

A IRONIA FANTÁSTICA

Márcio SERELLE¹

- RESUMO: Este ensaio busca compreender a ambigüidade dos contos fantásticos de Murilo Rubião, em que os elementos insólitos da narrativa são dispostos, ironicamente, com lealdade naturalista. Identificada desde os primeiros críticos do autor, essa contradição revela-se como motivo estético de uma obra que aponta para a instabilidade dos conceitos de fantasia e real, mostrando ao leitor um universo ao mesmo tempo insólito e verossímil.
- PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; fantástico; literatura; ironia.

Poética recorrente

Murilo Rubião, quando aprendiz de contista, trocou correspondência com Mário de Andrade entre 1939 e 1944, período entre a primeira e última viagens do autor de *Paulicéia desvairada* a Belo Horizonte. À semelhança de outros escritores iniciantes daquela época, Murilo buscava no companheiro mais velho de ofício algum norte para sua produção literária. Enviou-lhe, portanto, algumas narrativas – entre elas “O ex-mágico da taberna Minhota” e “Mariazinha” – que comporiam seu primeiro livro, *O ex-mágico*, publicado em 1947. Mário consideraria pouco convincentes aqueles textos a que chamava de “ficção fantasia”, identificando neles um paradoxo em que o insólito é imposto de forma naturalista. Os contos eram desestimulantes, segundo o escritor paulista, não porque irrealis, “mas por não serem suficientemente irrealis” (MORAIS, 1995, p.58). Compararia, em uma das cartas, Rubião a Kafka, dizendo não saber apreciar sem restrições o gênero de ficção praticado por esses escritores.

Esse paralelo retornaria numa das primeiras críticas dedicadas a um livro de Murilo Rubião, em 1948, em que Álvaro Lins identificou no contista mineiro uma “concepção de mundo”, geradora de uma concepção artística, semelhante à do autor de *O processo*². Nesse breve ensaio, Lins também interpretaria como uma falta de ambigüidade na obra muriliana, que constrói o absurdo e o impõe como lógico:

¹ Departamento de Letras – PUCMG – 30535-610 – Belo Horizonte/MG.

² Como se sabe, Rubião negaria em repetidas declarações essa influência, dizendo ter conhecido a literatura de Kafka por intermédio de Mário de Andrade, em 1943, quando já havia escrito a maior parte dos contos de *O ex-mágico*. Atribuía a semelhança de temas e de gênero a uma possível compatibilidade de leituras, acreditando que o autor de *A metamorfose*, assim como ele, foi influenciado pelo Velho Testamento e pela mitologia grega (RUBIÃO, 1995, p.4).

E neste último ponto, o mais importante e decisivo, é que me parece ainda falho e incompleto o Sr. Murilo Rubião; nem ele consegue, como autor essa transfiguração, essa transposição de planos, nem consegue naturalmente lançar nela o leitor. Será como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera extracomum que lhe é própria e característica. Entre os dois mundos, o real e o suprarreal, ficou sempre, em *O ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no caso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral. (LINS, 1963, p.266-267)

Diante dos contos reunidos de Murilo Rubião (apenas 34, incluindo-se “A diáspora”, publicado após a morte do autor), é possível que tal contradição, identificada pelos primeiros críticos, retorne à mente do leitor. Nada mais compreensível em uma obra coesa, pautada por uma unidade estilística e temática, em que os textos fundadores não se diferem, em estrutura, das últimas narrativas construídas. Como bem avaliou Davi Arriguicci Jr. (1987), a ficção de Murilo é ao mesmo tempo estéril e multiplicadora, dando às vezes a impressão de avançar, quando gira em torno de si mesma como num carrossel ficcional. A própria produção de Murilo, marcada pela reescrita e republicação constantes dos contos e pelas infalíveis epígrafes bíblicas – que sempre remetem ao “Livro dos livros” – confirmariam esse movimento repetitivo. Apenas uma epígrafe, de “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, é retirada de Machado de Assis, mas aí tem-se outra influência recorrente, presente tanto no humorismo amargo e na linguagem disciplinada, como na temática de “O pirotécnico Zacarias” e de “O bom amigo batista”, produzidos à luz das ficções machadianas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “**Pilares ??** e Orestes”, respectivamente.

