder de produzir as leis e, conseqüentemente, os discursos de verdade.

Segundo Foucault, as relações de poder, assim entendidas como uma imbricada rede de relacionamentos distribuída por toda a sociedade, utilizam o direito para criar discursos de verdade, fundamentais para a manutenção desse poder, pois, “somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade” uma vez que o direito é o discurso da verdade e a verdade criadora do direito (FOUCAULT, 2009, p. 180).

Esse exagero na falta de solidez, de segurança jurídica na legislação dessa cidade, que se modifica de forma assustadora, nos trazem a reflexão a respeito de nossa própria realidade jurídica, e dos vícios e irregularidades dela decorrentes, com os quais já nos habituamos, a ponto de termos perdido a capacidade de nos assustarmos e mesmo de nos indignarmos.

A terceira passagem do conto que merece destaque neste tópico, e que também se sobressai pelo uso da hipérbole no interior da narrativa, é a que diz respeito à figura do juiz, detentor de um poder ilimitado, que o coloca acima até mesmo da própria lei. Esse exagero, que se manifesta pela desproporção, porém sem recorrer ao sobrenatural, ou, ao “anormal”, como nas passagens anteriormente mencionadas neste tópico, nos revela a verdadeira face desta justiça, alicerçada em uma “verdade” fabricada com o intuito de justificar a manutenção da ordem social vigente, em detrimento do respeito à vida e à dignidade da pessoa humana.

Assim, o que deve prevalecer naquela cidade é sempre a vontade do juiz. Isso fica bastante claro, nas palavras que o delegado dirige ao defensor de Botão-de-Rosa:

- Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária. Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação (RUBIÃO, 2016, p. 233).

Então, temos neste trecho do conto uma crítica de Murilo Rubião ao autoritarismo e ao abuso de poder, personificados na figura do juiz. Este personagem nos é apresentado como uma espécie de guardião da cidade, a quem compete ditar as ordens a serem cumpridas, uma vez que está investido do poder de julgar o que é certo ou errado, moral ou imoral dentro dos domínios desta cidade, sempre legitimado por este poder que decorre, provavelmente, de sua privilegiada posição econômica, e do apoio que dispõe dos moradores da cidade, com os quais compartilha do mesmo interesse na preservação da ordem vigente e dos valores morais defendidos por todos.

Além do uso da hipérbole, a utilização da metáfora é um outro recurso que se destaca na estrutura do conto em análise. Ao falarmos da presença da metáfora no texto rubiano, é sempre importante ter em vista o caráter intrínseco deste recurso na construção dessa forma narrativa.

Conforme afirmamos nos capítulos anteriores, o fantástico presente nos contos de Murilo Rubião, assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta profundas questões ideológicas e culturais, que são o verdadeiro destinatário da sua narrativa. Em outras palavras, os textos rubianos são metáforas que buscam expressar aquilo que já não é mais possível por meio da linguagem comum, com o intuito de suscitar a crítica social. Nas palavras de Schwartz “A linguagem do fantástico adquire funções que se projetam além do nível do texto ficcional, para vincular-se a séries culturais de ordem universal” (SCHWARTZ, 1981, p. 76). E ainda, segundo este mesmo autor, é a partir desta linguagem que depreendemos da obra de Rubião:

uma metáfora que mascara os subtextos: o cristão (bíblico); o social que mostra alegoricamente o homem esmagado ao entrar para o sistema; o existencial, ao questionar o homem e sua circunstância, a condição absurda do estar no mundo, a incomunicabilidade e a solidão, - tema caros ao existencialismo” (SCHWARTZ apud RODRIGUES, 1988, pg. 67)

Em “Botão de Rosa” é perfeitamente possível identificarmos todos esses “subtextos” dentro da totalidade do texto do conto. Assim, por meio de sua linguagem simbólica, nos são revelados elementos que possibilitam conotações cristãs (bíblicas), sociais e existenciais.

À primeira vista, a metáfora que nos salta aos olhos é aquela que nos apresenta uma crítica social contra o autoritarismo e a derrocada do estado de direito, onde os direitos fundamentais da pessoa humana são suprimidos em proveito de uma estrutura de poder que privilegia uma minoria despótica, composta pelos detentores do poder econômico, que se valem da violência institucionalizada e do uso da força dos aparelhos repressivos do Estado para a manutenção dessa ordem vigente. Nesse contexto, Botão de Rosa é qualquer um dos cidadãos comuns que, de repente, tem o seu destino completamente entregue nas mãos de um sistema judiciário parcial e corrupto, que decidirá a respeito de sua vida ou morte.

A segunda metáfora a ser ressaltada no conto, é aquela que mascara um subtexto existencial em “Botão-de-Rosa”, e nos apresenta uma crítica à condição absurda do homem moderno. Por meio dos acontecimentos da trama, somos conduzidos ao universo absurdo do protagonista, à falta de sentido diante de uma justiça cujos trâmites são por ele completamente ignorados, à incomunicabilidade que o condenará a esta falta de sentido, ao seu “estrangeirismo” perdido dentro de um mundo cujas regras são por ele ignoradas, estando, por isso mesmo, sempre condenado à exclusão, a um “não pertencimento”.

No que tange ao subtexto cristão (bíblico), ao contrário da maioria dos contos deste autor, em que a relação com o texto bíblico limita-se apenas à presença das epígrafes, introduzindo cada um dos textos, em “Botão-de-Rosa”, a associação entre a trama desenvolvida ao longo da narrativa e o texto bíblico dos evangelhos, torna-se evidente ao leitor, manifestando-se do início ao fim do conto.

Assim, esse subtexto é facilmente observado neste conto, estando encoberto por uma metáfora que, a nosso entender, traz uma reflexão a respeito da aplicação da justiça ao longo da história humana. O julgamento e sacrifício do protagonista, associados ao texto bíblico dos evangelhos, dão ao conto rubiano um peso universal e atemporal.

Conforme afirmamos no capítulo anterior a respeito do perfeccionismo deste autor com a sua escrita, entendemos que este intertexto, em Rubião, está relacionado ao seu interminável processo de reescritura, fruto da constante comunicação deste autor com textos que são considerados suas maiores fontes de influência. Dessa forma, “Quando reescreve textos bíblicos ou obras de Machado, Murilo reforça a ideia de reescritura do texto alheio não como forma de estilização, paródia ou plágio, mas como outro movimento, o do diálogo entre escritas.” (CARNEIRO, 2013, p. 91).

É por meio desse diálogo com o texto bíblico, que Rubião nos apresenta uma crítica contundente, relacionada a questões universais, que envolvem todos os homens, independente do tempo ou espaço em que se encontram inseridos, no caso do conto em análise, a questão da justiça e da violência.

Ainda em relação à importância desse diálogo, Jorge Luis Borges nos reforça que

Cada época vuelve a contar los mismos argumentos, con un ligero matiz, que es precioso, sin duda. Quizá estemos condenados a repetir los mismos versos pero com variaciones preciosas, a contar las mismas fábulas com pequeñas variaciones que son así mismo preciosas, pero este es nuestro deber⁶. (BORGES, 1985, p. 18 apud CARNEIRO, 2013, p. 91).

Neste sentido, é interessante, a essa altura de nossa análise, falarmos a respeito da terceira figura de linguagem, a reiteração, ou, circularidade rubiana dentro da narrativa. Em um primeiro momento, somos tentados a afirmar que este recurso não se encontra presente neste conto, pois, ao contrário de outros textos deste autor, em “Botão de Rosa” não presenciamos aquele constante e repetitivo “fazer sem sentido” a que está condenado o protagonista, a exemplo de Pererico, em “A fila”, cujas ações, apesar de todo o empenho do personagem, parecem estar sempre fadadas ao fracasso e à esterilidade.

Entretanto, se observarmos atentamente, veremos que existe, sim, uma circularidade, implícita no texto, manifestando-se por meio desse subtexto cristão (bíblico). A reflexão rubiana a respeito do direito como instrumento de perpetuação do absurdo da condição humana, presente no conto em análise, em que nos é apresentada a figura de Botão de Rosa e de seu “sacrifício” por meio de um julgamento eivado de vícios e irregularidades, nos remete à figura do Cristo bíblico, nos fazendo lembrar que este “sacrifício” já vem ocorrendo a muito tempo, desde a fundação do mundo, e vem se repetindo continuamente ao longo da história humana, e continuará a se repetir, em um círculo infinito, num eterno retorno, nos fazendo lembrar que “tudo já existiu e tudo tornará a existir” (NIETZSCHE, 2003, p. 249).

Diante disso, não há o que o personagem de Rubião possa fazer, uma vez que ele está condenado a esta circularidade, a esse eterno círculo de repetições que sempre o conduzirá a um beco sem saída, pois esse processo de sujeição do indivíduo aos acontecimentos da trama nos contos rubianos, escapa de qualquer controle por parte dos personagens, que permanecem

⁶ Cada época reconta os mesmos argumentos, com uma ligeira nuance, o que é belo, sem dúvida. Talvez estejamos condenados a repetir os mesmos versos, mas com variações preciosas, a contar as mesmas fábulas com pequenas variações que também são preciosas, mas este é nosso dever. (BORGES, 1985, p. 18 apud CARNEIRO, 2013, p. 91, tradução nossa).

submetidos a “forças invisíveis” que sempre o conduzirão a lugar nenhum, revelando toda a impotência desse herói diante de um mundo que o sufoca.

Assim, é como se Botão-de-Rosa já estivesse ciente dessa esterilidade, desse caminho sem solução a que ele está condenado e, por isso mesmo, permanecesse inerte, pois, como poderia escapar a este “sacrifício” que já se repete desde a fundação do mundo? Dessa forma, Botão-de-Rosa é apenas mais um “Cristo” na história da justiça humana e, por isso, não há o que ele possa fazer para escapar de seu trágico destino, devendo apenas resignar-se a cumprir com o seu propósito sacrificial. Dessa forma, ele se entregará, passivamente, nas mãos daquela justiça.

