

Setenta e cinco anos de publicação de *O ex-mágico* (1947), de Murilo Rubião, e a instauração da ficção do insólito absurdo no Brasil

Flavio García

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

flavgarc@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0761-8092

Luciana Morais da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

luciana.silva.235@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7757-801X

Resumo

Ainda que, de fato, injustiças à parte, relegando ao esquecimento determinados autores e obras, a crítica tenda a reconhecer que, em 1855, com a publicação da antologia de contos *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, sob o pseudônimo Job Stern, se inaugurou no Brasil a ficção fantástica, somente a partir do final da primeira metade do século XX, com Murilo Rubião, o fantástico começou a ganhar alguma visibilidade. O historiador e crítico literário Antonio Candido, ao comentar a nova narrativa brasileira, que despontaria a partir da terceira década desse século, observa que, “[c]om o livro de contos *O ex-mágico* (1947), [...] instaurou-se no Brasil a ficção do insólito absurdo” (Candido, 1987, p. 208). Dos quinze contos que integram o livro, apenas dois destoam completamente do que se possa conceituar insólito absurdo. Os demais correspondem perfeitamente ao discurso fantástico contemporâneo, seja pelo procedimento da actorialização, da espacialização, da temporalização ou da efabulação insólita, isolada ou combinadamente (Prada Oropeza, 2006).

Palavras-chave: insólito absurdo, insólito, absurdo, fantástico clássico ou tradicional, discurso fantástico contemporâneo

Fecha de envío: 17/2/2022

Fecha de aceptación: 11/6/2022

I

A crítica e a historiografia literárias brasileiras apontam *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, como tendo sido o despontar do fantástico nacional, porém, conforme observa Karla Lopes Menezes Niels, “os contos de *Noite na taverna*, durante muitos anos, estiveram à margem do cânone” (Niels, 2018, p. 34). Niels lembra que:

Até mesmo os contos fantásticos daquele que foi e é um dos nomes mais representativos da [...] literatura [nacional], Machado de Assis, permaneceram um tanto obscurecidos até a década de 1970, quando Raimundo Magalhães Júnior reuniu-os para publicação do título *Contos Fantásticos de Machado de Assis*, chamando, assim, atenção para essa vertente ficcional também praticada pelo Bruxo do Cosme Velho. (Niels, 2018, p. 35)

No Brasil, como em ampla maioria de países, excetuando-se exemplarmente a França e o Reino Unido, a ficção fantástica tendeu a ser vista como literatura menor, mero entretenimento, sem valor temático ou estético, a despeito de haver autores de relevo que, naqueles dois centros, por exemplo, e na Alemanha, produzissem literatura fantástica de alta qualidade e em destacável quantidade.

Niels salienta que *Noite na taverna* foi publicado somente em 1855, após a morte do autor, e apenas na edição portuguesa, datada de 1878, publicada pela J. H. Verde, e, posteriormente, na brasileira de 1902, editada pela H. Garnier, aparece com o subtítulo “Contos Phantasticos” (Niels, 2012, p. 5). Ela ainda adverte que

A prosa de cunho fantástico do jovem paulista Álvares de Azevedo, no entanto, tem sido objeto, na atualidade, de muitos artigos, ensaios, teses, dissertações e apreciações críticas diversas —um aumento considerável de estudos acadêmicos acerca dessa parte de sua produção literária. A maioria desses estudos consideraram os contos de *Noite na taverna* como aqueles que inauguram uma produção de cunho fantástico em nossas Letras. (Niels, 2018, p. 34)

Como Niels percebe,

A partir dos anos 50 do século XX empreendeu-se [...] um grande esforço no resgate dessa parte da literatura brasileira que se manteve oculta por tanto tempo, à margem do cânone. Tal esforço resultou, além do resgate dos contos fantásticos de Machado de Assis por Magalhães Jr., na década de 1970, na reunião de contos de natureza fantástica de autores de diversos momentos literários em coletâneas ou antologias como *O conto fantástico*, oitavo volume da coleção Panorama do conto brasileiro, de 1959, organizada por Jerônimo Monteiro, *Maravilhas do conto fantástico* —antologia de contos estrangeiros, que contém três narrativas brasileiras—, de 1960, organizado por Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes, *Obras primas do conto fantástico* —antologia de contos estrangeiros que traz cinco narrativas nacionais—, de 1961, organizado por Jacob Pentead, *Histórias fantásticas* —antologia que abriga contos de Lima Barreto, Moacyr Scliar, Murilo Rubião e Modesto Carone junto a nomes como Edgar Allan Poe e Franz Kafka—, de 1996, organizado por José Paulo Paes, *Páginas de Sombras: contos fantásticos brasileiros*, de 2003, organizado por Bráulio Tavares, *Os melhores contos fantásticos* —antologia de contos nacionais e estrangeiros (alguns até então inéditos em português) que traz seis contos de brasileiros—, de 2006, organizada por Flávio Moreira da Costa e prefaciada por Flávio Carneiro, *Contos Macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*, de 2010, organizado por Lainister de Oliveira Esteves [...], *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, de 2011, organizado por Maria Cristina Batalha, e *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas*, também organizado por Maria Cristina Batalha juntamente com Júlio França e Daniel Augusto P. Silva, de 2017, que procuraram reunir contos não contemplados nas antologias anteriores. Um esforço que certamente tem contribuído para o aumento do interesse dos pesquisadores brasileiros, bem como dos leitores, na literatura que explora temas sobrenaturais. (Niels, 2018, p. 38)