Jorge Schwartz, que usaria a imagem circular do uruboro (a serpente mítica que devora a própria cauda) para ilustrar a obra muriliana, reconheceria no autor e em sua reescrita a condição de um “Pierre Menard dos seus próprios contos” (SCHWARTZ, 1987, p.184). Em certa medida, há uma falsa progressão literária, como se a obra marcasse passo através da recriação estéril. Situação que se espalha pela própria temática da narrativa, quando, por exemplo, Aglaia, personagem do conto homônimo, é condenada a parir maquinalmente e de forma descontrolada gêmeos de olhos de vidro, ou na construção que continua, inutilmente, a ganhar altura, em “O edifício”.

Se, por um lado, parte da crítica assinala uma nova fase na literatura muriliana a partir de *O convidado* (1974), quando a ficção volta-se exclusivamente para o herói e a tragédias humanas, evitando os zoomorfismos, por outro a obra mantém durante todo percurso o mesmo dom de apassivar o absurdo, desestabilizando os conceitos de real e irreal e apontando para uma visão de mundo extremamente irônica. Processo de aproximação de dois pensamentos, situando-se no limite de duas realidades, a

ironia seria um tropo inerente ao conto muriliano, em que a cooperação harmoniosa entre o insólito e o cotidiano deixa o leitor muito pouco confortável.

De certo modo, o próprio Todorov (1975), na sua teorização da literatura fantástica, identificaria o gênero enquanto lugar da ambigüidade e da hesitação, situado numa linha fina, quase inexistente, entre a possibilidade formal de uma explicação simples dos fenômenos e a aceitação do sobrenatural. Entretanto, o conto fantástico de Murilo Rubião parece não possuir, em seu cerne, explicações racionais ou maravilhosas, pois nele o próprio fantástico se sobrepõe ao real, fazendo andares inteiros de um edifício desaparecerem no ar (“O Bloqueio”), um ser em constante metamorfose (“Teleco, o coelhinho”), um vizinho invisível (“O homem do boné cinzento”). Resumidamente, seu “realismo fantástico” associa realismo e fantástico de modo que o inaudito cresça organicamente da realidade retratada, tornando-se, por vezes, a própria regra daquele mundo diegético. O leitor pode buscar, diante da inexplicabilidade dos eventos, uma alegoria escondida no conto, trazendo a ficção novamente para o costeiro daquilo que é inteligível, passível de um significado imediato. Contudo, como afirma Mário de Andrade, “esse é um perigo a evitar cuidadosamente” no caso dos textos de Murilo (MORAIS, 1995, p.32), sugerindo que o fantástico empalidece sempre que tentamos decodificá-lo. De fato, como toda obra eivada de ironia, o conto muriliano não deve ser meramente “decifrado” ou “resolvido”, mas sim apreciado em sua habilidade de manter em acordo dois mundos aparentemente díspares.

Não estaria nesse “realismo”, a que Rui Mourão chamou de “segundo grau” (MOURÃO, 1987, p.7), e que parte do extraordinário e do onírico para atingir justamente o real, a composição de uma ironia literária, pedra de toque do gênero fantástico cultivado por Murilo Rubião? Afinal, como interpretar o lugar dessa ficção que, embora pareça desgarrar-se do real – filiando-se a uma imaginação difluente –, acaba por reproduzir de forma aguda essa mesma realidade circundante? O próprio Murilo, em visão autocrítica, declarava ser sua ficção “profundamente real”. “O realismo fantástico é uma forma de a gente ver o centro da realidade (...), o que, às vezes, não é muito visível para as pessoas”, afirmou em entrevista (RUBIÃO, 1993, p.5). Novamente, aqui, há o encontro com a expressão de Kafka, que, em seus depoimentos, rejeitaria a noção de que sua obra introduzia habilmente o fantástico nos feitos cotidianos, pois, na sua concepção, o próprio cotidiano era maravilhoso (CARRILLA, 1968).