A exemplo de Botão-de-Rosa, José Inácio também é vítima destas mesmas forças que o reduzem à impotência, minando qualquer esforço que ele faça no sentido de escapar a este fatídico destino. No início da narrativa, ele até chega a se indignar, protesta contra as irregularidades processuais e contra o cerceamento de defesa de seu cliente, e chega a ter um sobressalto com a repentina mudança das leis, entretanto, passado o susto, ele, nem procura uma justificativa para o ocorrido, mas, naturalizando o acontecimento, vai a uma livraria, compra novos códigos e dá continuidade à sua árdua tarefa de preparar a defesa de seu cliente que, ao que tudo indica, já está condenado, tanto pelo povo como pelas autoridades locais. Entretanto, apesar de seu empenho na defesa do acusado, ao final do conto, ele acaba cedendo às forças conformadoras daquela sociedade, passando a pertencer a ela, destino do qual ele não poderia escapar.

Assim, todas essas estruturas: as metáforas, os exageros, a reiteração caracterizada pela circularidade e a própria estruturação da trama, culminando com a impotência do herói, dirigem a narrativa para um desfecho absurdo, característico da obra deste autor, daí a importância desses recursos na construção do fantástico rubiano. Os contos de Murilo Rubião apresentam como principal característica a sua função crítica, “São raros os momentos na obra do autor em que o elemento insólito ou sobrenatural não se converte em um trampolim metafórico para uma crítica social (SCHWARTZ, 1981, p. 77). Entretanto, é interessante ressaltar que é principalmente graças a esses recursos narrativos que essa crítica é apresentada de forma mais contundente em seus contos, nos fazendo sentir com mais intensidade a realidade que Rubião realmente pretendia destacar por meio de sua ficção fantástica.

3.4 O elemento temporal na construção do mundo rubiano

“Mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha a certeza de que o tempo retomara o seu ritmo. ”

(RUBIÃO, 2016, p. 112).

Neste ponto da análise, é interessante destacarmos a utilização do tempo dentro da narrativa, como um dos elementos de que se vale o autor para proporcionar o efeito de estranhamento na construção do insólito em sua ficção.

Na análise literária do texto em prosa, a autora Cândida Vilares Gancho distingue o tempo cronológico do tempo psicológico na narrativa, definindo o primeiro como sendo o “tempo que transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear” (GANCHO, 1991, p. 21), e o segundo como sendo o “tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não-linear ” (GANCHO, 1991, p. 21).

Na obra de Rubião, o tempo influi como importante elemento na manifestação do insólito. No conto em estudo, à primeira vista, o que se observa é o fluir do tempo cronológico. A sinalização temporal, como é característico dentro dos contos, é dada pelo próprio fluir da narrativa. Em Botão-de-Rosa, em regra, não há uma indicação explícita do contista indicando que o tempo ecoou, com exceção do início, onde ele menciona o mês de ocorrência do fato: “em uma segunda feira de março” (RUBIÃO, 2016, p. 230), e no primeiro parágrafo da quarta parte, quando fala a respeito da prisão e interrogatório do protagonista: “Durante a semana tentaram, sem êxito, arrancar uma confissão de Botão-de-Rosa. ” (RUBIÃO, 2016, p. 234). Mas o que se observa, na maior parte do texto, é que essa passagem do tempo é dada pelos atos e gestos dos personagens dentro da narrativa.

Entretanto, não se deve ignorar que existe, neste e em outros contos de Rubião, uma outra forma de ver o tempo, uma forma peculiar e subjetiva, que nada tem a ver com a realidade empírica, e que se situa à parte dessa lógica temporal e linear a que estamos habituados. Nas palavras de Bastos (2013, p. 71)

Grande parte desse insólito muriliano deriva da peculiar maneira como a temporalidade é subvertida, minando a confortadora certeza de que nada pode

acontecer fora da ordem natural que determina lugares fixos para o passado, o presente e o futuro. Em um quadro temporal em que se torna difícil, senão impossível, assegurar-se um fato presente antecede realmente o que vem depois, ou que este não ocorreu antes daquele, perdem-se os fios da lógica e o absurdo se instaura soberano.

É interessante considerarmos que o tempo nas narrativas ficcionais, se baseia no tempo real, cronológico, tal como o conhecemos em nossa realidade empírica, por meio de seu fluir linear, conforme nos assevera Umberto Eco, “todo o mundo ficcional se apoia parasiticamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo” (ECO, 1994, p. 99). Assim sendo, qualquer incidente que venha, de alguma forma, a causar uma desestabilização nesta linearidade, já contribui para caracterizar esta ficção como pertencente ao âmbito do insólito.

Em “Botão-de-Rosa”, à primeira vista, não se observa explicitamente a ocorrência do conflito temporal dentro da narrativa, no entanto, com o desenrolar da trama, nos deparamos com fatos que subvertem a noção que temos de realidade, sendo que, alguns deles não aconteceriam sem a ocorrência de um conflito na temporalidade linear, tal como a conhecemos em nossa realidade empírica. Assim, desses fatos que fogem à regra de “normalidade” presentes na narrativa, dois merecem destaque, pelo impacto que provocam dentro do universo ficcional, e, conseqüentemente, na percepção do leitor, que são: a mudança repentina das leis penais e o suposto fato de todas as mulheres da cidade terem engravidado de Botão de Rosa, ao mesmo tempo.

Em relação ao primeiro acontecimento, o que se percebe é que o tempo, no texto, corre de maneira linear, sendo manifestado pelo próprio fluir da trama, que segue familiar, sem apresentar nenhum dado “anormal”, até o momento em que ocorre a intrusão de um fato estranho dentro da narrativa, desestabilizando o leitor que, de repente, é arrancado de seu conforto, firmado na familiar noção de linearidade temporal, para ser lançado no reino da incerteza, do desconhecido e absurdo mundo rubiano.

Assim, quando o advogado, ao contestar o promotor de justiça que o acusara de incompetência e desconhecimento da lei, resolve consultar o Código de Processo Penal e se depara com uma legislação completamente nova, um conflito se instaura dentro da narrativa, devido a impossibilidade da ocorrência de tal fato em tão exíguo espaço de tempo. E o texto ainda reforça que não era apenas parte da lei que havia se modificado, mas toda a legislação de que ele tinha conhecimento, ou seja, não apenas as leis penais, mas também a “Constituição e todos os códigos”, levando o defensor a considerar ter que “reformular seu aprendizado jurídico” (RUBIÃO, 2016, p. 235).

Neste sentido, como seria possível uma mudança na legislação, que em circunstâncias normais levaria anos ou, no mínimo, meses, ocorrer de forma tão rápida, a ponto de o defensor nem dar por ela? Como poderia José Inácio, em questão de minutos, ter acesso a uma legislação inteiramente diversa daquela que ele conhecia e que sabia estar vigorando até aquele momento?

Da mesma forma, o segundo fato “anormal” dentro da narrativa, ocorre por meio de um conflito que envolve o tempo, como elemento sobre o qual recairá a subversão da realidade. De repente, em uma manhã de março, “todas” as mulheres da cidade amanheceram grávidas de Botão-de-Rosa. Este fato, também nos remete a um certo conflito envolvendo a temporalidade da narrativa. Seria possível a Botão-de-Rosa engravidar todas as mulheres daquela cidade em um mesmo dia?

Este fato que, tomado por uma visão empírica da realidade, nos parece impossível, não apresenta justificativa nem explicação dentro da narrativa. Tampouco nos é esclarecido se Botão-de-Rosa, realmente engravidou todas aquelas mulheres ao mesmo tempo, pois, no mundo rubiano, isso é o menos importante a se considerar. O que vai importar, realmente, dentro deste universo ficcional, é o efeito provocado por essa desconstrução da realidade, por meio desta subversão da noção de temporalidade, tal como a conhecemos.

Desse modo, a construção do insólito em Rubião se vale desse fluir não linear, não comprometido com o real, onde o elemento insólito surge por meio da quebra de uma sequência lógica das ações dentro da narrativa, gerando um grande impacto no universo ficcional.

De tal forma, em Rubião as regras de temporalidade do realismo são subvertidas, impactando a experiência do leitor e fazendo fluir a crítica social. Assim, essa forma de desconstrução está longe de ser gratuita na obra deste autor, mas, por meio dela, ele visa sempre provocar a inquietação deste leitor, confrontando-o com a destabilização da visão conformadora a que ele está habituado, despertando o seu senso crítico para questões essenciais de sua própria existência.

3.5 Um exílio sem solução: O espaço em “Botão-de-Rosa”

“De novo, teria que peregrinar por terras estranhas. (...) sentindo o frio das manhãs sem sol”

(RUBIÃO, 2016, p. 109)

A essa altura do nosso estudo é interessante considerarmos o espaço da narrativa onde se desenvolve a trama do conto em análise.

Como é típico do gênero conto, em “Botão-de-Rosa” não existe uma paisagem destacada, uma vez que no conto, a tônica da narrativa recai sobre o sujeito da ação, e não sobre a paisagem. No entanto, é inegável a presença e influência desse espaço (a cidade) dentro da trama, que se manifesta, não por uma descrição física do narrador, mas como uma presença oculta, dentro dos ânimos e das ações dos moradores.

Conforme o entendimento de Massaud Moises (2007, p. 108)

Embora correndo o risco de simplificar, podia-se dizer que a geografia do conto deve estar diretamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo: a paisagem vale como uma espécie de projeção das personagens ou o local ideal para o conflito, carece de valor em si, está condicionada ao drama em causa; não é pano de fundo, mas algo como personagem inerte, interiorizada e possuidora de força dramática, ao menos na medida em que participa da tensão psicológica entre as personagens.

Em “Botão-de-Rosa”, observamos que não existe uma preocupação do narrador com a descrição do espaço em que a trama se desenvolve, de forma que somos tentados a imaginar que este elemento apresenta um caráter secundário dentro da narrativa. No entanto, levando-se em conta o contexto geral do conto, verificamos que este espaço tem uma função precípua para o desenvolvimento do enredo e da temática abordados por Rubião em sua narrativa.