É exatamente nesse entorno de 1950 que a figura de Murilo Rubião emerge no cenário político-cultural brasileiro. Jornalista, homem público, envolvido com as artes, Rubião ocupou vários postos em governos do Estado de Minas Gerais. Em 1943, assumiu a direção da Rádio Inconfidência; em 1945, tornou-se oficial de gabinete do interventor estatal João Tavares Correia Beraldo; em 1948, passou

a ocupar a direção do Serviço de Rádio-difusão do Estado de Minas Gerais; em 1951, voltou a ser oficial de gabinete, dessa vez, do governador Juscelino Kubitschek, acumulando as direções interinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais e da *Folha de Minas*; no ano seguinte, foi promovido a chefe de gabinete de Kubitschek. Fosse voltando aos mesmos cargos, fosse ocupando outros similares, Rubião sempre se manteve em postos públicos de elevada importância, até se aposentar em 1975, mas, mesmo aposentado, em 1983, assumiria mais uma vez a direção da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

A presença de Rubião em organismos do Estado de Minas Gerais, especialmente na Imprensa Oficial, a despeito da orientação política dos governantes a que serviu, permitiu-lhe criar, em 1966, o *Suplemento Literário Minas Gerais*, importante veículo de divulgação literária, que promoveu a carreira de jovens autores e manteve foco sobre alguns já consagrados. Limitando-se a um elenco ilustrativo de ficcionistas, publicaram no *Suplemento* João Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Daltro Trevisan, Aroldo de Campos. Mas conteúdos publicados não se limitavam à produção nacional, nem mesmo à literatura, acabando por abarcar uma variedade de matérias acerca das artes em geral, como música, artes plásticas, cinema.

II

O escritor Murilo Rubião, nascido em Carmo de Minas (MG) em 1/6/1916 e falecido em Belo Horizonte (MG) em 16/9/1991, aproximou-se do cânone literário somente pela escrita de contos —ainda que haja ensaiado poesia, novela, romance— que, publicados em vida, somaram trinta e dois, aos quais, depois de sua morte, viria se juntar “A diáspora”, cujo original fora perdido dentro de um táxi e jamais recuperado. O conto teria sido reescrito ao longo de duas décadas, até que Rubião o considerasse pronto para publicação, o que somente veio a acontecer pouco antes de morrer.

Rubião era um perfeccionista obcecado, que rascunhava, rabiscava, rasurava e reescrevia, incansável e continuamente, um mesmo texto, apenas os vindo a publicar quando os considerasse prontos para tal. Dessa postura resultaram reedições de um mesmo conto, com revisões às vezes bastante radicais, como, por exemplo, “A estrela vermelha”, publicado inicialmente em 1953 na antologia *A estrela vermelha*, e “Bruma (a estrelavermelha)”, reescrito e publicado em 1965 na antologia *Os dragões e outros contos*.

Em 1947, Rubião publicou seu primeiro livro, intitulado *O ex-mágico*, com quinze textos então inéditos, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A casa do girassol vermelho”, “O pirotécnico Zacarias”, “Bárbara”, “Mariazinha”, “Elisa”, “A noiva da casa azul”, “A cidade”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “O bom amigo Batista”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Muitos desses textos já haviam sido publicados esparsamente.

O crítico e historiador literário brasileiro Antonio Candido (1987), comentando a inserção de Rubião na nova narrativa nacional, apontou-o como precursor do “insólito absurdo”, tendência literária que teria antecipado em vinte anos o que somente ganharia vitrine mundoafora, em 1967, com a publicação de *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez, e suas consequentes traduções em diferentes línguas. Candido ainda advertiu que a crítica, à época, não prestou atenção a Rubião e ao livro, deixando-os passar despercebidos.

Dedicado à sua escrita e reescrita, Rubião reinventou-se ao reeditar suas obras de modo incansável, tendo seu gesto tomado “como imagem de um fazer que não chega a fim algum, apontando para o infinito” (Nunes, 2012). A aventura por sua refinada literatura leva aos caminhos da realização de um infinito no conjunto de sua obra, especialmente quando se reconhece a natureza não definitiva que apresenta. O conto “O convidado” demorou “nada menos de 26 anos para ficar pronto, como revelou o poeta Paulo Mendes Campos” (Werneck, 2016, p. 3). Assim, percebe-se que

Embora fisicamente magra, a sua obra para em pé na estante de nossa melhor literatura. É isso, em boa medida, pelo fato de Murilo ter sido um reescrevedor obsessivo. Perfeccionista, rasgou livros prontos e jamais releu um conto seu sem retocar o texto, nessa busca de perfeição que vem a ser a marca dos artistas genuínos. Nada é definitivo, insistia ele. A não ser, podemos ressaltar, o ouro de uma literatura tão incansavelmente refinada como a de Murilo Rubião (Werneck, 2016, p. 2).

O rigor de sua escrita e reescrita revela a marca maior de um artista das palavras em desvendar o mistério persistente entre aquilo que se almeja narrar e a narrativa em si. Desse modo, os mundos ficcionais compostos por Rubião permitem aos seus leitores vivenciar experiências inesperadas de uma poética circular, com idas e vindas. Como descreve Wilson Castelo Branco,

Em Murilo Rubião, o dualismo realidade e supra-realidade assume proporções que, à primeira vista, pareceriam caóticas se não se justificassem simplesmente pela filosofia da vida esposada pelo autor e sutilmente destilada em todo o livro. É que sua visão do mundo está longe de se restringir ao natural, ao que a realidade apresenta como verdadeiro na sua aparente simplicidade. O certo, o que é insofismável, é que existe uma lógica até mesmo naquilo que nos parece ilógico, sendo dever nosso investigar para além dos véus e das cortinas de fumaça, a ver se descobrimos o sentido essencial das coisas (1944).