Quatro paradoxos de uma ficção

O fenômeno da fantasia que não é suficientemente fantasia, ou dessa “ironia fantástica”, atua na economia da obra muriliana de pelo menos quatro formas. Primeiramente, pela própria formação do “herói”, que desempenha papel ambíguo,

oscilando entre sua superioridade sobre as leis da natureza e a inferioridade imposta pela própria existência. Temos em “O ex-mágico da taberna Minhota”, conto mais publicado do autor, uma personagem intermediária entre o poder divino e a condição humana. Na sua trajetória de mágico a funcionário público, o herói arranca do bolso “dúzias de ferozes leões”, cobras e urubus caem de suas roupas, salta do ponto mais alto da serra e flutua no ar. Curiosamente, todos esses fenômenos são inusitados apenas por poucos parágrafos, pois a questão do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir dentro da narrativa. Acontece, a partir de certo ponto, uma inversão: as mágicas, que deveriam ser vistas como elementos extraordinários transformam-se em rotineiras. É impossível ver o mágico, rendido pelo processo contínuo da prestidigitação, e não sentir “pena” dele:

Em casa, estendido na cama, levei a arma ao ouvido. Puxei o gatilho, à espera do estampido, a dor da bala penetrando na minha cabeça.

Não veio o disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis.

Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência. (RUBIÃO, 1998, p.11)

O leitor tem então aquela sensação de que fala Northrop Frye ao definir o modo irônico das narrativas: a de observar a personagem de cima, “numa cena de escravidão, malogro ou absurdez” (FRYE, 1973, p.40). O mágico do conto é um paradigma da personagem muriliana, e sua condição paradoxal – mister da superioridade mítica e da inferioridade humana – pode ser observada em outros seres ficcionais. O coelhinho Teleco, por exemplo, mesmo diante de todas as metamorfoses, é incapaz de assumir a forma que mais deseja – a humana – de maneira estável, e o morto-vivo Zacarias sente-se impotente ao perceber que, depois de defunto, sua capacidade de amar e discernir “é bem superior à dos seres que por [ele] passam assustados” (RUBIÃO, 1998, p.32).

Segundo, o espaço das narrativas de Murilo reúne o estranho e o familiar. Para o leitor, o mundo desses contos é e não é o seu mundo. O autor nos apresenta como cenário locais ordinários, comuns, como os arredores de uma fábrica, em “A fila”, o consultório de um psicanalista em “O lodo”, um quarto qualquer de hotel à beira da praia, em “Aglaiá”.

Essa escolha espacial cria um universo ficcional que lembra aquele em que vivemos, e insinua, por alguns instantes, a renovação de uma modelo realista. Na progressão dos acontecimentos, porém, a habitação humana se desfamiliariza, usualmente por força da hipérbole. Esta manifesta-se tanto por dilatação (*auxesis*), como no caso da sucessiva e ilimitada construção dos andares em “O edifício”, ou por contração (*tapinosis*), como em “O bloqueio”, quando o prédio é reduzido a um

aspecto fantasmagórico: “Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás. Transpirava, as pernas tremiam” (RUBIÃO, 1998, p.249).

Se descreve cidadezinhas banais encaramujadas entre morros, o autor logo tende a descaracterizá-las, quando da observação mais próxima, transformando-as em espaço morto, de casas vazias e abandonadas. “É como se a cidade dos homens, vítima de uma estranha decrepitude, regredisse à esfera da natureza, perdendo a forma do espírito, para se transformar em fragmentos de matéria sem finalidade visível, em pura coisa”, escreveu Arrigucci (ARRIGUCCI Jr., 1987, p.155).

Uma terceira característica, esta referente ao estatuto do narrador muriliano, atuaria na composição ambígua do realismo fantástico. Não importando sua relação com a diegese, se dela é personagem ou apenas um observador, o narrador possui sempre a mesma atitude despojada e displicente ao colocar os fatos insólitos como se fossem corriqueiros. Na sua voz, “tudo nos dá a impressão que se passa tranquilamente, quer dizer, como se nada extraordinário tivesse sido introduzido no universo ficcional (...)” (CASTELLO, 1999, p.467). O narrador suspende a dúvida e normalmente vai direto ao ponto, renunciando a adornos supérfluos, imagens brilhantes e comparações enfáticas que possam dar destaque maior ao sobrenatural.

Ítalo Calvino, citando os contadores de história da Sicília, escreveria que “lu cuntú num metti tempu” (o conto não perde tempo) e que a rapidez é uma virtude narrativa (CALVINO, 1994, p.49). O narrador muriliano parece levar a regra à risca. Em “Os dragões”, por exemplo, inicia a história de forma compacta: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes” (RUBIÃO, 1998, p.137). Como e por que os dragões apareceram na cidade, o leitor nunca saberá. A narrativa, rápida, omite qualquer explicação sobre o inusitado. O mesmo acontece em “Teleco, o coelhinho”, quando o ser inicia suas metamorfoses: “Dizendo isto, transformou-se em uma girafa” (RUBIÃO, 1998, p.144). O processo de transmutação não é contado em detalhes; como se fosse algo corriqueiro, ele apenas acontece sem qualquer justificativa.

A rapidez nos textos de Rubião é irônica porque convida o leitor a preencher as muitas lacunas deixadas pelo relato, como se o acontecimento absurdo fosse facilmente inteligível, sem a necessidade de descrições ou maiores demoras por parte do narrador. E realmente não há nada a explicar, já que o universo muriliano instaura uma outra realidade onde o extraordinário é a regra, e não exceção.

Diante dessas medidas narrativas, o conto aparece como gênero ficcional apropriado, seja pela sua compacidade ou enredo mais simplificado – se comparado ao emaranhado de intrigas do romance. Já que o texto muriliano conserva, durante toda sua extensão, uma lógica narrativa completamente desprovida de justificativas, sem que o relato tome o rumo do maravilhoso ou da explicação racional, é

compreensível que o autor tenha optado por uma forma de esquema temporal restrito, de elenco reduzido e poucas ações. Tentando organizar o material diegético para ser lido numa só respiração, o narrador trata com economia o tempo narrativo, privilegiando as elipses e desvalorizando a pausa descritiva. Vários contos, entre eles “O bom amigo Batista” e “O edifício”, são narrados em tópicos, alguns numerados como se fossem pequenas sinopses.

Um quarto componente responsável por essa poética ambígua, evidenciadora da incapacidade do leitor de lidar com os conceitos de real e irreal, estaria na própria temática da obra. Como falar em total confisco da lógica realística quando a essência ali retratada evoca a experiência e a cumplicidade do leitor? Como tratar como mera fantasia a solidão dos grandes centros urbanos em “Os comensais” ou a pressão asfíxiante, experimentada por Gérion, frente ao desconhecido, em “O bloqueio”? Muitos dos contos de Murilo Rubião, como “A fila”, “A cidade” e “O ex-mágico”, assumem uma posição anti-burocrática e denunciam o estado ficcional em que se converteu a ordem social estabelecida. A realidade, o autor parece dizer, é mais estranha do que muitas ficções, e várias cenas observadas em nosso cotidiano poderiam facilmente fazer parte do repertório dos contos fantásticos. Outra vez, como o projetor na penumbra, a ficção ilumina o absurdo das relações humanas.

Máquina de contradições

Para encerrar, caberia retomar aqui uma questão, tocada logo no início deste ensaio. A incapacidade de a narrativa de Rubião assumir “convincentemente” a fantasia pode ser mesmo considerada uma falta, como avaliaram alguns de seus primeiros leitores-críticos, ou deveria ser entendida como o próprio motivo estético da ficção, compondo um gênero inventivo e, até então, pouco trabalhado na literatura brasileira? A segunda hipótese, tendo em vista a maneira sistemática como o autor iria desenvolver suas narrativas, surge como a mais pertinente. A banalização constante do absurdo, sensível em sua obra, demonstra um projeto consciente de literatura, exercido coerentemente desde a década de 40. Nesse sentido, o fenômeno do irreal contaminado pelo real ou vice-versa parece ser exatamente a virtude do conto de Murilo Rubião, que cultiva a ambigüidade e o paradoxo do realismo fantástico como num oxímoro desconcertante.

É possível que a ausência de uma tradição narrativa fantástica no Brasil tenha colaborado para o impasse inicial quanto à apreciação da obra muriliana em seu momento de estréia. Os contos do autor mineiro, que inaugurariam um novo gênero por aqui, seriam absorvidos e reconhecidos aos poucos, principalmente após 1974, quando a edição de *O pirotécnico Zacarias*, livro contendo apenas republicações, projetou o autor nacionalmente. De qualquer forma, a obra revela-se ainda inquietante para o leitor, ao sugerir que o fantástico pode ser absurdamente verossímil, e, ao

mesmo tempo, que a condição humana e o mundo “ordinário” são precisamente absurdos.

Audemaro T. Goulart defende a idéia de que ao invocar o insólito, fazendo dele algo rotineiro, o conto fantástico de Murilo “insiste em pôr a descoberto o processo de estrangulamento da personalidade dos indivíduos, (...) abrindo-nos os olhos ao que não vemos à nossa volta” (GOULART, 1995, p.61). Essa “ironia fantástica” procura denunciar nossa relação às vezes fictícia com a realidade. Através dessa inversão infinita do ordinário e do extraordinário, todas as “verdades” tornam-se indeterminadas, o que leva o leitor a perceber que seu poder de conhecimento é inerentemente parcial e limitado. A obra muriliana, construída para funcionar como uma máquina de contradições, afasta qualquer possibilidade de justificativas para o insólito, atingindo uma ambigüidade extrema, onde o que é fantástico não pode ser visto como real porque de fato foge às regras do nosso “mundo real”, mas também não pode ser visto como insólito porque aproxima-se da nossa experiência cotidiana.

Finalmente, pode-se dizer que a obra muriliana contribui para uma melhor compreensão do próprio processo literário. Seu realismo fantástico evidencia, por exemplo, o papel fundamental do leitor para uma reconstrução de sentido da obra. O próprio fantástico para existir, enquanto efeito literário, necessita da colaboração de seu destinatário, que deverá resistir à tentação de uma leitura meramente alegórica. Além disso, sua ironia instaura um paradoxo que parece ser também o da arte literária. O mundo fantástico representa, à primeira vista, um rompimento estético com o mundo real, mas, ao mesmo tempo, atinge nossa experiência cotidiana. Toda literatura, de certa forma e grau, assume essa antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal. A literatura ultrapassa a distinção do real e do imaginário, daquilo que é e não é. Mas, ainda assim, por métodos científicos e críticos, tentamos cercá-la, explicá-la. A “ironia fantástica” de Murilo Rubião talvez tente educar, nós leitores, para o mergulho no abismo, no inexplicável. Ou pelo menos ensinar-nos a conviver com essa leveza, com essa autonomia que a literatura tem de mudar, sem aviso, para o sentido oposto, e que nos parece insuportável.

SERELLE, M. The fantastic irony. *Itinerários*, Araraquara, n. 19, p. 35-42, 2002.

- ABSTRACT: This essay intends to understand the ambiguity of Murilo Rubião's short stories, where the unusual elements of the narrative are ironically displayed with naturalistic loyalty. Identified by the first author's critics, this contradiction turns out to be the aesthetic motive of a work which points to the instability of fantasy and reality concepts, showing to the reader an universe at the same time incredible and absurdly credible.
- KEY WORDS: Murilo Rubião; fantastic; literature; irony

Referências

- ARRIGUCCI JR., D. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. In: **Enigma e comentário**: ensaios sobre a literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-65.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARRILLA, E. **El cuento fantástico**. Buenos Aires: Compendios Nova de Iniciación Cultural, 1968.
- CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**; origens e unidades. São Paulo: Edusp, 1999. v.2.
- FRYE, N. **A anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOULART, A. T. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- LINS, Á. Saga de Minas Gerais. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-68.
- MORAIS, M. A. de (Org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.
- MOURÃO, R. Um discípulo de Machado. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1062, p.7, 21 fev. de 1887.
- RUBIÃO, M. **Contos reunidos**. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **O homem do boné cinzento e outras histórias**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **O pirotécnico Zacarias**. 17. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. A ferida exposta de Murilo Rubião. In: SOUZA, E. M. de.; PINTO, J. C. M. (Org.) In: **SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA**, 1 e 2, Belo Horizonte, 1987. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1987. p. 173-86.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.