Assim, este espaço, no caso, a cidade onde se desenvolve a trama, participa ativamente dos acontecimentos desenvolvidos ao longo do texto, ainda que indiretamente, pois ela se apresenta como uma presença oculta, porém decisiva, dentro dos ânimos dos moradores e autoridades daquele lugar, sendo, de certa forma, a responsável pelos rumos assumidos pelo andamento do processo de Botão de Rosa que culminará, ao fim da trama, com a sua condenação e execução.

É interessante considerar que, tanto Botão quanto José Inácio são dois forasteiros naquele lugar. Essa condição de “estrangeiro”, de “não pertencimento” é constantemente invocada no texto, como a indicar uma “não aceitação”, ou, exclusão daqueles “elementos” tidos como desajustados, cujos interesses destoavam com os do restante da população da cidade, devendo, por isso, serem eliminados.

Este fato fica bastante claro nas palavras com que o promotor se expressa ao se referir a Botão-de-Rosa: “Antes da vinda desse marginal nosso povo tinha hábitos saudáveis, desconhecia os vícios das grandes metrópoles”. (RUBIÃO, 2016, 238).

Da mesma forma, na terceira parte do conto, o que se percebe é que Jose Inácio é hóspede em um hotel, ou seja, que ele não é um morador daquela cidade onde a trama se desenvolve, estando ali apenas para a defesa de Botão-de-Rosa. Entretanto, apesar de estar no processo apenas para o cumprimento de uma função, como defensor dativo do acusado, o advogado não consegue se livrar da influência daquela cidade, que passa a persegui-lo, por meio dos ânimos de seus moradores.

Assim, José Inácio passa a sofrer todo o ódio e desprezo daquela população, que o coloca “em situação idêntica à do réu”, não somente por ser seu defensor, mas também pelo fato de partilhar, com o acusado, da condição de “não pertencimento” àquele lugar. Como seu cliente, ele era um forasteiro, um “estrangeiro” no contexto em que se encontravam, representando tudo o que era rejeitado por aquela cidade, tudo o que contrariava os padrões sociais de uma moral conservadora, cultivada pelas famílias respeitáveis daquela localidade.

A violência dispensada pelos moradores da cidade a Botão-de-Rosa, e o clima de animosidade com que era encarado José Inácio nas ruas, nos revelam a influência que este espaço exercia, tanto sobre os moradores como sobre aqueles que contrariavam, de alguma forma, as regras e valores estabelecidos dentro daquele espaço.

Entretanto, apesar do tratamento dispensado a José Inácio durante todo o desenrolar da trama, ao final do conto, ele finalmente se rende às forças conformadoras daquela cidade. Abandonando a defesa de Botão-de-Rosa, ele passa a cooperar com aquela justiça corrompida, obtendo, em troca, favores das autoridades, passando a ser aceito naquela cidade a partir de então.

Botão-de-Rosa, por outro lado, permanece na condição de “estrangeiro” até o fim da trama, manifestando todo o absurdismo que envolve a sua contraditória figura, revelando ao leitor a tensão proveniente do confronto homem-sociedade e suscitando, no leitor, a inquietação a respeito dessa condição absurda do homem moderno, e de seu “estar no mundo”.

3.6 Botão-de-Rosa: O homem absurdo de Rubião

“Antes de sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade. Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. ”
(Rubião, 2016, p. 165)

Ao falarmos em “Botão-de-Rosa”, e em sua condição de homem absurdo, representada na obra de Murilo Rubião, inevitavelmente nos vem à mente as figuras de dois outros grandes personagens da literatura universal, cujas histórias de vida foram traspassadas pelo absurdo de uma justiça parcial e corrompida: Joseph K, o homem absurdo de Kafka, e Meursault, o homem absurdo de Camus.

No romance kafkiano “O Processo”, publicado na década de 1920 após a morte de seu autor, Joseph K é o respeitável funcionário de um banco que, ao acordar, em uma certa manhã, é surpreendido, em seu quarto, por dois homens que lhe comunicam a sua detenção e lhe informam a respeito de um processo que corre contra ele. Desorientado, K ignora completamente os pormenores deste processo.

Que espécie de homens eram estes? De que estavam falando? A que departamento oficial pertencia? Entretanto, K vivia em um Estado constitucional no qual reinava a paz, no qual todas as leis estavam em vigor, de modo que, quem eram aqueles que se atreviam a invadir a sua casa? (KAFKA, 2001, p. 40).

A partir de então, Joseph K inicia uma verdadeira jornada em busca de uma solução para o seu caso, passando a frequentar as audiências, que acontecem em edifícios suspeitos, localizados em periferias muito distantes da cidade, lugares sombrios formados por cortiços de corredores intermináveis habitados em parte por funcionários da justiça e em parte pelos próprios moradores (lavadeiras, crianças, etc.) que estranham a presença de K. Assim, a narrativa se desenrola em torno da árdua luta de K na tentativa de se libertar da acusação que pesa contra ele. Entretanto, com o passar do tempo, isso parece ficar cada vez mais distante pois, quanto mais ele se articula neste meio, mais inúteis se revelam os seus esforços na tentativa de evoluir dentro desta estrutura burocrática, rígida, formado por graus de hierarquias cujo topo é para ele inalcançável.

Ao final do romance, um ano após o início do seu processo, dois agentes do tribunal de justiça procuram K, à noite, na pensão onde ele mora. K então é preso e conduzido para fora da

cidade, junto a uma pedreira deserta, onde é abatido com um facão de açougueiro, nas palavras do próprio K, "como um cão".

[...]. Os senhores atiraram K por terra, apoiaram-no sobre a pedra e nela lhe recostaram a cabeça. [...]. Onde estava o juiz que nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ante o qual nunca comparecera? [...]. Mas as mãos de um dos senhores seguraram a garganta de K enquanto o outro lhe enterrava profundamente no coração a faca e depois a revolveu ali duas vezes. ” (Kafka, 2001, p. 253.-254).

Assim como no conto “Botão-de-Rosa”, no romance de Kafka também acompanhamos a prisão, julgamento, condenação e execução do protagonista, vítima das intervenções arbitrárias de um sistema judiciário obscuro.

Historicamente, a interpretação dada a “O processo”, sempre nos remete à temática de uma degradação do Estado de direito. Joseph K, o respeitável funcionário de um banco que, de repente, tem o seu destino completamente entregue nas mãos de um sistema judiciário corrupto, é qualquer um dos cidadãos comuns, cuja vida encontra-se subjugada à determinação de alguns poucos representantes de uma despótica classe dominante, que determinam o funcionamento desta grande e obscura estrutura de poder, cujos níveis de hierarquia se estendem ad infinito.

Esta estrutura, presente em outros romances de Kafka como em O castelo, personifica a insignificância do indivíduo diante da complexa máquina burocrática que o reduz a uma simples peça descartável, dentro de um sistema que obedece a uma lógica de infalibilidade, sustentada pelo rigoroso atendimento às formalidades legais, ao mesmo tempo que condena este indivíduo a uma incomunicabilidade, a um “desrazoável silêncio do mundo” (CAMUS, 2005, p. 41). Nas palavras de Tragtenberg (2001, p.4) “Em Franz Kafka o ‘absurdo’ é transcendental; reside na incomunicabilidade do homem com o homem, formando uma trama de relações pessoais ‘sem’ sentido, impostas por circunstâncias alheias ao homem”.

É justamente nesta incomunicabilidade que reside o próprio absurdo, que determinará o destino trágico de Joseph K, representado como um brinquedo nas mãos de forças invisíveis e impessoais, que o conduzirão por caminhos obscuros a um fim por ele ignorado e não pretendido. Assim, da mesma forma que Botão-de-Rosa, o protagonista de “O processo” é colocado diante da questão essencial em torno da trama: “o da direção e sentido de sua existência, e de seu destino inexorável que culmina com a morte”. (TRAGTENBERG, 2001).

Sartre (2005, p.119), em um de seus artigos a respeito desta questão, nos salienta que “o absurdo não está nem no Homem nem no mudo, se o tomarmos à parte; mas como a característica essencial do homem é ‘estar-no-mundo’, o absurdo acaba por coincidir com a

condição humana”. Assim, esta condição, que se reflete por meio dessa incomunicabilidade, é claramente observada, tanto no texto kafkiano, quanto no conto rubiano em análise.

Dessa forma, esta incomunicabilidade, que é o próprio absurdo, é claramente observada em “Botão-de-Rosa”. O herói de Rubião não consegue relacionar-se com o “mundo circundante” (SCHWARTZ, 1981, p. 23), desajustado, ignora completamente as regras daquele sistema judiciário, e mesmo nele não acredita, mantendo-se calado, recusando-se a “jogar o jogo”. Por outro lado, o herói de Kafka, mesmo desconhecendo as estruturas de funcionamento daquele sistema judicial, resolve cooperar com o seu andamento, comparecendo às audiências, envolvendo-se cada vez mais em suas sombrias estruturas, chegando mesmo a se servir de influências e favores na busca de uma solução para seu caso, porém, sem obter resultados, pois, da mesma forma que Botão-de-Rosa, ele acaba se deparando com esta incomunicabilidade, que em Kafka se manifesta “do homem para com o homem”, mas que, ao fim, acaba resultando na mesma incomunicabilidade de Rubião, pois o “mundo circundante” do personagem kafkiano é formado por indivíduos tão perdidos quanto ele.

Neste aspecto, referente a esta incomunicabilidade homem-sociedade, pode-se dizer que Botão-de-Rosa se assemelha mais a Meursault, o herói absurdo de Camus em seu romance “O Estrangeiro”, que ao próprio Joseph K.