A narrativa de Rubião extrapola, portanto, as margens do quotidiano corriqueiro para promover um percurso pelos mundos do inesperado ou imprevisível, levando o leitor a universos em que emergem personagens, espaços, tempos, enredos insólitos. Em Rubião, a própria materialização da burocracia do quotidiano, da vida comezinha, como é o caso de “O ex-mágico da taberna minhota”, ganha novos contornos, desafiando e subvertendo o que se espera comum, natural, usual. Para Humberto Werneck,

Só então, já beirando os 60 anos de idade, Murilo começou a existir, vamos dizer, para o leitor brasileiro. E se isso aconteceu, em grande parte foi graças a nosso maior crítico em atividade, Antonio Candido, que, ao receber em 1965 um exemplar de *Os dragões e outros contos*, se penitenciou por não haver percebido, já em *O ex-mágico*, o grande escritor que ali estava. (2016, p. 3)

Portanto, o despertar da crítica e, conseqüentemente, da historiografia literárias para a obra de Rubião se deu pelo olhar de Candido.

Segundo Werneck, apenas na segunda metade da década de 1960, devido ao “boom” da literatura hispano-americana, recém traduzida no Brasil, e seu sucesso de crítica e público, a estética desenvolvida por Rubião começou a ser notada. Como o pesquisador vai destacando, tanto o autor, quanto sua obra permaneceram por muito tempo na obscuridade devido ao seu caráter inovador, pois só depois da tradução dos textos hispano-americanos e sua aceitação no Brasil, que “começamos a perceber que havia entre nós, fazia tempo, um escritor cuja obra merecia ser qualificada de, em mais de um sentido, fantástica” (WERNECK, 2016, p. 2).

A obra de Rubião é, por si mesma, insólita, ou seja, inabitual, surpreendente, singular, inédita, excepcional. E essa sua característica própria contribuiu para que ficasse à margem por um longo tempo.

III

O termo insólito traz em sua composição o prefixo *in-*, implicando ideia de negação ou de algo que segue para dentro. No caso de insólito, expressa a ideia de negação, de contrário ao usual, comum, ordinário, expressando o raro, inabitual, anormal e abrangendo o extraordinário, inacreditável, incrível, inimaginável, inédito, inesperado, surpreendente, decepcionante.

Segundo Flavio García,

o vocábulo insólito emergiu, nos estudos literários, a partir do ensaio de Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, de 1919. O infamiliar, inquietante por sua estranheza, que Freud destacou na leitura que fez do conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, viria a determinar novos rumos à boa parte da teoria e da crítica (2021, p. 277).

García observa que em “*Introdução à literatura fantástica*, [...] o termo insólito ressoa em vários momentos. Nesse livro, [Tzvetan] Todorov evoca Freud, atribuindo-lhe especial importância para os estudos do fantástico” (2021, p. 277). García salienta, ainda, que

O infamiliar, estranho, inquietante, observado por Freud no conto de Hoffmann, retomado por Todorov em seu livro, está presente em narrativas de vários outros autores, produzidas em diferentes tempos e lugares. São aspectos incomuns, inusuais, inabituais, imprevisíveis, inesperados, insólitos (2021, p. 277).

E, nesse universo de narrativas a que García alude, podem-se inscrever as de Rubião.

A inquietação, admitida por García como traço compositivo do insólito, permite que se coligue ao termo a ideia do absurdo, empregado por Candido ao se referir à obra de Rubião, o qual teria inaugurado o gênero insólito absurdo. Tomado isoladamente, absurdo designa um matiz —para não falar de gênero— do teatro existencialista a que se vincula, em parte, Jean Paul Sartre e, detidamente, Albert Camus. O absurdo, na obra desses dois autores, não expressaria contraposições à impossibilidade de harmonização da lógica aristotélica, mas à inatingibilidade do apaziguamento da controvérsia humana, situando o homem em um universo irracional e caótico.

Assim, o termo absurdo, empregado como adjetivo por Candido junto a insólito, realça e ilumina o vigor crítico que a obra de Rubião emana. Como observa Lenira Marques Covizzi,

Um mundo em crise é um mundo não sólito [...]. Crise de valores porque a realidade convencionada, seus conceitos e representações não são mais aceitos sem dúvida. Se essa realidade é transfigurada artisticamente numa irrealidade que a contém, e se as produções artísticas contemporâneas enfatizam esta última escamoteando aquela, nada mais necessário que fazer o estudo da dosagem de ambas para apreender a significação do objeto analisado (1978, p. 26-27).

As histórias engendradas por Rubião estabelecem relações de confronto entre sólito e insólito, promovendo a ruptura e o levante de questionamentos. Para García, “é ponto pacífico [...] que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço” (2012, p. 23). Em sua ótica,

Essa ruptura promovida pelo insólito, que violenta a percepção do pretense real e instaura uma nova ordem em relação àquela tida por certa, corresponde a procedimentos composicionais, conforme defendido por [Renato] Prada Oropeza (2006), dos elementos da narrativa —tempo, espaço e personagens— ou de seus níveis de relação pragmática —sua efabulação (García, 2021, p. 288).

IV

Para Renato Prada Oropeza, “[e]n el espacio literario hay un género que propone lo insólito como un elemento central y característico de su configuración semiótica: el discurso fantástico” (2006, p. 56). Segundo ele, é “lo insólito, característica del nuevo relato fantástico contemporáneo” (2006, p. 64). Prada Oropeza está se referindo à literatura fantástica escrita e publicada a partir da terceira década do século XX. Assim, ele retoma Todorov quando este opõe o fantástico tradicional ou clássico, localizado entre o final do século XVIII e o princípio do século XX, à nova literatura que surgiria com a obra de Franz Kafka.