No romance camusiano, Meursault era um homem habituado a uma vida monótona e rotineira, trabalhava durante toda a semana e ia, aos domingos, à praia e ao cinema com Marie, sua namorada, mas tudo de forma maquinal, não demonstrando qualquer emoção ou sentimento em relação a nada. Aparentando uma total falta de curiosidade e sensibilidade, não obedecia a nada senão aos seus instintos mais elementares, determinando-se ao acaso e vivendo uma vida sem grandes acontecimentos. Ao longo do romance, este protagonista relata como ele se tornara, em questão de minutos, o assassino de um árabe em uma praia na Argélia. Consumado o crime, ele é preso, julgado e condenado à morte.

Após sua prisão e durante todo o seu julgamento, Meursault se comporta de forma indiferente a todos os acontecimentos à sua volta. Alheio e impassível aos trâmites de seu processo, ele nada profere em sua própria defesa, preferindo silenciar, entregando-se nas mãos daquela justiça que decidirá a respeito de seu destino – se ele irá sobreviver, ou morrer pelo seu crime.

Neste romance camusiano o próprio título “O estrangeiro” já demonstra a condição do protagonista diante do contexto em que ele se encontrava: era um indivíduo que não podia ser explicado por aquela sociedade conservadora em que ele estava inserido, e mesmo por aquele tribunal, pois, não apresentava nenhuma fé ou religião, nenhuma ideologia, nenhum sentimento

diante da morte de sua mãe, nenhuma intenção de casar-se com Marie, sua namorada com quem mantinha um relacionamento marital, por isso a sua condição de excêntrico, desajustado ao mundo que o cercava, um “estrangeiro”. Desse modo, Meursault é julgado, não por seu crime, em si, mas por sua condição de um indivíduo desajustado, não observador daquelas regras sociais da moral e dos “bons costumes” vigentes naquela sociedade, por isso o seu total alheamento àquele processo, do qual ele se via cada vez mais distante, conforme percebemos em suas palavras: “A defesa do meu advogado me parecia não ter fim (...) A mim parecia-me que me afastavam ainda mais do caso, reduziam-me a zero, de certa forma, substituíam-me. Mas acho que eu já estava muito longe desta sala de audiência. (CAMUS, 2014, p. 91)

A exemplo de Meursault, Botão-de-Rosa é um “estrangeiro” naquela comunidade onde ocorre o seu julgamento. Não enquadrado às regras ali impostas, ele é visto como o “elemento” estranho, nocivo à manutenção da ordem e dos “bons costumes” estabelecidos por aquela sociedade, devendo, por isso, ser eliminado.

Dessa forma, o que se percebe com o desenrolar da narrativa rubiana é que o protagonista passa a ser julgado, mais pela sua condição de um “ser desajustado”, que por seu crime propriamente dito, pouco importando o fato de ele ser, realmente, culpado ou inocente dos crimes que lhe eram imputados.

Conforme vimos anteriormente, no fantástico rubiano não existe a preocupação em justificar o insólito dentro da narrativa, pois o que é importante para a trama é o efeito proporcionado por este insólito. Em nenhum momento ficará claro a culpa ou inocência de Botão-de-Rosa, pois o que se pretende ressaltar é a forma como se desenrola a justiça ao longo da narrativa. No entanto, o que é interessante observar pelo contexto deste conto rubiano é que, antes do julgamento, e antes mesmo do inquérito policial, Botão-de-Rosa já estava condenado.

Assim, o que determinará a condenação de Botão, é a sua própria condição de sujeito atípico, alheio a um mundo cujas leis conformativas e restritivas ele fará questão de ignorar, transgredindo a ordem estabelecida por aquela sociedade.

Dessa forma, Botão de rosa é condenado, não por ter engravidado todas as mulheres da cidade, ou por ser um traficante de heroína, mas por não se adequar aos padrões impostos por aquela sociedade, por ser um *hippie*, por se vestir de forma extravagante, por não ser casado com Taquirá, a mãe de seu filho. Isso pode ser notado pelos xingamentos destinados a ele pelo povo: “cabeludo”, “estuprador”, “piolhento”. Esse “não pertencimento” fica ainda mais evidente nas palavras do promotor: “antes da vinda desse marginal nosso povo tinha hábitos saudáveis, desconhecia os vícios das grandes metrópoles” (RUBIÃO, 2016, p. 238).

Essa condição de forasteiro, de “estrangeiro” é uma constante entre os personagens dos contos de Murilo Rubião. Assim como em “Botão-de-Rosa”, no conto “A fila” Pererico era um homem do interior, não pertencia àquela cidade cujo funcionamento das estruturas burocráticas ele desconhecia completamente; da mesma forma, em “A cidade” Cariba, com suas “valises de couro de camelo que carregava ou o seu paletó xadrez, as calças de veludo azul” (RUBIÃO, 2016, p. 30) que despertavam a atenção dos moradores daquela cidade, levando-os a observá-lo com desconfiança, somando-se a isso, a sua desinteressada curiosidade, foram decisivos para selarem o seu trágico fim.

Da mesma forma, no romance de Franz Kafka, nada se sabe sobre a culpa ou inocência de Joseph K, entretanto é interessante destacar a forma como ele vivia: não era casado e nem tinha nenhum parente ou algo que indicasse uma família, morava em uma pensão, o que dava uma ideia de rotatividade, e, aparentemente não tinha amigos e nem mesmo conhecia os seus vizinhos de quarto. Este isolamento se refletia até mesmo em sua vida afetiva, ele não tinha uma namorada, mas pagava os serviços de uma prostituta com quem se relacionava eventualmente. Assim, tudo em sua vida denotava a falta de raízes, um “não pertencimento” que fazia deste protagonista um estrangeiro em seu próprio meio. (KAFKA, 2001)

Dessa forma, assim como Meursault, o homem absurdo de Albert Camus em seu romance “O estrangeiro”, tanto o protagonista de Kafka como o de Rubião eram estrangeiros no meio em que viviam. Botão-de-Rosa é um estrangeiro por não se adaptar às regras daquela sociedade em que estava inserido. A sua condição de *hippie* já pressupõe uma não aceitação, por parte dele, das regras sociais. Este comportamento nos é esclarecido por Sartre em seu ensaio “Explicação de O estrangeiro”, em que este filósofo, retomando o estudo de Camus em “O mito de Sísifo”, nos afirma que

O estrangeiro que ele [Camus] quer descrever é justamente um desses terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo. Vive entre estrangeiros, mas também é um estrangeiro para eles. É por isso que alguns o amam, como Marie, sua amante, que o quer —porque ele é estranho; e outros o detestam por isso, como aquela multidão do tribunal cujo ódio ele sente subitamente crescer em sua direção (SARTRE, 2005, p. 120).

Assim, Botão de Rosa, a exemplo de Meursault, é o homem absolutamente sincero, liberto das forças conformadoras que o circundam, aquele que ultrapassa os padrões da sociedade, não apenas por praticar atos que não condizem com a moralidade vigente, mas, principalmente pela sua indiferença diante de um julgamento que, para ele, era completamente carente de sentido, uma vez que toda a aparelhagem judiciária, com suas leis e procedimentos

formais, eram essencialmente externos à sua esfera individual, não conseguiriam jamais penetrar na sua subjetividade porque, somente ele, poderia dar sentido aos seus próprios atos. Como Mersault, Botão de Rosa entrega-se ao absurdo existencial, e chega ao limite da vida sem tê-la negado, revelando, assim, a intrínseca incoerência entre o indivíduo e a sociedade. Ele é condenado, por não “jogar o jogo social”, usando as palavras de Camus.

Vale ressaltar, ainda, a forma passiva com que Botão-de-Rosa se portou durante todo o processo, não oferecendo margens para sua defesa, aceitando sem questionar todos os procedimentos judiciais, enveredando-se por um caminho sem volta. Neste aspecto da narrativa, ele se aproxima mais de Meursault que do herói kafkiano.

Quando questionado a respeito da “verdade” dos fatos, apenas silencia, como a indicar que é o judiciário o verdadeiro produtor do discurso da verdade, por meio do poder dos operadores do direito.

Assim, diante de tais circunstâncias, surge o questionamento: Como este “homem absurdo” deverá proceder, afim de encontrar uma resposta para este desejo de unidade a que está condenado, ante esta consciência de uma fratura entre si mesmo e o mundo em que está inserido? Para Camus a revolta “é a única possibilidade de conduta no âmbito da experiência absurda; é concebida como a única postura a partir da qual o homem, consciente de sua condição, deve construir sua vida” (TARZIA, 2012, p. 78).

Para os estudiosos da obra camusiana, esta revolta preconizada por Camus tem um caráter duplo: há uma revolta afirmativa e uma revolta negativa. No romance “O estrangeiro” temos no protagonista um exemplo que ilustra essa revolta negativa contra o absurdo, pois ela surge, neste personagem, como uma forma de indiferença e desprezo à humanidade, baseada no individualismo e na rejeição a novos valores após a descoberta do absurdo. Essa reação, no entanto, não faz sentido, pois não aproxima o homem camusiano daquilo que ele realmente busca, condenando-o a um caminho sem solução, que não levará a nada, desviando-o da proposta de uma revolta afirmativa camusiana. Segundo Camus

Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. Mas, no momento em que tem início um movimento de revolta, o sofrimento passa a ser visto como uma experiência coletiva – como a experiência de todos. Desse modo, o primeiro passo para um espírito esmagado pelo estranhamento das coisas é reconhecer que essa sensação de estranhamento é compartilhada por todos os homens e que a raça humana inteira padece da divisão entre si mesma e o resto do mundo (CAMUS, 1999, p. 35).

Para Camus uma das principais características do homem absurdo era a falta de iniciativa, o “não se determinar” que fez de Meursault um joguete nas mãos de um sistema

judiciário cujo funcionamento ele ignorava completamente. O mesmo poderia ser dito a respeito de Botão-de-Rosa cujo silêncio pode ser interpretado como uma “não ação”, como um “não se posicionar”, e de Joseph K que a certa altura da trama começou a mostrar-se conivente com aquela justiça corrompida.

Assim, a prisão, julgamento e condenação de Botão-de-Rosa à pena de morte trazem a reflexão a respeito do Direito como instrumento de legitimação e perpetuação do absurdo da condição humana, uma vez que o homem inconsciente se torna presa fácil de um sistema que pretende manter a dominação, criando no homem a falsa impressão de estar protegido por um ordenamento jurídico sólido, infalível. No entanto, se esquece que a hierarquia de valores defendida pelo direito não é algo fixo, podendo mudar de acordo com o interesse considerado primordial, e este, nem sempre é a vida humana.

3.7 Um Reino de “Outro Mundo”: A intertextualidade com o texto bíblico

“Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas. ”

(Rubião, 2016, p. 47)

A influência do texto bíblico é perfeitamente percebida em várias passagens na ficção fantástica de Murilo Rubião, tendo sido decisiva em seu processo criativo, apesar de o próprio autor haver negado o caráter religioso desta influência e declarado, em entrevista, que ele próprio havia abandonado a religião e se tornado um agnóstico, como podemos depreender de sua declaração: “ 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” (SCHWARTZ, 1982, p. 14)

Neste estudo, é interessante destacar a intertextualidade entre o conto rubiano em análise e o texto bíblico. A prisão, julgamento e morte do protagonista trazem à tona problemas universais e atemporais como a questão da justiça, da violência institucionalizada e da pena de morte. Neste conto esta associação com o texto bíblico dos evangelhos, sobretudo na passagem do julgamento e morte do Cristo fica bastante evidenciada.

Uma particularidade na obra de Murilo Rubião é a presença de epígrafes com textos bíblicos extraídos do Antigo e Novo Testamento na abertura de cada conto e de cada um de seus livros. Estas epígrafes são como uma espécie de prelúdio, antecipando algum acontecimento no interior do conto. Jorge Schwartz, em seu estudo sobre as epígrafes murilianas, reforça essa particularidade na criação literária de Rubião, ressaltando ainda a conexão que existe entre elas. Para ele, “entre uma edição e outra, marcada por extenso intervalo de tempo, as epígrafes funcionam como verdadeiras ‘pontes’ semânticas. ” (SCHWARTZ, 1981, p. 10)

Como todos os contos de Murilo Rubião, Botão-de-Rosa inicia com uma epígrafe que tem como função antecipar os acontecimentos da narrativa: “Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim. ” (Salmos 44, 9). Mirra e aloés, no novo testamento, foram substâncias utilizadas na preparação do corpo de Cristo para a sepultura. Então, logo na epígrafe, se percebe no tom da narrativa, algo que remete à sacrifício, a imolação.

Esta impressão permanece conforme o desenrolar de todo o conto, na forma ritualística com que o protagonista escolhe, cuidadosamente, as roupas que irá vestir, no apuro ao pentear e perfumar os cabelos e a barba, tudo evidenciando que ele está sendo preparado para um rito sacrificial.

Entretanto não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos. Concluído o penteado, passou a alisar a barba com uma escova especial umedecida em perfume. (...)

Antes de despir a camisola de seda, escolheu para o dia o seu melhor traje: uma túnica branca, bordada a ouro (RUBIÃO, 2016, p. 230).

Na primeira parte do conto, o que se mostra evidente é a associação que o autor faz entre a figura do protagonista e a do Cristo, tanto em relação à sua descrição física (longos cabelos, barba, túnica branca a ser usada naquele dia), quanto no seu modo de proceder, associando-o à figura pacifista e inofensiva de um hippie – indivíduo caracterizado por uma proposta de vida que prega o desapego aos padrões vigentes em uma sociedade capitalista e individualista.

Um outro fator relevante nesta intertextualidade é, como aponta Schwartz (1982), o fato de, dos 12 companheiros de música de Botão de Rosa, 7 terem nomes similares aos dos 12 apóstolos de Cristo: “Molinete, Zelote, Judô, Pedro Taguatinga, Simonete, Bacamarte, André-Tripa-Miúda, Íon, Mataqueus, Pisca, Filipeto e Bartô” (RUBIÃO, 2016, p. 230). Nesta parte do conto, a associação torna-se inevitável, e ainda, após nomeá-los todos, o texto acrescenta “com os quais acertara novo encontro” (RUBIÃO, 2016, p. 231), como uma referência ao texto bíblico em que Jesus fala aos seus discípulos: “Eu ainda por um tempo estarei convosco” (João 7:33).

Em seguida, as comparações continuam ao longo do conto. Botão-de-Rosa é preso pelas autoridades e hostilizado pela multidão. É acusado de um crime, mas, ao que tudo indica, é inocente. Entretanto, nem essa presunção de inocência, nem a sua não-resistência são suficientes para aplacar a fúria e a ânsia, do povo, por violência.

Antes que apelassem para a força, procurou acalmá-los, mostrando-se na varanda. A turba emudeceu à sua presença. Fez-se um silêncio hostil, os olhos enfurecidos cravados na sua figura tranqüila. Um moleque atirou-lhe uma pedra certa na testa e a multidão de novo se assanhou: Cabeludo! Estuprador! Piolhento! (...)

Nesse instante, em frente à Delegacia, a população começou a vociferar: Lincha! Mata! Enforca! (RUBIÃO, 2016, p. 233).

Ao ser atingido pela pedra certa na testa, vinda da multidão, Botão-de-Rosa não demonstra ira, apenas sente pena da incompreensão do povo e, como quem detém uma informação secreta e preciosa, desconhecida do resto da humanidade, pensa consigo: “Quando

compreenderiam? ” (RUBIÃO, 2016, p. 231). Retrocede para estancar o sangue que escorre de seu rosto, e o texto destaca que ele faz isso “não por covardia”, mas pela preocupação de que o sangue pudesse manchar a sua roupa. Mais uma vez nos é trazida a ideia do rito sacrificial, da pureza com que deveria se apresentar, o protagonista, ante seu próprio sacrifício: “como um cordeiro sem mancha e sem mácula” (I Pedro 1:19).

Entretanto, mesmo sendo ofendido e humilhado pelo povo da cidade, e pressionado pelas autoridades a confessar um crime que não cometera, o protagonista não oferece resistência e nada fala em sua própria defesa, preferindo silenciar. Como o próprio Cristo "Ele foi oprimido e afligido, mas não abriu a sua boca; como um cordeiro foi levado ao matadouro, e como a ovelha muda perante os seus tosquiadores, assim ele não abriu a sua boca". (Isaías 53:7.).

Mesmo quando questionado pelas autoridades a respeito da "verdade", apenas pensou: "A verdade. O que significaria? Tempos atrás lhe fizeram igual pergunta e nada respondera. Também agora, e nos dias subsequentes, permaneceria calado “ (RUBIÃO, 2016, p. 232), numa clara referência à passagem bíblica onde Jesus, diante do governador romano Pôncio Pilatos, ao ser interrogado a respeito da verdade, permanece calado, conforme registrado nos evangelhos: "Que é a verdade? Perguntou Pilatos. Ele disse isso e saiu novamente para onde estavam os judeus e disse: ‘Não acho nele motivo algum de acusação’.” (João 18:38)

No entanto, o silêncio de Botão-de-Rosa, não é apenas o silêncio daquele que nada sabe a respeito de seu processo e julgamento, preferindo calar-se, mas, pelo contrário, é o silêncio de alguém que sabe o suficiente para entender que não existe sentido algum em todas aquelas formalidades procedimentais ocorridas ao longo da tramitação de seu processo criminal. No texto bíblico, durante seu interrogatório, quando questionado pelo fato de haver silenciado em vez de defender-se, rebatendo as acusações imputadas contra ele, Jesus apenas responde “O meu reino não é deste mundo” (João 18:36), manifestando todo o absurdismo e inutilidade que representava para ele o seu julgamento e condenação.

Como o Cristo bíblico, Botão-de-Rosa não era “daquele mundo”, pois, como um estrangeiro, não se adequava aos padrões e regras impostos por aquela sociedade, desconhecendo a lógica de seu funcionamento.

Assim, as comparações permanecem também ao longo do julgamento e execução do protagonista. Ao caminho do tribunal, Botão de Rosa é duramente espancado pela multidão, vivendo aí a sua *via crucis*

Uma pequena e exaltada multidão, que impedia a passagem, investiu sobre o prisioneiro a bofetadas e pontapés.

Os militares presenciaram, complacentes, o espancamento e só tornaram a decisão de intervir quando viram a vítima sangrar. (...)
 Dentro do edifício deram-se conta de que não podiam introduzir no recinto do tribunal o prisioneiro, tal o estado de suas roupas, rasgadas de cima a baixo.
 Alguém, que assistira à agressão da janela de uma casa nas vizinhas, mandou-lhes uma capa feminina para cobrir a nudez de Botão (RUBIÃO, 2016, p. 236).

Mais uma vez o autor nos remete a ideia do sacrifício que, neste trecho da narrativa, começa a se completar: “Os militares presenciaram, complacentes, o espancamento e só tomaram a decisão de intervir quando viram a vítima sangrar”. Assim, Botão-de-Rosa deveria sangrar. Pela primeira vez no texto o narrador, deixando de chama-lo pelo nome, o chama de *a vítima*, termo que segundo (CALHAU, 2009) vem do latim *victus* e *victimia*, "dominado" e "vencido", (ou ainda "oferta" e oblata). No sentido originário, vítima era a pessoa ou animal sacrificado aos deuses.

Quando, na bíblia, o sacrifício do Cristo é finalmente concluído, o véu do templo de Jerusalém se rasga, de alto a baixo, significando que não havia sido rasgado por homens, mas sim pelo próprio Deus, e que, daquela forma, estava rompida a separação entre Deus e o homem. Quando da entrada de Botão-de-Rosa no edifício onde funcionava o tribunal, o autor nos relata que as suas roupas estavam “rasgadas de cima a baixo”. Entretanto, o rasgo que nos evangelhos vem significar esperança e dignidade, com o fim da separação entre Deus e o homem, em “Botão-de-Rosa” significa humilhação, exclusão e vergonha. Então, como cumprimento de mais uma das muitas formalidades, com uma capa feminina, cobriram a nudez do acusado.