Prada Oropeza observa que, nesse discurso fantástico contemporâneo,

lo “insólito” emerge en un “clima”, por así decirlo, de aparente “normalidad”, sin configuraciones o codificaciones que sobresalten

al lector con espacializaciones explícitamente extrañas (castillos, lugares tenebrosos, bosques lúgubres), actorializaciones sobre o extra humanas (hombres muertos que regresan físicamente de la tumba, monstruos...), temporalizaciones alejadas del dominio cotidiano (tiempos inmemoriales) y papeles actanciales inusitados (un hombre que vive del cerebro o la sangre de sus “semejantes”, un esposo que descuartiza sistemática y placenteramente a sus mujeres) (2006, p. 57).

Nenhum dos quinze contos de *O ex-mágico*, que se pode inferir hajam sido escritos a partir da terceira década do século XX, tendo sido publicados em 1947 na antologia que os reúne, apresenta configurações ou codificações que sobressaltem o leitor com espaços macabros, personagens sobrenaturais, tempos imemoriais ou efabulações fantasmagóricas, traços tipicamente encontrados no fantástico clássico, próximo de matizes góticas. Nos contos de Rubião, “en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo ‘incoherente’ con ese reino, lo que llamamos lo insólito” (Prada Oropeza, 2006, p. 58), neles, “lo insólito es eso precisamente: la emergencia ‘única’ que desarticula la racionalidad realista, el consuelo de la costumbre (lo sólito)” (Prada Oropeza, 2006, p. 76).

V

Dos quinze contos que integram a antologia, onze deles são, incontestavelmente, exemplos do que Candido nomeia por insólito absurdo, ou Prada Oropeza por discurso fantástico contemporâneo. Entre os outros quatro contos, dois deles, “A cidade” e “O bom amigo Batista”, não deixam de apresentar aspectos insólitos e absurdos, mas se afastam do fantástico, seja adjetivado de clássico, na perspectiva de Todorov, seja de contemporâneo, na de Prada Oropeza. Os outros dois contos, que são os últimos do livro, “Memórias do Contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, distam mais ainda do fantástico e não apresentam aspectos insólitos e absurdos. Como a maioria das antologias de contos, *O ex-mágico* não se constitui organicamente, havendo, no conjunto, diferenças demasiado significativas.

Em “O ex-mágico da taberna minhota”, o insólito envolve o surgimento da personagem central e as ações que executa. Nascido ao acaso, já adulto, foi “atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (Rubião, 2005, p. 7), tendo um dia percebido os “cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota” (Rubião, 2005, p. 7). A personagem “não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo” (Rubião, 2005, p. 7).

Sem se dar conta de como e por que, retirou do bolso o dono do restaurante, fato que nem o espantou, nem o surpreendeu. O outro sim, perplexo, perguntou-lhe como foi capaz de fazer aquilo. O ex-mágico, contudo, não sabia o que responder e disse-lhe apenas que “[n]ascera cansado e entediado” (Rubião, 2005, p. 7). A seguir, “[s]em meditar na resposta, ou fazer outras perguntas” (Rubião, 2005, p. 8), o dono da taberna ofereceu-lhe emprego.

Atuando em tempo integral, sem outra vida que não fosse a de fazer mágicas, muitas delas desagradando o taberneiro ou incontroláveis, almejou fugir da contínua exposição para, simplesmente, fechar-se na condição burocrática de um funcionário, sem mais mágicas ou solicitações dos clientes, que seria uma forma de morrer, conforme tentara sem êxito. Escutou “de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (Rubião, 2005, p. 11) e, assim, decidiu seguir a indicação e empregou-se em uma “Secretaria de Estado” (Rubião, 2005, p. 11).

Descobriu, no entanto, que a morte simbólica não acabou com os seus sofrimentos (Rubião, 2005, p. 11). A denúncia do caos absurdo que envolve a perda de seus poderes evidencia sua condição primária não humana —o aparecimento entre em choque com a noção básica de nascimento e crescimento humanos. A burocracia não o protege, porém, mas anula sua “faculdade de fazer mágicas” (Rubião, 2005, p. 13), e ele volta a sofrer.

Desde o aparecimento insólito da personagem, até a burocratização de seu meio de trabalho, cada momento narrativo gera e amplifica a sucessão de absurdos presentes na vida do ex-mágico. Afinal, do aparecimento até seu apagamento burocrático, a personagem mostra-se capaz de múltiplas mágicas sejam elas naturais ou extranaturais, impossibilitado, porém, de encontrar sua satisfação, uma vez que nem a mágica nem a falta dela melhoraram seu estado de insatisfação, de desânimo. Assim, observa-se que o mundo caótico de o ex-mágico é concebido pelo excesso e pela exceção, gerando uma personagem determinada a mudar seu futuro por meio da introdução da burocracia em seu cotidiano. Todavia, no mundo corriqueiro de uma repartição pública o ex-mágico lamenta insolitamente a perda de suas qualidades transcendentais.

“A casa do Girassol Vermelho” revela um conjunto desconexo e intrigante de desdobramentos da memória das personagens, que acabam enveredando nos gostos e desgostos de sua infância e juventude. Elas iniciam a história como se festejassem. Seu “entusiasmo era contagiante” (Rubião, 2005, p. 15), e cada uma delas gozava a alegria de estar livremente em sua casa, aproveitando “naquela manhã quente, queimada por um sol violento, a Casa do Girassol Vermelho,

com os seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo, respirava uma alegria desvairada” (Rubião, 2005, p. 16).

A casa que habitam era a mesma em que foram criadas por uma mãe adotiva amorosa e um pai adotivo bruto e violento. A intolerância do pai, chamado de “Simeão, o monstro” (Rubião, 2005, p. 17), gerou-lhes rancor e agressividade, que, mesmo após sua morte, continuava a ecoar em suas vidas. Os filhos aventuram-se em desfrutar de todo tipo de amor, buscando romper com a hipocrisia deixada de herança pelo pai e, ainda, aproveitar o espaço da casa do girassol vermelho.