Dando-se continuidade ao julgamento, dentro do tribunal, após ser espancado e submetido à humilhação, “Sentado no banco dos réus, entre dois soldados, Botão-de-Rosa mal conseguia mover as pálpebras, as pernas começavam a inchar ” (RUBIÃO, 2016, p. 236). Esta cena nos induz àquela da narrativa bíblica quando Jesus, na hora da crucificação, já muito ferido, é posto entre dois ladrões: “Ao mesmo tempo foram crucificados com ele dois ladrões, um à sua direita e outro à sua esquerda” (Mateus 27:38).

Por fim, essa mesma intertextualidade é observada, também, no fato que foi decisivo para a condenação de Botão-de-Rosa: a traição de Judô, um dos seus amigos mais próximos. Dessa forma, Judô é facilmente associado à figura de Judas Iscariotes, pois, em troca de drogas, ele escreve uma carta anônima que é lida durante o julgamento: “Posso exibir o laudo da perícia, constante de minucioso estudo grafológico, que afirma ser de Judô, um dos companheiros do conjunto musical do indiciado, a autoria da denúncia” (RUBIÃO, 2016, p. 237).

Assim, Botão de Rosa, a exemplo do Cristo, é preso e hostilizado por uma multidão que quer vê-lo condenado, é traído por um de seus doze companheiros, julgado e, por fim, condenado à morte.

Dessa forma, fazendo uso da intertextualidade, Rubião nos confronta, não com o sobrenatural, mas com a própria realidade. O absurdo está nas atitudes de um personagem que, a exemplo do Cristo, não consegue indignar-se contra as acusações que lhe são proferidas, não revida contra a violência física infligida ao seu próprio corpo, mas, ao contrário, se preocupa com a aflição de seu procurador, sente pena de seu traidor, um viciado, e lamenta a incompreensão do povo, que respira violência.

O silêncio de Botão de Rosa, a exemplo do de Cristo, é talvez aquele de quem já conhece todo o processo, do início ao fim e, por isso mesmo, não vê nenhum sentido em tentar mudá-lo, pois sabe que ele sempre se repetirá, continuamente, em um eterno círculo vicioso.

Assim, a exemplo do Cristo, o julgamento, condenação e morte do protagonista no conto dão ao texto um sentido existencial, ligado ao espírito da modernidade. Só que, ao contrário do sentido bíblico, onde a morte pressupõe uma outra vida, ligada ao espiritual e à eternidade, em Rubião a morte é finitude, perda da esperança, falta de sentido.

Por fim, o que é importante destacar a respeito desse interessante recurso que é a intertextualidade com os textos bíblicos na obra rubiana, é justamente o reforço que ele confere à narrativa, proporcionando ao texto um caráter de universalidade e atemporalidade, nos fazendo lembrar que este mesmo sacrifício vem se repetindo ao longo dos séculos e perdura ainda hoje, e que a questão da justiça e dos desrespeitos aos direitos do homem, segue atual e pertinente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Caminhara muito e inutilmente (...) em sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens”

(RUBIÃO, 2016, p. 108)

Por meio de sua linguagem fantástica, Murilo Rubião nos apresenta um mundo desencantado e carente de sentido, e isso é resultado de um grande esforço concentrado em seu processo criativo. Nos contos rubianos nada é desnecessário ou meramente acessório, mas tudo tem um propósito dentro da narrativa.

Conforme afirmamos no início deste trabalho, não é nossa intenção, por meio do estudo da ficção rubiana, enquadrar este autor em um gênero literário ou corrente filosófica, mas, o que julgamos importante é entendermos como é engendrada esta forma de narrativa por ele tão priorizada.

O que depreendemos da análise de “Botão-de-Rosa” é que a linguagem transparente, os recursos retóricos, a estruturação da narrativa, tudo serve para provocar o confronto, o desconcerto que proporcionará ao leitor a sensação de desestabilização provocada por um insólito que está bem próximo de sua realidade, um insólito que surge em seu cotidiano, misturado ao mundo a que ele está habituado, conduzindo-o para o lugar ocupado pelo protagonista, para que ele sinta, com mais força ainda, esta sensação de estranhamento pretendida pelo autor por meio de sua ficção.

Assim, essa inquietação proporcionada no conto em análise se mostra cada vez mais necessária em nossa sociedade, afigurando-se como um alerta contra as constantes ameaças ao Estado de Direito e contra o Estado autoritário que se beneficia de um ordenamento jurídico subserviente.

Em Murilo Rubião tudo converge para um desfecho absurdo. Seus personagens estão constantemente a sofrerem diante de uma realidade que reflete a fratura entre o homem e seu mundo, gerando esta falta de sentido, este esvaziamento presente em seus textos, por isso a sensação de tédio constante de um ex-mágico que não consegue dar cabo de sua vida; a perda de sentido e propósito de João Gaspar, no alto do maior arranha-céu de que se tem notícia, por ele mesmo construído; a inconstância de Bárbara que se entedia facilmente após ter os seus desejos satisfeitos.

O herói de Rubião, longe de ser aquele que tem o domínio da situação dentro do texto, encontra-se mergulhado em um universo fragmentado, multifacetado, do qual só tem conhecimento de fragmentos, estilhaços, que o impossibilitam de ter uma visão do todo. Dessa forma ele nada conhece a respeito deste mundo e nem de si mesmo, e por isso segue condenado à impotência e ao alheamento. Assim, Botão de Rosa nada sabe a respeito de seu julgamento e morte; Cariba segue preso sem a mínima perspectiva de se defender da acusação que contra ele é imputada, revelando toda a situação de impotência e de incomunicabilidade deste herói com o mundo que o cerca

Esta incomunicabilidade, esta ausência de respostas do herói diante de sua situação é o próprio absurdo. Esta sede de absoluto, de unidade está constantemente presente na ficção rubiana. Sua narrativa estrutura-se de forma a que a sua trama caminhe sempre para esta fratura, este abismo. Existe uma barreira entre os personagens rubianos e o mundo, tornando-os estrangeiros, proscritos, conforme podemos observar em “Alfredo” onde o personagem é obrigado a levar uma vida errante e escondido dos homens; ou em “Os dragões” onde os personagens, por serem dragões, sofrem com a discriminação das pessoas da cidade; e mesmo em “Botão-de-Rosa” e “A cidade” onde os protagonistas são, literalmente forasteiros.

Por meio do conto analisado neste estudo, temos na narrativa de Rubião todos os elementos que caracterizam esse absurdo dentro da narrativa. Botão de rosa, como o típico herói rubiano é o homem absurdo, que se mostra impotente diante da situação caótica em que se encontra. Consciente deste fatalismo a que está fadado, ele não opõe nenhuma resistência, se deixando levar pelos acontecimentos que determinarão o seu trágico destino.

Assim, temos na obra de Rubião um fantástico moderno e comprometido com a realidade social, desempenhando uma função eminentemente crítica. Moderno porque estruturado em uma linguagem que desestrutura a lógica realista, invertendo os elementos dentro da narrativa, transformando o elemento cotidiano no fantástico, como forma de chamar a atenção do leitor para aspectos importantes da realidade que ele pretende evidenciar.

Dessa forma, conforme mencionamos anteriormente no início deste trabalho, preferimos ver Rubião não como um filósofo, mas sim como um homem de seu tempo, um artista cuja sensibilidade foi capaz de captar este sentimento de angústia, de inutilidade diante das situações cotidianas, inerente ao contexto da modernidade, e de transmiti-lo, por meio de sua arte literária.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: **Notas de Literatura**. São Paulo, Editora 34, 2003, p. 15-63.

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.265-282.

ANDERS, G. **Kafka: pró e contra: os autos do processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ANTONIETTI-LOPES, Tania Mara. **O realismo mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão**. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2007.

ANTUNES, Irandé. **Lutar com palavras: coesão e coerência** / Irandé Costa Antunes. – São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

ARRIGUCCI JR, Davi. Minas, assombros e anedotas. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 141-165.

_____. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. **Suplemento Literário de Minas Gerais: Murilo Rubião - O centenário do mágico**. Belo Horizonte/MG. Edição especial. p. 13-15. Jun., 2016.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, Rio De Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

AZEVEDO, Aluízio. **Demônios**. São Paulo: Teixeira & Irmãos – editores, 1893.

BASTOS, Hermenegildo. Do insólito ao spectral em “Ofélia meu cachimbo e o mar”. In: GARCIA; BATALHA (org.). **Murilo Rubião: 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BARRETO, Vicente. **Camus: vida e obra**. 2. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s/d.

BATALHA, Maria Cristina. “A Literatura fantástica: seu lugar na série literária brasileira. In: **Actas del colóquio Internacional Fanperu**. Centro de Estudos Antônio Correjo Polar, Lima: 2010.

_____. **O fantástico brasileiro; contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2011.

_____. Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno. In: GARCIA; BATALHA (org.). **Murilo Rubião: 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, G. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblia do Brasil, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALHAU, Lélío Braga. **Resumo de Criminologia**, 4ª edição, Rio de Janeiro, Impetus, 2009.

CALVINO, Ítalo. Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas. Organização de Mario Barenghi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

_____. **O homem revoltado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **O mito de Sísifo**. Trad. Ary Roitman e Paulina Watch. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S/A, 1989.

_____. Esquema Machado de Assis *in*: **Vários Escritos**. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. 2000.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

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

CARNEIRO, Flavio. Escrever é escrever de novo: A escrita infinita em Murilo Rubião. In: GARCIA; BATALHA (org.). **Murilo Rubião: 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p 83-93.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. O parasita da família, **Revista Psicologia USP**, no 3, p. 131-141, 1992.

CARPEAUX, Otto M. **História da Literatura Ocidental**. 2. ed. V. 8. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.

CASTELO BRANCO, Wilson. Um contista em face do sobrenatural. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 1944. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br> Acesso em: 22 dez. 2019.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Perspectivas, 1980. (Debates).

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: variations on magic realism in contemporary literature in english. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Org.). **Magical realism: theory, history, community**. Durham & London, p. 249-263, 1995.

EULÁLIO, Alexandre. **Animais de estimação**. Suplemento de O Globo, Rio de Janeiro, 26 jun. 1965.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

FONSECA, Laura Goulart. **O papel do narrador em “Os sinos da agonia”**. Disponível em: <http://principo.org/laura-goulart-fonseca-doutoranda-em-cincia-da-literatura-da-uf.html>. Acesso em 03 de janeiro de 2019.

_____. **Nos Labirintos da Memória: A Poética de Autran Dourado em Os Sinos da Agonia e Ópera dos Mortos**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura –Teoria Literária). Orientador: Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2009.

GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira**. UERJ, 2004 [tese de doutorado]

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GARBUGLIO, José Carlos. Entre a loucura e a ciência (prefácio). In: ASSIS, Machado de. **O alienista**. São Paulo: Ática, 1997, p. 3-5.

GARCIA, Flávio; GAMA-KALIL, Marisa Martins. Entrevista com Roberto de Sousa Causo. **Revista Abusões**, n.5, vol. 5, ano 3. Rio de Janeiro: UERJ, 2017, pp. 362-381. Disponível em: <https://goo.gl/QVc6p>. Acesso em 26 de janeiro de 2019.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOULART, Audemaro. T. A corrosão do real na obra de Murilo Rubião. **Portal Pucminas**, 2006. Disponível em: <
http://ws4.pucminas.br/imagadb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011174625.pdf> Acesso em: 20 jun. 2020.

—————. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

HELLER, E. **Kafka**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAFKA, Franz. O caçador Graco. In: KAFKA, Franz. **Narrativas do Espólio**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 66-72.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 10 ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz: Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MATANGRANO, B; TAVARES, E. **Fantástico Brasileiro: O insólito Literário do Romantismo ao Fantatismo**. Curitiba: Letra e arte, 2018.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 16 reimp. Da 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

—————. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

MOURÃO, Rui. Crítica a “O Pirotécnico Zacarias”. In: **Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas**, n.º 25, maio 1975, p. 96-97.

NIELS, Karla Menezes Lopes. “Profano, maldito e marginal: o conto fantástico na literatura brasileira”. In **Revell**. Mato Grosso, Ano 4, v. 2, número 8, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Jean Melville. 2. Ed. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.

PONCE, J. A. de G. Entrevista. In: RUBIÃO, M. **O Pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 2000.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. (Colección Voces, 161).

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Tradução de Julian Fuks – 1 ed. São Paulo: editora UNESP, 2014.

RODRIGUES, M. H. Antecedentes conceituais e ficcionais do realismo mágico no Brasil. In: **Revista Letras**, Curitiba, N. 79, p. 119-135, set. /dez. 2009. Editora UFPR.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Obra completa**. Edição do Centenário. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUBIÃO, Murilo. Entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1974.

SARTRE, Jean-Paul. “Explicação de O Estrangeiro”. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.117-132.

_____. “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Joao Batista Kreuch. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SPINDLER, William. Realismo Mágico: Uma tipologia. Tradução de Fabio Lucas Pierine. **Magic realism. Fórum for modern language studies**, Oxford, n. 39, p. 75-85, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Murilo Rubião**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

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

SCHULER, Donald. **Teoria do Romance**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

TAVARES, Bráulio. **Páginas de sombra: Contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TRAGTENBERG, Maurício. Franz Kafka – O romancista do “absurdo”. **Revista Espaço Acadêmico**. Marigá/SC, v.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantástica**. Buenos Aires, Eudeba, 1973.

WERNEK, Humberto. A aventura solitária de um grande artista. **Suplemento Literário de Minas Gerais: Murilo Rubião - O centenário do mágico**. Edição especial. Belo Horizonte/MG: Secretaria de estado de cultura. p. 3. Jun., 2016.

WERNECK, Humberto (org.). **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

ANEXO – Conto “Botão-de-Rosa”

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Obra completa. Edição do Centenário.** São Paulo: Companhia das letras, 2016.

Botão-de-Rosa

Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim.

(Salmos, XLIV, 9)

Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado. Entretanto não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos.

Concluído o penteado, passou a alisar a barba com uma escova especial umedecida em perfume. Nesse instante ouviu gritos vindos da rua. Não distinguia bem o que gritavam, mas de uma coisa estava certo: vinham pegá-lo. — Deu de ombros e buscou uma fita colorida para prender a cabeleira.

Antes de despir a camisola de seda, escolheu para o dia o seu melhor traje: uma túnica branca, bordada a ouro, e calças de um tecido azul com tachas prateadas, presente dos companheiros do conjunto de guitarras — Molinete, Zelote, Judô, Pedro Tagua-

tinga, Simonete, Bacamarte, André-Tripa-Miúda, Ion, Mata-queus, Pisca, Filipeto e Bartô — com os quais acertara novo encontro no Festival. Até lá Taquirã teria o filho. (Fora obrigado a separar-se da companheira porque os pais recusaram a recebê-lo em casa, alegando que não eram casados. Teve, à época, vaga premonição de que jamais se reencontrariam.)

Separou as meias, o cinturão de fivela dourada e procurou uma sandália que combinasse com o vestuário. Sua escolha recai numa de solas grossas, apropriadas ao péssimo calçamento da cidade.

O clamor crescia lá fora, aumentava-lhe a impaciência: não podiam esperar que acabasse de se aprontar? Ou temiam pela sua fuga? Malta de ignorantes, como poderia fugir? Antes que apelassem para a força, procurou acalmá-los, mostrando-se na varanda.

A turba emudeceu à sua presença. Fez-se um silêncio hostil, os olhos enfurecidos cravados na sua figura tranquila. Um moleque atirou-lhe uma pedra certa na testa e a multidão de novo se assanhou: Cabeludo! Estuprador! Piolhento!

Quando compreenderiam? — Retrocedeu até a sala. Não por covardia, apenas para estancar o sangue que começava a descer pela face e certamente lhe mancharia a roupa.

Medicava-se ainda e ouviu baterem na porta. Era o sargento, comandante do destacamento, acompanhado de seis soldados e um mandado de prisão. Nem leu o papel. Alçando a mão, num apelo mudo, para que o esperassem, voltou ao quarto. Após jogar suas coisas na maleta, colocar nos dedos os anéis e no pescoço os colares, seguiu os policiais.

A autoridade deles devia ser grande, pois cessaram as vaias, ouvindo-se somente o rosar de alguns populares. Das sacadas, em todo o percurso, mulheres com os rostos protegidos por máscaras, que ocultavam as deformações da gravidez, observavam

ansiosas o cortejo. As únicas janelas fechadas pertenciam à residência dos pais de Taquira.

O delegado, um tenente reformado, recebeu-o com afetada cortesia, indiferente à hostilidade geral contra o prisioneiro:

— O senhor é acusado de estupro e de ter engravidado as... — Interrompeu a frase para atender ao telefone:

— Pronto. Às ordens, meritíssimo. Estou atento. Novas diligências? Quantas quiser. Encontraram drogas? Mudarei o rumo dos interrogatórios.

O telefonema perturbara-o. Menos empertigado e sem afetação, voltou-se para o detido:

— Houve um equívoco: você está preso sob suspeita de traficar heroína. — Fez uma pequena pausa e, embaraçado, prosseguiu:

— Pode depor sem constrangimento. O seu defensor, doutor José Inácio — apontava para um rapaz que acabara de entrar na sala —, testemunhará a nossa isenção. Queremos a verdade.

A verdade. O que significaria? Tempos atrás lhe fizeram igual pergunta e nada respondera. Também agora, e nos dias subsequentes, permaneceria calado.

Alheio às perguntas capciosas, Botão só se preocupava com a aflição do seu patrono, talvez a única pessoa a desconhecer que fora designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo.

O mutismo do indiciado não irritou o militar. Parecia até agradá-lo. Mandou que o recolhessem ao cárcere. (Antes de acareá-lo com as testemunhas, procederia a outras investigações, visando esclarecer certos pontos obscuros da denúncia.)

O advogado, que permanecera na sala, indagou:

— Por que acusam o meu cliente de traficante de drogas,

se antes o incriminavam de estuprador e cúmplice de centenas de adultérios?

— Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária. Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação.

— Penso que o seu dever é agir com imparcialidade, conforme declarou anteriormente, e impedir o arbítrio dos poderosos.

Nesse instante, em frente à Delegacia, a população começou a vociferar: Lincha! Mata! Enforca!

O oficial parecia se divertir com a situação:

— O seu constituinte não tem muitas chances de sobreviver. Alguém cuidará dele. A Justiça ou o povo.

José Inácio saiu preocupado com a sorte do prisioneiro. Além de ter contra si a animosidade de todos, nem ao menos se declarava inocente.

Sua preocupação se transformou em medo ao ver-se encarado pelos homens que se postavam na rua. Olhavam-no carrancudos e silenciosos.

No hotel a recepção não foi melhor. O hoteleiro e os hóspedes, que antes o tratavam com acentuada simpatia, passaram a evitá-lo.

A mudança de tratamento o magoava: se não procurara nem fora chamado pelo acusado na qualidade de advogado, e se acompanhava o processo como defensor dativo de um maníaco sexual, que posteriormente seria transformado em traficante de drogas, por que colocá-lo em situação idêntica à do réu?!

* * *

Durante a semana tentaram, sem êxito, arrancar uma confissão de Botão-de-Rosa. Mudo e impassível, ouvia desatento o que lhe perguntavam repetidamente:

— Quer falar agora? Quem lhe fornecia os entorpecentes?

O interrogatório não se estendia muito e logo mandavam-no de volta à cela.

Ao chegar a vez das testemunhas, estas asseguraram que, no momento da prisão, o indiciado carregava heroína consigo.

A polícia deu-se por satisfeita com os depoimentos e considerou-os suficientes para caracterizar o delito.