Cada personagem revive o sofrimento como se Simeão estivesse vivo, e o absurdo dessa exagerada comemoração, derivada da morte de Simeão, permite que se identifique a complexidade presente na casa e na vida da família. No desfecho, tem-se o nascimento de um “minúsculo girassol vermelho” (Rubião, 2005, p. 24), vindo do ventre da sensual Belinha, que, em vários momentos da história, desestabiliza as demais personagens.

“O pirotécnico Zacarias” inicia lançando a dúvida se “[t]eria morrido o pirotécnico Zacarias?” (Rubião, 2005, p. 25), o que leva divergências sobre sua morte, instaurando a composição de um cenário inusitado, extraordinário, insólito. As estruturações do tempo e do espaço são contraditórias, como as da personagem, fazendo colidir opiniões do morto e daqueles que o cercam.

Verificam-se conjuntos de incoerências e reações inusitadas, especialmente por ser uma história marcada por idas e vindas de uma mesma personagem, que se apresenta como alguém que já não vive mais —“Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte” (Rubião, 2005, p. 26)— mas que conta suas histórias como se vivo ainda fosse. As demais personagens estranham o pirotécnico permanecer com suas atividades, mas ter sofrido um acidente e “quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra” (Rubião, 2005, p. 26). Trata-se de, portanto, de uma personagem insólita.

A personagem reitera as novas cores e sensações percebidas no pós-morte, questionando-se apenas em relação aos demais humanos: “que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?” (Rubião, 2005, p. 32). A vida sem sentido, sem cores, das demais personagens acaba por denunciar a fragilidade do cotidiano e, assim, em uma situação absurda, a personagem se dá conta da finitude do ser humano: “não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência” (Rubião, 2005, p. 31).

“O pirotécnico Zacarias” inicia com a dúvida se “[t]eria morrido o pirotécnico Zacarias?” (Rubião, 2005, p. 25), pondo a morte da personagem em questão e instaurando um universo inusitado, extraordinário, insólito. As composições da personagem, do tempo e do espaço são contraditórias e promovem divergências de opiniões do morto e daqueles que o cercam em torno dos acontecimentos.

A história é marcada por idas e vindas de uma mesma personagem, que se apresenta como alguém que já não vive mais —“Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte” (Rubião, 2005, p. 26)—, mas que conta suas histórias como se vivo ainda fosse. As demais personagens estranham que permaneça com suas atividades depois ter sofrido um acidente aparentemente fatal e, “quando apanhados de surpresa, ficam estarelecidos e não conseguem articular uma palavra” (Rubião, 2005, p. 26).

O pirotécnico reitera as novas cores e sensações que percebe em sua condição de morto-vivo/vivo-morto e, nessa nova existência insólita, questiona “que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?” (Rubião, 2005, p. 32). A vida pouco colorida das demais personagens denuncia a fragilidade do cotidiano. Zacarias dá conta, então, da finitude do ser humano: “não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência” (Rubião, 2005, p. 31).

Em “Bárbara”, a personagem é figurada como absurdamente sem limites. Ela “gostava somente de pedir” (Rubião, 2005, p. 33), e seu companheiro queria sempre “lhe satisfazer os caprichos” (Rubião, 2005, p. 33), sem questionar o inusitado de cada pedido. Ele a atendia com aparente prazer, e ela “[p]edia e engordava” (Rubião, 2005, p. 33). O narrador ainda observa que, “[à]s vezes[, ele] relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente” (Rubião, 2005, p. 34), mas vencia-lhe “a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal” (Rubião, 2005, p. 34). Entre tantas coisas inusitadas, Bárbara pediu o oceano, um baobá, um navio, e o marido atendia-lhe todos os pedidos.

Vendo-a engordar desmesuradamente, o marido recorreu a um médico, que o tranquilizou, dizendo-lhe que “[a]quela barriga imensa prenunciava apenas um filho” (Rubião, 2005, p. 34). Como o ventre não parece de crescer, ele ficou “[r]eceoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas” (Rubião, 2005, p. 35). Contudo, “nasceu um ser

raquítico e feio, pesando um quilo” (Rubião, 2005, p. 35). Portanto, “[d]esde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado” (Rubião, 2005, p. 35).

Quando o marido percebe-a, “uma noite, olhando fixamente o céu” (Rubião, 2005, p. 39), e percebe “que dirigia os olhos para a lua” (Rubião, 2005, p. 39), fica “[d]esorientado, sem saber como proceder” (Rubião, 2005, p. 39). Achou que “[a] quele seria o derradeiro pedido. [...] Ninguém mais a conteria” (Rubião, 2005, p. 39). O desfecho é inesperado e surpreendente, pois ela “[n]ão pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado” (Rubião, 2005, p. 39). Ainda assim, ele foi buscá-la e satisfaz Bárbara.

Em “Mariazinha”, não há passagem lógico-sequencial ou manutenção do tempo senão que uma especial noção de tempo que possibilita aos “habitantes de Manacá” (Rubião, 2005, p. 42) se revoltarem por perderem seus filhos “recolhidos aos ventres maternos” (Rubião, 2005, p. 42). A personagem figurada como morto não consegue entrar em acordo com aquelas que a conhecem, visto que essas não compreendem sua vida latente. Dessa maneira, o caos instaurado pelo lapso de vinte anos é banalizado para os moradores de Manacá que observam filhos voltando ao ventre de suas mães e tornando a sair (Rubião, 2005), juntamente com a ocorrência de um assassinato e de um suicídio.

Benedito Nunes salienta que

A relação entre o começo e o fim, chamado intervalo, de determinado movimento, o cômputo de sua duração, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de sucessão —todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo (Nunes, 2000, p. 17).

O absurdo dessa composição excepcional do tempo em “Mariazinha” promove o insólito.

Em “Elisa”, Rubião estrutura o cotidiano de uma família visitada por uma figura estranha, com ar, porém, de amiga de longa data, contando histórias de encontros e descobertas. A personagem é inconstante, adentra a casa com excessiva intimidade, não revela seu nome durante todo o tempo em que lá está e parte sem preocupações, demarcando a condição de um ser misterioso e incomum. A trama de “Elisa” é construída pelo exagero, que beira o absurdo da falta de informações

acerca da personagem, pois a ausência de dados mínimos sobre ela faz ecoar a complexidade do mundo armado por Rubião.

Elisa é uma personagem marcada por matiz memorialístico e oscilação em torno de sua chegada e partida não anunciadas nem explicadas. Ela se apresenta como a desconhecida que chega à casa da personagem narrador, entrando como uma velha amiga. Elisa “se adaptou aos [...] hábitos. Raramente saía e nunca aparecia à janela” (Rubião, 2005, p. 47). Nesse universo aparentemente familiar, Ela vai se tornando, pouco a pouco, conhecida, ao custo de uma convivência insólita, que surpreende pelo exagero da completa falta de conhecimento das personagens entre si.

Acaba por haver uma aparente conexão, um reconhecimento que, na verdade, não existe, pois como o narrador observa, “[n]ão nos disse o nome, de onde viera e que acontecimentos lhe abalaram a vida. Respeitávamos, entretanto, o seu segredo. Para nós era ela, simplesmente ela” (Rubião, 2005, p. 48).

Em “A noiva da casa azul”, a personagem-narrador segue para a cidade de sua infância e juventude, Juparassu, deixando o chefe do trem surpreso com o destino pretendido, porque achava “muito estranho que alguém procure esse lugar” (Rubião, 2005, p. 52). Ia enciumado. “A culpa era de Dalila. Que necessidade tinha de [...] escrever que na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo?” (Rubião, 2005, p. 51).

Ao chegar à estação, é recepcionado pela incredulidade do agente, que considerou loucura alguém ir àquela cidade para visitas, como informou ao ser abordado. A surpresa do agente lhe faz supor diversos acontecimentos e interpor perguntas sobre que poderia ter acontecido à Juparassu.

O estranhamento, desde o percurso no trem e a chegada à cidade, vai-se ampliando com a descoberta de que o local está desabitado e “as casas de campo estão em ruínas” (Rubião, 2005, p. 52). No verão anterior, estivera ali com Dalila, seus familiares se encontraram e trocaram gentilizas, eles se viram várias vezes, chegaram a se beijar. Naquele verão, “[n]unca Juparassu apareceu tão linda e nunca as suas serras foram tão azuis” (Rubião, 2005, p. 53).

Ao chegar até onde ficavam sua casa e a de Dalila, “a casa azul”, ele descobre que da sua “casa restavam somente as paredes arruinadas, a metade do telhado caído, o mato invadindo tudo” (Rubião, 2005, p. 54). Assim “[a] pesar das coisas [lhe] aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação” (Rubião, 2005, p. 54-55).

Nesse cenário devastado, encontra um colono que ainda morava na cidade. Essa personagem cumpre o papel de arauto da síntese insólita das composições do

tempo, do espaço e das personagens e do processo efabulativo ao contar-lhe que sabia da história toda, contada por seu pai:

[A] decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém mais se interessou pelo lugar. Os moradores das casas de campo sobreviventes nunca mais voltaram, nem conseguiram vender as propriedades. Acrescentou ainda que o rapaz daquela casa fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistira à doença (Rubião, 2005, p. 55).

Pergunta, ansioso: “—E Dalila?” (Rubião, 2005, p. 55). O colono “[d]isse que não conheceu nenhuma pessoa com esse nome e foi preciso explicar-lhe que se tratava da moça da Casa Azul. —Ah! A noiva do moço desta casa?” (Rubião, 2005, p. 55). Ainda assim, insiste: “—E Dalila?” (Rubião, 2005, p. 55), e tem por resposta que morreu. A situação absurda o leva à agonia e ao desvario. Entra nos escombros da casa azul. Olha à volta. Grita Dalila, Dalila, e apenas o silêncio brutal responde ao seu apelo.

“Alfredo” apresenta uma circularidade narrativa expressa tanto no início, quanto no desfecho: “Cansado eu vim, cansado eu volto” (Rubião, 2005, p. 65; p. 70), promovendo a normatização de transmutações e acontecimentos bizarros que perpassam a percepção de um ser monstruoso. Estranhos rumores que vinham da serra preocupavam Joaquina e demais os habitantes do local. Como muitos, ela acreditava que pudesse ser um lobisomem. O marido tentou lhe explicar que o sobrenatural não existia, mas como não o levam a sério e, “[c]om o passar dos dias, os gemidos do animal tornaram-se mais nítidos” (Rubião, 2005, p. 65), saiu em busca de desvendar o mistério.

Encontrou um animal cuja fragilidade o comoveu, emanando ternura dos olhos. Perguntou-lhe o que queria, mas não obteve resposta. Insistiu, querendo saber o que fazia ali, e o outro lhe disse: “—Bebo água” (Rubião, 2005, p. 67). A circunstância do encontro constitui a centralidade do insólito: “Na minha frente estava o meu irmão Alfredo, que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera” (Rubião, 2005, p. 67).

Sem surpresa, beija-lhe a face crespada, abraça-o pelo pescoço magro, enlaça-o com uma corda e vão descendo “a passos lentos, em direção à aldeia” (Rubião, 2005, p. 67). Atravessam a rua principal sem despertarem assombro e chegam à casa, onde Joaquina o esperava no portão. Ela a afasta com o braço para passarem, “[c]

ontudo, ela voltou ao mesmo lugar. Deu-[lhe] um empurrão e disse não consentir em hospedar em nossa casa semelhante animal” (Rubião, 2005, p. 67). Ele reage, diz-lhe que é seu irmão, mas ela manda que “sumam daqui os dois!” (Rubião, 2005, p. 67).

Desse momento em diante, os irmãos Joaquim Boaventura e Alfredo passam a repetir o périplo dos encontros, e Alfredo se convence de que tinha sido ilusória sua fuga da planície, “pensando encontrar a felicidade do outro lado das montanhas” (Rubião, 2005, p. 68), bem como Joaquim perde esperanças de encontrar refúgios contra as amarguras do passado. Portanto, cansado veio, cansado volta em suas buscas.

Em “O homem do boné cinzento”, a narrativa tem início imputando a culpa dos percalços a Anatólio, porque, “[a]ntes da sua vinda” (Rubião, 2005, p. 71) para habitar “o prédio do antigo hotel” (Rubião, 2005, p. 71), aquela rua era “o trecho mais sossegado da cidade. Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. Travessas crianças. Enchiam de doce alarido as enevoadas noites de inverno, cantando de mãos dadas ou correndo de uma árvore a outra” (Rubião, 2005, p. 71). Com a chegada de Anatólio, toda a tranquilidade se alterou na existência de Artur, não no espaço em si, pois nada houve mais do que a chegada de pesados caixotes, quantidade expressiva de volumes. Artur passou a observar o novo vizinho. “Cobria-lhe a cabeça um boné xadrez (cinzento e branco) e entre os dentes escuros trazia um cachimbo curvo. Os olhos fundos, a roupa sobrando no corpo esquelético e pequeno, puxava pela mão um ridículo cão perdigueiro” (Rubião, 2005, p. 72).

“Nervoso, [Artur] afirmava que as casas começavam a tremer e apontava[...] o céu, onde se revezavam o branco e o cinzento. (Pontos brancos, pontos cinzentos, quadradinhos perfeitos das duas cores, a substituírem-se rápidos, lépidos, saltitantes.)” (Rubião, 2005, p. 71-72). Dizia ao irmão, Roderico, que “[e]sse homem trouxe os quadradinhos, mas não tardará a desaparecer” (Rubião, 2005, p. 72).

Anatólio, contudo, deixava os vizinhos da rua perplexos com seus hábitos, pois

Nunca era visto saindo de casa e, diariamente, às cinco horas da tarde, com absoluta pontualidade, aparecia no alpendre, acompanhado pelo cachorro. Sem se separar do boné que, possivelmente, escondia uma calvície adiantada, tirava baforadas do cachimbo e se recolhia novamente. O tempo restante conservava-se invisível (Rubião, 2005, p. 72).

Artur acompanha todos os movimentos de Anatólio à distância, espreitando-o pela janela, e o percebe mais magro a cada dia, definhando. A sequencialidade efabular é entrecortada pela presença de uma personagem feminina, que chega e parte sem que sua passagem pela história altere o percurso, mas que permite, a Artur observar que “o homem se definha e é a mulher que desaparece!” (Rubião, 2005, p. 74).

Roderico deixa-se fascinar pela magreza incessante de Anatólio. Fixa os olhos nele, mas é Artur quem o percebe “ficando transparente” (Rubião, 2005, p. 74). Roderico se assusta. “Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrada somente de um dos lados” (Rubião, 2005, p. 74-75).

Neste momento, a narrativa insinua uma perfeita simbiose entre Anatólio e Artur, pois Artur também emagrecia. Ao final, de Anatólio, “[r]estou a cabeça, coberta pelo boné. O cachimbo se apagava no chão” (Rubião, 2005, p. 75), e Artur “se transformou numa bolinha negra, a rolar na [...] mão” (Rubião, 2005, p. 75) de Roderico.

Em “Marina, a intangível”, José Ambrósio enfrenta um tortuoso caminho pela escrita e busca conforto em orações para Marina, a Intangível” (Rubião, 2005, p. 77), estabelecendo uma experiência religiosa representada pela expectativa relacionada à “vinda de Marina” (Rubião, 2005, p. 77). Essa aura deífica implica uma contradição, pois, apesar das orações, José Ambrósio não tinha esperanças, não acreditava que lhe pudessem ajudar.

Em seu espaço de trabalho, um jornal vespertino, ele era o único jornalista a ficar de plantão à noite. Na manhã seguinte, o redator-chefe não aproveitava o eu ele escrevia ao longo da madrugada, sendo indiferente ao que escrevesse. Talvez, por isso, não conseguisse “vencer a esterilidade” (Rubião, 2005, p. 78). A capacidade de escrever viria a ser encontrada, porém, em uma condição permeada por reviravoltas e aparente milagres.

A história envolve o processo criativo, permitindo que se verifiquem matizes insólitos do cotidiano da personagem, que busca, até mesmo na bíblia, material para sua escrita. A condição de José Ambrósio e a maneira como as histórias vão surgindo em seu cotidiano, permeadas pela religiosidade e pelas invocações à Marina, levam à incerteza acerca da personagem, estabelecendo um duplo de si. Em “Os três nomes de Godofredo”, frequentando todos os dias o mesmo restaurante, “na mesa onde por quinze anos seguidos [foi] o único ocupante” (Rubião, 2005, p. 87), a personagem revisita seu passado e reencontra suas esposas.

Aparentemente entediado, sem explicação e uma real motivação, ele ceifa a vida de cada uma delas. Sabe-se, apenas, que as teria matado por ciúmes. No entanto, os diálogos que têm promovem relações de incongruência entre suas atitudes e sua estranha falta de memória.

Godofredo como deseja ser chamado, não Robério ou João de Deus, revela o que está ao seu redor a partir de sua própria perspectiva, descrevendo o cotidiano a partir de sua apreensão da realidade, especialmente ao escutar as mulheres que o circundam. Ele as usa como objetos de prazer ou para acompanhá-lo em algum momento, e age agressivamente ao ser confrontado:

Você, sim, é que se ressentia por qualquer coisa, sabendo —como ninguém— da fidelidade dela. Deve tê-la matado por essa mesma razão.

—Não me fale do crime —pedi, agarrando-lhe o rosto, um rosto macio e fresco. Contemplei os seus olhos, castanhos e meigos. Achei-a linda. Cauteloso, temendo ser repellido, acariciei as suas pequeninas mãos: —Pensei que fosse uma sombra (Rubião, 2005, p. 89-90).

Godofredo descarta todos os acontecimentos que não o interessam, certificando que sejam apagados de sua história, como se nunca houvessem se dado. Chegando a afirmar que “[j]á ficara bastante abalado em saber do meu casamento e não desejava que me criassem o remorso de um assassinato do qual não tinha a menor lembrança” (Rubião, 2005, p. 89). Sua única constância é ir ao mesmo restaurante e sentar-se à mesma mesa todos os dias. Todavia, desconhece as mulheres com que convive ou conviveu. Para cada situação de encontro, a partir do que diz ou as mulheres dizem, tem-se um dos três nomes: Robério, João de Deus ou Godofredo. Em “A cidade”, desde a chegada de Cariba, a personagem central, à estação de trem, o espaço lhe parece pouco amistoso e profundamente suspeito, já que sua parada na estação é tão inesperada quanto sua manutenção na cidade. Tem-se a denúncia de uma insólita condição de sobrevivência, imposta pela impossibilidade de questionar. Confundido com “um elemento altamente perigoso” (Rubião, 2005, p. 61), cujo componente essencial de sua figuração era fazer perguntas, Cariba é aprisionado indefinidamente, pois, todos os dias, perguntava se o meliante esperado fora descoberto. Nesse universo de absurdos e irregularidades, apenas uma prostituta é capaz de ajudá-lo, mas não de lhe garantir a liberdade. A história permite diversas interpretações acerca da impossibilidade de se questionar, mas

não expõe possíveis respostas para tal impossibilidade. Espaço, tempo e ações convergem para atitude apática de Cariba, aprisionado e sem liberdade, impedido de duvidar sobre qualquer coisa.

Em “O bom amigo Batista”, José, o protagonista, não percebe que João Batista, seu pretense amigo, age de má fé com ele, e reage contrariamente a todos os que tentam alertá-lo sobre a índole de Batista: “infância procuraram meter-me na cabeça que devia evitar a companhia de João Batista” (Rubião, 2005, p. 97), porém o contrário da recomendação se efetiva na vida de José. Muitos são os momentos da narrativa em que José garante vantagens, por vezes indevidas, a Batista ou que este lhe impõe reverses inexplicáveis. Contudo, José sempre encontra razões aparentemente lógicas para dar conta dos acontecimentos e se contrapõe a todas as críticas que se fazem a Batista. Destacam-se como absurdos o internamente de José em um hospício e sua reação quando lhe vão desinternar, com a informação de que tudo fora uma trama entre Batista e sua mulher, que, aparentemente tinha ódio por este. “Naturalmente Batista descobriu que [a] mulher [de José] planejava retirar-[lhe] daqui [do hospício] e, para evitar que tal acontecesse, foi ao extremo da renúncia, atraindo-a para si. Pobre amigo” (Rubião, 2005, p. 104).

A “obra de Murilo Rubião é extremamente rica e complexa” (Rubião, 2010), revelando situações absurdamente insólitas de um mundo caótico. Em seus contos “predomina [uma] visão pouco otimista do ser humano no mundo, dirigida ou a questões mais contemporâneas ou àquelas mais universais” (Rubião, 2010), em que o “fantástico revela-se em múltiplas dimensões” (Rubião, 2010), desde as que recuperam temáticas e estruturas oitocentistas, conforme o fantástico clássico ou tradicional de que trata Todorov, até as que já estão consoantes ao discurso fantástico então contemporâneo, como defendido por Prada Oropeza.

Referências bibliográficas

- Candido, A. (1987). A nova narrativa. En *A educação pela noite & outros ensaios* (pp. 199-215). Ática.
- Covizzi, L. M. (1978). *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- García, F. (2021). Insólito. En J. L. Jobim, N. Araújo, P. P. Sasse (orgs.). (*Novas Palavras da crítica* (pp. 277-291). Edições Makunaima.
- Niels, K. M. L. (2018). *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista*. [Tesis de doctorado, Universidade Federal Fluminense].
- Niels, K. M. L. (2013). O cânone crítico e historiográfico de Álvares de Azevedo e a questão do fantástico em *Noite na taverna*. *REVELL. Revista de Estudos*

Setenta e cinco anos de publicação de *O ex-mágico* (1947), de Murilo Rubião, e a instauração da ficção do insólito absurdo no Brasil

Literários da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul), 4,(2, 7), 95-103.

Niels, K. M. L. (2012). Noite na taverna: prosa atípica no romantismo nacional. *Palimpsesto*, 11(14), dossiê 3, 1-21.

Nunes, B. (2000). *O tempo na narrativa*. Ática.

Prada Oropeza, R. (2006). El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. *Semiosis*, II(3), 54-76.

Werneck, H. (2016). A aventura solitária de um grande artista. *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Murilo Rubião: o centenário do mágico. <http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-literario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>