Preenchidas as últimas formalidades, os autos foram remetidos à Justiça.

Se para o advogado o inquérito policial transbordava de irregularidades, algumas gritantes, como a ausência do auto de prisão em flagrante, maior escândalo lhe causaria o transcurso da instrução criminal, inteiramente fora das normas processuais.

Verificando que seu cliente seria julgado pelo Tribunal do júri, procurou o promotor e lhe disse que iria arguir incompetência de juízo se o réu não fosse enquadrado no ritual da lei que tratava de entorpecentes.

— O senhor está pilheriando ou é um incompetente. Em que se baseia para usar tão esdrúxulo recurso?

Surpreso com a resposta intempestiva, pediu licença para consultar o Código de Processo Penal, que retirou de uma estante ao lado.

À medida que avançava na leitura, mais chocado ficava, pensando ter em suas mãos uma edição falsificada, ou então nada aprendera nos cursos da Faculdade.

Numa pequena livraria comprou um exemplar da Constituição e todos os códigos, porque talvez tivesse que reformular seu aprendizado jurídico.

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

José Inácio ficou boquiaberto: pena de morte! Ela fora abolida cem anos atrás! Ou teria estudado em outros livros?

Em compensação, ocorrendo a pena capital, admitia-se apelar para instância superior.

Desorientado, abandonou os compêndios.

Passou os dias seguintes a remoer o assunto, enquanto na porta do hotel um número crescente de indivíduos mal-encarados aguardava sua saída, para segui-lo impiedosamente pelas ruas da cidade. Também recebia constantes ameaças pelo telefone e cartas anônimas.

Aos poucos, se acovardava, perdia a esperança de conseguir absolver seu constituinte.

Na véspera do julgamento, atemorizado, resolveu abandonar a cidade.

Tomara as providências para a viagem e só faltava pagar as contas, quando apareceu o delegado:

— Não vai me dizer que pretende escapar ao júri de amanhã? Sua fuga seria uma desconsideração ao Juiz. Aliás, trago um recado dele. Pediu-me para lhe dizer que não gostou de sua dis-

plicência na instrução criminal. Espera, daqui para frente, o exato cumprimento de suas obrigações como defensor do réu.

— E, dando fim à sua missão, ordenou ao rapaz que guardava as malas do hóspede:

— Leva tudo de volta para cima.

A escolta de Botão-de-Rosa encontrou forte resistência para entrar no Fórum. Uma pequena e exaltada multidão, que impedia a passagem, investiu sobre o prisioneiro a bofetadas e pontapés.

Os militares presenciaram, complacentes, o espancamento e só tomaram a decisão de intervir quando viram a vítima sangrar. Violentos, a golpes de sabres, afastaram da porta os desordeiros.

Dentro do edifício deram-se conta de que não podiam introduzir no recinto do tribunal o prisioneiro, tal o estado de suas roupas, rasgadas de cima a baixo.

Alguém, que assistira à agressão da janela de uma casa nas vizinhanças, mandou-lhes uma capa feminina para cobrir a nudez de Botão.

Sentado no banco dos réus, entre dois soldados, Botão-de-Rosa mal conseguia mover as pálpebras, as pernas começavam a inchar. Levantou-se, arquejante, a uma ordem do Juiz, que deu início ao interrogatório de praxe. Nada respondeu e nem poderia fazê-lo caso desejasse. Os lábios estavam intumescidos, os dentes abalados doíam ao contato com a língua.

— Inocente ou culpado? — Foi a última pergunta que lhe fizeram e a repetiu para si mesmo, deixando transparecer alguma turbção no rosto.

O magistrado encerrou a inquirição com uma advertência:

— Embora não esteja obrigado a nos responder, o seu silêncio poderá ser interpretado em prejuízo da própria defesa.

O promotor falava havia mais de duas horas. Repisava argumentos, insistia em detalhes insignificantes. Ao notar que ninguém lhe prestava atenção, tratou de terminar o enfadonho discurso com a leitura de uma carta sem assinatura, na qual denunciavam o acusado de traficante de heroína e maconha.

— Uma carta anônima! E essa maconha, não mencionada anteriormente? É um acinte ao tribunal apresentar uma prova desse tipo — aparteou o defensor.

— Ela merece fé. Posso exhibir o laudo da perícia, constante de minucioso estudo grafológico, que afirma ser de Judô, um dos componentes do conjunto musical do indiciado, a autoria da denúncia.

— Pobre companheiro — murmurou Botão —, deve ter-se vendido por algumas doses de entorpecentes. Não conseguia viver sem a droga. Por que culpá-lo agora? Uma testemunha a menos não o absolveria. — Voltou-se para trás: a formação do grupo com músicos inexperientes, pouco dinheiro, ideia de malucos. As cidades do caminho, aplausos e vaias, a orquestra crescendo. O aparecimento de Taquira. — Esquecera o corpo maltratado e obrigaram-no a retornar à realidade:

— Senhores jurados, a acusação do Ministério Público, além de inepta, é tendenciosa. O réu não cometeu o delito que lhe atribuem. Poderia, no máximo, ser processado como cúmplice de numerosos adultérios, mas isso não seria conveniente para a cidade, pois a transformaria num imenso antro de cornos. — Era o advogado de defesa que discursava e pretendia com a última frase desmascarar os que aplicavam a justiça no lugar.

Surpreendeu-o, entretanto, a repulsa instantânea da assistência e jurados, que avançaram, enraivecidos, em sua direção.

O Juiz fez soar repetidamente a campainha, ameaçando evacuar o recinto. Por fim, com a colaboração dos soldados, conseguiu que todos voltassem a seus lugares.

José Inácio encolhera-se num canto e, convocado a retornar à tribuna, obedeceu amedrontado, disposto a abreviar suas considerações. Falava com cautela, pesando as palavras, algumas ambíguas, as ideias desconcatenadas e a negar crimes que a própria acusação não atribuía ao incriminado.

Havia total descompasso entre o que afirmava e os apartes do promotor:

— Como poderia engravidar meninas de oito e matronas de oitenta anos?

— Protesto! O delito em pauta se refere unicamente a estupefacientes!

— Os casos de gravidez em massa, ocorridos nesta localidade, não podem ser atribuídos ao denunciado.

— Antes da vinda desse marginal nosso povo tinha hábitos saudáveis, desconhecia os vícios das grandes metrópoles.

O Presidente do Tribunal leu a sentença que condenava Botão-de-Rosa à pena de morte, a ser cumprida no dia seguinte, e exortou a todos que respeitassem a integridade física do condenado, deixando ao verdugo a tarefa de eliminá-lo.

A recomendação final do magistrado alarmou o defensor: e a sua segurança, quem a garantiria?

O delegado percebeu, de longe, o temor que o afligia e veio a seu encontro:

— Não precisa ter medo. Basta ser compreensivo. O sentenciado só escapará da força se houver apelação, pois a Suprema

Surpreendeu-o, entretanto, a repulsa instantânea da assistência e jurados, que avançaram, enraivecidos, em sua direção.

O Juiz fez soar repetidamente a campainha, ameaçando evacuar o recinto. Por fim, com a colaboração dos soldados, conseguiu que todos voltassem a seus lugares.

José Inácio encolhera-se num canto e, convocado a retornar à tribuna, obedeceu amedrontado, disposto a abreviar suas considerações. Falava com cautela, pesando as palavras, algumas ambíguas, as ideias desconcatenadas e a negar crimes que a própria acusação não atribuía ao incriminado.

Havia total descompasso entre o que afirmava e os apartes do promotor:

— Como poderia engravidar meninas de oito e matronas de oitenta anos?

— Protesto! O delito em pauta se refere unicamente a estupefacientes!

— Os casos de gravidez em massa, ocorridos nesta localidade, não podem ser atribuídos ao denunciado.

— Antes da vinda desse marginal nosso povo tinha hábitos saudáveis, desconhecia os vícios das grandes metrópoles.

O Presidente do Tribunal leu a sentença que condenava Botão-de-Rosa à pena de morte, a ser cumprida no dia seguinte, e exortou a todos que respeitassem a integridade física do condenado, deixando ao verdugo a tarefa de eliminá-lo.

A recomendação final do magistrado alarmou o defensor: e a sua segurança, quem a garantiria?

O delegado percebeu, de longe, o temor que o afligia e veio a seu encontro:

— Não precisa ter medo. Basta ser compreensivo. O sentenciado só escapará da força se houver apelação, pois a Suprema

Corte tem por norma transformar as penas máximas em prisão perpétua. Se você não recorrer, lhe garantiremos uma rendosa banca de advocacia. A promessa é do Juiz.

José Inácio reviu, mentalmente, as diversas fases do processo, o cerceamento da defesa do réu, permitido por uma legislação absurda. Sentiu-se na obrigação de apelar e impedir que comessem terrível iniquidade. Não havia outra opção, contudo vacilava. O duro espancamento de seu constituinte deveria ser tomado como um aviso do que lhe poderia acontecer, caso apelasse. E por que trocar as possibilidades de sucesso na sua carreira profissional pela vida de um pobre-diabo que se negava a defender-se e nem se importava com sua própria condenação?

Desistiu do recurso.

Além da cama, Botão pouco encontrou na cela. Tinham levado as roupas, os objetos de uso pessoal, inclusive o dentifrício e a escova de dentes.

Deitou-se nu e aguardou a noite.

Às seis da manhã vieram buscá-lo, porém teve dificuldade em levantar-se. Os membros, ressentidos da surra da véspera, não lhe obedeciam. Para erguer-se, foi necessária a ajuda do carcereiro.

Os soldados, à sua espera numa das salas da delegacia, conduziram-no ao local da execução. Caminhada áspera, na qual se empenhou em seguir firme, os ombros erguidos.

Do alto do patíbulo, na praça vazia, pela primeira vez lhe pesava a solidão. E os companheiros? E Taquira?

Abaixou a cabeça: esquecerão, sempre esquecemos.

Jogou longe a capa e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco.