



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**A HISTÓRIA DE AFLIÇÕES NO  
ITINERÁRIO DA LITERATURA  
BRASILEIRA: REALISMO E  
GENEALOGIA ENTRE MACHADO  
DE ASSIS E MURILO RUBIÃO**

Gabriel Rodrigues Borges

Ana Laura dos Reis Corrêa  
Orientadora

Brasília – 2013



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**A HISTÓRIA DE AFLIÇÕES NO  
ITINERÁRIO DA LITERATURA  
BRASILEIRA: REALISMO E  
GENEALOGIA ENTRE MACHADO  
DE ASSIS E MURILO RUBIÃO**

Gabriel Rodrigues Borges

Ana Laura dos Reis Corrêa  
Orientadora

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Brasília – 2013

Borges, Gabriel Rodrigues.

A história de aflições no itinerário da literatura brasileira: realismo e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião / Gabriel Rodrigues Borges. – Brasília, 2013.

122 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2013.

Orientadora: Ana Laura dos Reis Corrêa

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. 3. Machado de Assis. 4. Murilo Rubião.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

BORGES, Gabriel Rodrigues. *A história de aflições no itinerário da literatura brasileira: realismo e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado. Brasília: TEL/ IL/ UnB, 2013.

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

**Aprovada por:**

---

Presidente e Orientadora Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB)

---

Examinador Professor Pós-Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB)

---

Examinador Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart (PUC - Minas)

Brasília, 30 de agosto de 2013.

“De todo o amor que eu tenho, metade foi tu que me deu.”

*Para minha avó tão querida, amada e incentivadora, a companhia mais  
transdisciplinar na idade do universo, o ato criativo explodindo em  
significados, a arte dos entremeios,  
**Vera Lopes de Siqueira.***

## AGRADECIMENTOS

*Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim.  
Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu.*

*Clarice Lispector*

*(em NOTA do romance Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, 1998)*

A dissertação de Mestrado é uma síntese desta etapa que aconteceu na Pós-graduação, que só foi possível pela experiência anterior e que sempre continuará nas pesquisas futuras. Todo o trabalho só é possível pelo conhecimento histórico do que já foi feito e da tentativa de mapeamento do porvir. Para mim, é arriscado demais tecer as linhas dos agradecimentos pelo medo de esquecer injustamente algum nome. Portanto, desde já agradeço a todos que, de uma forma ou de outra, estiveram comigo ao longo desse tempo, pessoalmente, espiritualmente, sentimentalmente, virtualmente (etc.) e que contribuíram, seja com discussões, conselhos ou força para continuar. Este não é e nem pode ser um trabalho solitário. Obrigado pela presença, incentivo e fé na capacidade de realizar a pesquisa!

Assim, tomo a liberdade de agradecer, particularmente, aos que contribuíram diretamente para a construção destas páginas machadianas, murilianas e borgeanas:

À Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa, minha orientadora fantástica, com muito carinho, por ter me orientado desde o início da minha formação acadêmica, pelo enorme significado de tudo o que me ensinou e por ter feito de mim um cidadão mais consciente e um artista mais questionador. Obrigado pelas discussões, construções e desconstruções, por toda a palavra de literatura e realidade dentro e fora da sala de aula. Além do incentivo, da força e da amizade.

Aos Professores: Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB) e Audemaro Taranto Goulart (PUC - Minas), pela gentileza ao aceitar o convite para integrar a Banca Examinadora. A escolha foi uma vontade de aprender mais ainda com as críticas, os debates e questionamentos, além da profunda admiração e honra de ter lido suas linhas teóricas a respeito da literatura e de SER humano.

À CAPES, pela Bolsa e financiamento dos estudos ao longo de dois anos, o que possibilitou a minha dedicação ao trabalho.

Às professoras e professores ministradores das disciplinas ao longo do Mestrado por todo empenho, reflexão e autenticidade.

Aos funcionários do TEL (Departamento que me acolheu), pela sensibilidade, paciência, parcerias, conselhos e educação, em especial, à dona Nívea Martins Morão (pela adoção e carinho), Márcia Carrijo Kotnick, Carlito Barbosa Lima Júnior e Nathalia Maria Rodrigues de Melo.

Aos colegas do grupo de pesquisa *Literatura e Modernidade Periférica*, pelas leituras, reuniões, angústias e sugestões, especialmente, Professora Deane Fonseca, Professora

Germana Henriques, Professor Alexandre Pilati, Professor Bernard Hess, Elizabeth Souza Hess, Daniele Santos e Fabiano Vale, Mônica Gomes, Silvinha, Késsia, Diuvânio e Paulo Henrique Vieira.

À Professora Sylvia Helena Cyntrão, pela disciplina e experiência maravilhosa, pela confiança, amizade e apoio, pela poesia, pelas canções e pelo pós-ultra-hiper-plus-liquid-moderno. Graças ao VIVOVERSO e à oportunidade dada por você, encontrei o caminho do teatro. Muito obrigado!

Ao cancionista mais lindo do meu coração: Letícia Fialho, Paulo Ohana e Antonio de Luna! Toda a minha gratidão pela amizade, carinho, parceria, poesia, música e sensibilidade. Vocês são pessoas muito muito amadas e queridas que me acompanharam desde a graduação e, mesmo distante espacialmente, fizeram-se presentes em suas canções.

Aos Professores com quem tive aulas incríveis no IdA/CEN, em especial, ao Fernando Villar, Fabiana Marroni, Nitzá Tenenblat e Fernando Martins (Ferdí), por ampliar meu entendimento sobre o fenômeno artístico e me dar uma injeção de motivação no desenvolvimento do trabalho, além da amizade e do carinho.

Ao amigo Caio Lins Lima, pela pesquisa *A Construção do Personagem Beckettiano* e espetáculo *Quase Acabando*, um mergulho na linguagem do absurdo e uma possibilidade de entender o estranho, o maravilhoso e o fantástico ao longo da pesquisa por meio de outro fenômeno artístico. Obrigado por mais do que se possa imaginar.

À amiga Julliany Mucury, por tamanha inspiração, carinho, amizade e amor. Você sempre foi um exemplo de profissional e ser humano para mim. Que os caminhos, sendo diversos ou transversos, sejam repletos de alegria e sucesso.

À queridíssima Monica Lucena, parceira de toda essa caminhada, obrigado pelos divãs, pelas discussões, almoços, leituras e entendimentos. Todas as vezes que pensei em desistir, você esteve comigo para dar muita força e alimentar minha coragem.

À Roberta Ferreira, braço da diversão e ibope da alegria, pelo levante sempre e sempre. Cada risada fez da caminhada um passo mais leve e sorridente.

À Vivian Resende, meu doce ruivo, pelo caminho lado a lado na trilha acadêmica, entendendo os limites do virtuoso, da pesquisa e das peripécias literárias. Com amor e amizade infinita.

Aos amigos e amigas teatrais que me apresentaram a um outro universo, em especial, Marina Paes e Winny Trindade, que me perceberam e sentiram com tamanha receptividade e carinho, me mostraram muito da importância de tanto estudo, me ouviram e falaram com humanidade e amor.

À turma da república carioca *Amor de Chocolate*, Éryca Gonçalves, Lairce Dias, Lucas Lima e Nathy Torres, que viveram os “dramas” e as “comédias” da reta final da dissertação, me incentivaram, me cobraram com amor e carinho, madrugaram no sofá,

sacrificaram praias e noites cariocas para acompanhar minha escrita. Vocês me ensinaram outras nuances da amizade, me recriaram e me deram novas possibilidades. É “a força que nunca seca”!

A todas as amigas e todos os amigos que deram uma força incrível e prestigiaram o trabalho no dia da defesa da Dissertação na Banca.

À Flávia Braga, minha terapeuta, minha total gratidão pelo divã, pelos choques de realidade e profunda ajuda na compreensão de mim mesmo em relação ao mundo.

Ao amigo-irmão Pedro Silveira (fofolete) pelo exemplo de pessoa e profissional, por ter ressignificado tantas coisas em meus entendimentos, pela poesia e sensibilidade, pela arte de cada conversa, pelas risadas e discussões artísticas. Você me ajudou a reinventar o símbolo da amizade e da vontade de ser artista num país como o nosso.

À minha mãe (com o amor mais incondicional do planeta), Vera, e ao meu pai, Carlos, pela vontade de partilhar o crescimento ao longo dos anos e de acompanhar as aflições, fracassos, vitórias e novidades. Tudo com muito empenho e sacrifício. Obrigado por iluminar as passadas largas, me inspirando, dando força e até, muitas vezes, problematizando ideias e valores. Tomai em vossos corações a gratidão de um amor absolutamente real e verdadeiro.

À minha vovó, Vera, a quem dedico mais esta pesquisa, com meu amor mais profundo e gratidão por tudo o que representa pessoal e profissionalmente. Obrigado pelas horas a fio de aprendizado sobre o Brasil, genealogia, literatura e História.

Ao meu irmão-amadíssimo, Carlos Neto, e à minha cunhada-irmã-diva, Cláudia Gorgati, pela amizade, profundidade, presença ativa, toques acadêmico-profissionais, almoços risonhos, cafés mais que poéticos e generosidade.

Aos meus sobrinhos, de sangue e de coração, Bernardo, Túlio e a recém-chegada Aurora, pelas travessuras e pela doçura de quem ainda tem um olhar puro e inocente.

Aos meus amores e amoras da Gaiola dos Porcos: todo o amor que houver nessa vida é a simbologia da nossa trajetória na UnB. Vocês são as pessoas mais incríveis que tive o privilégio de conhecer nessa esfera terrena. O tempo e a distância jamais poderão apagar de nossos corações a lembrança daqueles que souberam conquistar a nossa amizade com profunda sinceridade. Este trabalho é parte de vocês que acompanharam cada passo, das provas à defesa do Mestrado. Obrigado pelas emoções, sentimentos, contornos e confiança. Especialmente e profundamente: Adriana Fois, Amanda Lima, Ana Lúcia Freitas, Andre Luiz, Beatriz Sousa, Bruna Bastos, Clarissa Marini, Cris Alencar, Daisy Salles, Dyogo Rocha, Felipe Costa, Luciana Pacheco, Maíra Basso e Yara Gomes.

A Deus, pela fé e esperança.



René Magritte.

*Pergunto: toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições?*

*Clarice Lispector*  
*(em A Hora da Estrela, p.81, 1999)*

*O artista e sua arte abrem caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está adormecido, esquecido.  
A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a nossa memória.*

*Luís Otávio Burnier*  
*(na abertura do livro 25 anos - Lume Teatro, 2012)*

## RESUMO

Machado de Assis, como um dos maiores contistas brasileiros do século XIX, traz em suas narrativas uma composição aguda das relações sociais e do quadro histórico de um mundo contraditório e cotidiano, representando o marco do amadurecimento do sistema literário brasileiro. Murilo Rubião começa a publicar em 1947, sendo lido e reconhecido em tempos posteriores pelo público e pela crítica, mas dá início a uma renovação do conto brasileiro com *O Ex-Mágico*. O objetivo deste trabalho é ler e analisar contos selecionados de ambos os autores, com o intuito de compreender como eles estão situados no sistema literário brasileiro, como as narrativas de ambos se relacionam e porque essa literatura é eficaz esteticamente. O desenvolvimento se deu mediante a leitura de algumas narrativas de Murilo Rubião e Machado de Assis, bem como da fortuna crítica referente às obras dos autores, tendo como base os pressupostos da crítica histórico-dialética, especialmente as análises e as reflexões de Antonio Candido, György Lukács, Roberto Schwarz, Audemaro Taranto Goulart e Hermenegildo Bastos. O *corpus* escolhido para esta análise são os contos “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo”, “O bom amigo Batista” e “Marina, a Intangível” todos constantes do volume *Contos Reunidos*, de Murilo Rubião (2005); o conto “Idéias de canário” da obra *A desejada das gentes e outros contos* (1997), o conto/novela “A parasita azul” do volume *Histórias da meia-noite* (2003) e os contos “Pílades e Orestes” e “Um apólogo” da coletânea selecionada por John Gledson *50 contos de Machado de Assis* (2007), de Machado de Assis. O percurso passaria então pela contradição dialética entre arte e movimento histórico, e pelos conceitos de realismo e totalidade. Há uma literatura contínua capaz de revelar a realidade humana e dar sentido àquele que escreve e ao que assume o desafio de ler.

**Palavras-chave:** História de aflições; literatura brasileira; Machado de Assis; Murilo Rubião; íntima poesia; sistema literário.

## ABSTRACT

Machado de Assis, one of the greatest Brazilian writers of shorts stories of the XIX century, brings up in his narratives a sharp composition of social relations and of the historic frame of a contradictory and quotidian world, as the mark of the maturity of Brazilian literary system. Murilo Rubião began to publish in 1947, being read and recognized after some time by the public and by the critics, and he starts a renovation of the Brazilian short story with the “*O Ex-Mágico*”. The aim of this work is to read and analyze selected short stories from both authors, in order to comprehend how they are placed within Brazilian literary system, how both of their narratives are related and why this literature is aesthetically effective. The development of this research has taken place by the reading of some narratives from Murilo Rubião and Machado de Assis, as well as the critical fortune related to the works of both authors, based on the historical-dialectical critic premises, especially the analyses and reflections of: Antonio Candido, György Lukács, Roberto Schwarz, Audemaro Taranto Goulart and Hermenegildo Bastos. The *corpus* selected for this analysis are the short stories: “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo”, “O bom amigo Batista” and “Marina, a Intangível” all of them from the volume *Contos Reunidos*, of Murilo Rubião (2005); the short story “Idéias de canário” from the book *A desejada das gentes e outros contos* (1997), the short story/novella “A parasita azul” from the volume *Histórias da meia-noite* (2003) and the short stories “Pílades e Orestes” and “Um apólogo” from the collection selected by John Gledson *50 contos de Machado de Assis* (2007), of Machado de Assis. The path goes through the dialectic contradiction between art and historic movement, and by the concepts of realism and totality. There is on ongoing literature capable of exposing the human reality and of making sense to that one who writes and to the one who takes the challenge of reading.

**Key-words:** History of afflictions; Brazilian literature; Machado de Assis; Murilo Rubião; intimate poetry; literary system.

## RÉSUMÉ

Machado de Assis, un des plus grands contistes brésiliens du XIXe siècle, montre dans ses récits une composition aigüe des relations sociales et du cadre historique d'un monde contradictoire et quotidien, constituant de la sorte la plaque tournante de la maturité du système littéraire brésilien. Malgré la reconnaissance tardive par le public et la critique, Murilo Rubião commença à publier dès 1947, et inaugure une rénovation du conte brésilien avec la publication de « *O Ex-Mágico* ». L'objectif du présent travail est de lire et analyser des contes sélectionnés des deux auteurs ci-dessus, dans le but de comprendre comment ils sont situés dans le système littéraire brésilien, comment leurs récits tissent des rapport entre eux et pourquoi cette littérature est esthétiquement efficace. Le développement de la recherche s'est déroulé par la lecture de quelques récits de Murilo Rubião et de Machado de Assis et aussi de la fortune critique de l'oeuvre des deux auteurs, ayant pour base les présupposés de la critique historico-dialectique, surtout les analyses et les réflexions de Antonio Candido, György Lukács, Roberto Schwarz, Audemaro Taranto Goulart et Hermenegildo Bastos. Le corpus choisi pour cette analyse est constitué, d'une part, des contes « Bárbara », « Teleco, o coelhinho », « Alfredo », « O bom amigo Batista » et « Marina, a Intangível », tous provenant du volume *Contos Reunidos*, de Murilo Rubião (2005) ; et, d'autre part, des contes de Machado de Assis : « Idéias de canário », du conte/nouvelle « A parasita azul », du volume *Histórias da meia-noite* (2003), et des contes « Pílades e Orestes » et « Um apólogo », du recueil sélectionné par John Gledson *50 contos de Machado de Assis* (2007). Le parcours passe donc par la contradiction dialectique entre art et mouvement historique et par les concepts de réalisme et totalité. Il y a une littérature continue capable de révéler la réalité humaine et de donner sens à celui qui écrit et à celui qui prend le défi de lire ?

**Mots-clés:** Histoire d'afflictions; littérature brésilienne ; Machado de Assis ; Murilo Rubião ; poésie intime ; système littéraire.

## SUMÁRIO

Introdução .....	15
Capítulo I - Condições e motivos históricos de Machado de Assis no sistema literário brasileiro .....	30
1.1 - O caso machadiano no sistema literário brasileiro .....	30
1.2 - O tino malicioso e a ironia como regra de composição: os rearranjos estruturais na experiência estética de Machado de Assis .....	33
1.3 - A invenção/recriação artística/crítica de um sujeito brasileiro historicamente volúvel .....	40
Capítulo II - Condições e motivos históricos de Murilo Rubião no sistema literário brasileiro .....	46
2.1 - A autonomia da arte e o caminho para a literatura que fala de si mesma .....	46
2.2 - A literatura fantástica e a autonomia da arte.....	50
2.3 - Murilo Rubião: uma experiência solitária na literatura brasileira? .....	54
Capítulo III - Machado de Assis e Murilo Rubião: metamorfose, fantástico e possibilidade do realismo.....	64
3.1 - A relação entre Machado de Assis e Murilo Rubião no sistema literário .....	64
3.2 - O canário, o coelhinho e o dromedário: metamorfose, fantástico e possibilidade do realismo.....	77
Capítulo IV - Murilo e Machado: genealogia e realismo de formas espectrais .....	90
4.1 - Sobre a possibilidade do realismo na narrativa periférica de cunho fantástico .....	90
4.2 - Murilo e Machado: genealogia e realidade brasileira .....	93
4.3 - Breves apontamentos sobre realismo na relação entre Rubião e Kafka.....	101
Considerações Finais.....	106
Referências Bibliográficas .....	109

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é parte, como pesquisa e produção crítica, das reflexões desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB) acerca da relação dialética entre forma literária e processo social em nação periférica, justificando-se pela necessidade de, pelo exercício da crítica literária, inserida na tradição da crítica dialética, histórica e materialista nacional e internacional, discutir questões relevantes para a compreensão de nosso tempo. Desse modo, por meio do estudo do passado, busca-se mapear as perspectivas de futuro no que diz respeito ao país e sua condição periférica em relação ao sistema-mundo.

Além disso, o tema a ser proposto, a forma final em que o texto se apresenta e todos os pressupostos, questionamentos e conclusões são produto histórico de um percurso de pesquisa e investigação sobre a arte, sua constituição, formação, representação, situação social etc. Em *A composição das personagens femininas nos contos de Murilo Rubião como forma de autoquestionamento literário* (BORGES, 2009, Trabalho de iniciação científica), iniciava-se a busca pelo entendimento primeiro de algumas relações na construção da personagem muriliana e o autoquestionamento literário. Em seguida, com *Uma genealogia da estética de Murilo Rubião e a herança literária machadiana* (BORGES, 2010, Trabalho de Monografia Final), concretiza-se o interesse em compreender e apresentar a constituição do trabalho estético de Murilo Rubião (1916-1991) e a influência de Machado de Assis (1839-1908) para essa composição. Em outras palavras, como se configurou “o olhar” muriliano através da composição machadiana.

A análise proposta no trabalho monográfico partiu da hipótese de que o escritor moderno mineiro sofreu forte influência daquele realista do século XIX, isto é, ao criar personagens de caráter fugidio, enigmático e ambíguo que desempenham papel central na consolidação da atmosfera fantasmagórica e insólita dos contos, Murilo toma como matéria de sua narrativa o processo social brasileiro (com todas as suas especificidades) já prenunciado anteriormente por Machado de Assis.

Depois de algumas pesquisas paralelas sobre poesia e performance no Grupo VivoVerso – Poéticas Contemporâneas, sob coordenação da Professora Doutora Sylvia

Helena Cyntrão, sempre relacionadas à formação do sistema literário em outro viés, foi possível ampliar-se o universo de compreensão de diferentes organizações artísticas brasileiras. Em 2011, com o ingresso no Mestrado Acadêmico e as disciplinas ministradas por Sylvia Cyntrão, Hermenegildo Bastos, Ana Laura Corrêa e Deane Costa, juntamente com a nova caminhada na graduação de Artes Cênicas (Instituto de Artes – IdA/CEN), foi possível entender que determinados caminhos estilísticos, sociais e estéticos, dentro da formação artística brasileira, trilharam um percurso semelhante em condições espaço-temporais diferentes, mas com tensões e contradições permanentes.

Logo, o **objetivo** deste trabalho é ler e analisar contos selecionados de Machado de Assis e Murilo Rubião, com o intuito de compreender como os dois autores estão situados no sistema literário brasileiro, como as narrativas de ambos se relacionam e porque essa literatura é eficaz esteticamente, ou seja, realista.

O desenvolvimento se deu mediante o percurso mencionado anteriormente e a leitura de algumas narrativas de Murilo Rubião e Machado de Assis, bem como da fortuna crítica referente aos estudos sobre as obras dos autores (que aparecerá referenciada ao longo da escrita e nas referências bibliográficas), tendo como base os pressupostos da crítica histórico-dialética, especialmente as análises e as reflexões de Antonio Candido, György Lukács, Roberto Schwarz, Audemaro Taranto Goulart e Hermenegildo Bastos, constantemente a partir da análise crítica do movimento de autoquestionamento da literatura associado à relação entre forma literária e processo social em nação periférica. O *corpus* escolhido para esta análise são os contos “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “O bom amigo Batista” e “Marina, a Intangível” todos constantes do volume *Contos Reunidos*, de Murilo Rubião (2005); o conto “Ideias de canário”, da obra *A desejada das gentes e outros contos* (1997), o conto/novela “A parasita azul” do volume *Histórias da meia-noite* (2003) e os contos “Pílades e Orestes” e “Um apólogo” da coletânea selecionada por John Gledson *50 contos de Machado de Assis* (2007), de Machado de Assis.

A metodologia, então, constituiu-se a partir da experiência pessoal acumulada; das aulas nas disciplinas e das orientações com profissionais da área; troca de conhecimento em eventos acadêmicos e literários; leitura da obra completa de Murilo Rubião e de grande parte dos romances, poesias, contos, crônicas e textos críticos de Machado de Assis; leitura completa e resenha de maior parte da bibliografia final

teórica; seleção das narrativas. A organização da escrita em que o *corpus* está o tempo todo relacionado com a teoria acontece porque a reflexão sempre parte dos contos e não da teoria, isto é, cada apontamento foi nascendo na medida em que as leituras literárias foram sendo realizadas.

Independentemente do método de composição escolhido por algum(a) escritor(a), quando elementos acidentais na representação artística acontecem e fazem eclodir determinado conflito e ele se dá como profundo reflexo da ação do processo social, há uma obra de arte esteticamente eficaz.

Claro que a afirmação anterior simplifica todos os procedimentos do trabalho em arte e da compreensão de um analista, contudo sintetiza a perspectiva a ser detalhadamente explorada. Isso porque a investigação, a pesquisa em literatura, antes de tudo, lida com diversas relações entre o ser humano, o mundo construído por ele e a crueza da natureza. Pensando na criatividade humana e sua capacidade de criação e recriação de uma realidade, de uma atmosfera nova ou transfigurada, é por meio da representação simbólica mediadora na relação com o leitor que o trabalho artístico se realiza.

Quando se parte do texto como um sistema de relações organizadas, cabe entender que “La creación artística es a la vez descubrimiento del núcleo de la vida y crítica de la vida” (LUKÁCS, 1972: 465), tendo em vista que a obra poética de um autor é dotada de propriedades estruturais que permitem e coordenam a evolução das interpretações. Do caminho de determinada leitura crítica, é possível compreender como a estrutura literária é capaz de lidar com elementos da vida humana indisponíveis na vida ordinária e cotidiana.

Finalmente, se todas essas reflexões forem canalizadas para a prática literária, é preciso entender que o artista da palavra tem a função de organizar significantes e significados, visando comunicar algo que chegue ao leitor. Depois da construção do objeto artístico, a obra só é finalizada no contato entre a produção e o público, que por sua vez, irá se confrontar com o conjunto proposto.

Sendo assim, selecionar e se atrever a investigar o texto literário como objeto orgânico traz um desafio muito grande e uma abertura para tentar compreender o percurso histórico, a constituição de um povo, suas relações hegemônicas e a arte construída/produzida por ele. Aqui vale destacar o conceito de *Mapping Cognitive* (ou

mapeamento cognitivo) elucidado por Frederic Jameson (1988) ao falar da literatura como uma forma de expressão artística com aptidão suficiente para demonstrar as relações entre cultura e vida material.

A construção artística como trabalho, às vezes semelhante a uma luta por expressão ou sobrevivência, exige, da parte do escritor, técnicas, saberes, sensibilidade para captação e recorte material de uma realidade, de um processo histórico. Sendo arte da palavra, o texto literário usa livremente a língua, subvertendo ou não seu sentido comum, suas regras. De fato, diante disso, a busca por um grau máximo de significação acaba sugerindo aspectos de uma linguagem plurissignificativa. Qual o sentido disso? A plurissignificação causa desconfiança, pois entender o texto literário em seu sentido absolutamente denotativo torna-se ilógico, causando grande perda em seu significado.

Outra questão a ser enfatizada trata de estabelecimentos que devem contrariar o princípio de que a arte é mera reprodução da realidade. A arte é criação humana e como tal produto humano, que parte de algo para comunicar as relações estabelecidas com o mundo. Às vezes, mesmo se tratando do produto de um sujeito inserido numa atmosfera social, o objeto artístico aparece como impenetrável (como no caso do texto fantástico), tornando-se bastante curioso, interessante e digno de ser enfrentado.

A literatura está vinculada ao contexto social em que se originou e, apesar das diferenças de interesse e de classe social, todos (inclusive artistas) participam dos problemas vividos. A presença desses problemas como experiências sociais e as próprias experiências íntimas do escritor propiciam ao autor a possibilidade de recriar a realidade, originando uma realidade ficcional. Através dessa realidade esteticamente criada, ele consegue dar a ver seus sentimentos e as formas do “mundo real”, que se movem pela poética, pela narrativa como todo orgânico, objeto vivo. A obra literária como objeto vivo, além de ser resultado das relações dinâmicas referidas, pode interferir, de uma forma ou de outra, na realidade, auxiliando na compreensão do processo de transformação social.

A complexa e polêmica relação entre a obra e o mundo se dá de maneira dialética, isto é, a literatura, por ser e se constituir como tal, não é algo que substitui a realidade, pura e simplesmente; ela traz à tona a questão da representação, a visibilidade

de sua criação, sendo um produto social e humano capaz de fechar-se sobre si e, assim, se abrir para o mundo.

Cabe ao crítico literário e ao leitor (interlocutor interativo, na tentativa de compreensão das relações mediadas entre o autor, o pensamento, a linguagem com o mundo) decifrar os códigos postos em relação no momento da criação do texto poético e as potencialidades contidas no mesmo, localizando-se no seu interior e acompanhando sua dinâmica interna. “(...) imitación no puede significar sino conversión de um reflejo de um fenómeno de la realidad em la práctica de um sujeto” (LUKÁCS, 1972: 07), isto é, a arte é criação humana e como tal produto humano, que parte de algo para comunicar as relações estabelecidas com o mundo.

Em seguida, há o destrinchar do tema geral da pesquisa - *A história de aflições no itinerário da literatura brasileira: realismo e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião* - pois se apresentará a base referencial e substancial das análises das narrativas com a compreensão do título e dos significados contidos nele, além de uma reflexão sobre genealogia e literatura, formação do sistema literário brasileiro (CANDIDO, 2007) e a literatura comparada (NITRINI, 2000) como conceito/elo fundamental para o estudo comparativo dos escritores.

**História de aflições** funciona aqui como termo-chave, forma e matéria principal das narrativas dos autores escolhidos como foco do trabalho. Hermenegildo Bastos, em seu artigo “A obra literária como leitura/interpretação do mundo”, que introduz o livro *Teoria e prática da crítica literária dialética* (BASTOS & ARAÚJO, 2011), propõe caminhos para o crítico literário fundamentados no descobrimento da qualidade literária de determinada obra e opta pela análise de *A hora da estrela* (1999), de Clarice Lispector, como *corpus* de dimensão universal para as reflexões críticas e procedimentos analíticos dialéticos.

BASTOS (2011: 11) escolhe como ponto de partida de seu raciocínio a fala do narrador da obra clariceana Rodrigo S.M.: “Pergunto: toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições?” (LISPECTOR, 1999: 81). A partir dela, como significado primordial na obra, por meio dos elementos estéticos, demonstra que o universo das aflições está na vida dos personagens e na própria narração, “exercida como aflição”. Não haveria a produção de uma fala sobre aflição, a própria fala é a aflição em si mesma na ação.

É importante ver que, ao carregar tanto nas aflições, a obra está reclamando alguma outra forma de vida, infelizmente indisponível, mas que aí está como projeção. O mundo das aflições, que chamaremos, na perspectiva da crítica dialética, de mundo da necessidade, exige outro mundo, o da liberdade. Sem essa contraposição, a obra perderia seu sentido. Só a possibilidade de existência de uma vida sem aflições torna possível a escrita de *A hora da estrela*. (BASTOS, 2011: 11/12).

Diante disso, vê-se a existência da obra de arte, especificamente a literatura, como *locus* esclarecedor e enunciador das contradições. Algumas produções literárias refletem sobre si mesmas (o conceito de autoquestionamento literário será desenvolvido mais a frente) e percorrem um itinerário ao encontro dos significados das aflições e da história do ser humano. BASTOS (2011: 16) ainda aponta que a ciência, a filosofia e as religiões sempre tentaram entender as aflições (o desassossego) e explicá-las como causa de algo (a vontade de Deus, por exemplo), todavia é no *locus* artístico, de dúvidas e incertezas, que aparece o significado histórico dos acontecimentos.

Assim, à obra literária, enquanto interpretação prévia, interessa encontrar os significados das aflições. Não lhe basta constatar a existência das aflições. Ela quer conhecer o porquê das aflições, o que não significa que chegará a apresentar, num sistema conceitual, as razões para o sofrimento humano. E procurará encontrar os significados ainda quando eles não pareçam estar disponíveis. (BASTOS, 2011: 19).

Com o esclarecimento do termo, após leitura, releitura e análise do *corpus* escolhido aqui, a hipótese proposta é de que **o mundo das aflições reclamando outra forma de vida** se constrói e se constitui como tema e estrutura literária historicamente construída ao longo do itinerário da literatura brasileira. Isto é, pela formação, consolidação e desenvolvimento do sistema literário no Brasil, a história de aflições foi se esclarecendo e predominando como forma narrativa no decorrer do refinamento estético. Machado de Assis (obra consolidadora do sistema literário) e Murilo Rubião (obra de inovação literária considerada precursora do gênero fantástico nacionalmente) acentuam dois momentos distintos, mas em diálogo, em que há uma espécie de potencialização dessa contradição materializada em estrutura literária.

Por que a discussão e a busca de compreender as relações entre o processo de construção literária, enquanto trabalho estético, e a genealogia seriam tão essenciais na demarcação do **itinerário da literatura brasileira**? Antes de qualquer aspecto, este

seria um dos eixos predominantes e concretos para a realização da crítica literária proposta na dissertação.

Se o que confere à literatura ter a forma literária são os mecanismos de deslocamentos e condensação, a figuração dos conteúdos em palavras ou sílabas, então quando o núcleo de significação da vida é transmutado em forma no trabalho de uma construção estética, teríamos um procedimento chamado de *redução estrutural* enunciado por Antonio Candido. De forma que o autor define *redução estrutural* “(...) processo de cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária.” (CANDIDO, 2004: 09).

Se os espaços do dinheiro e da mercadoria da vida cotidiana que lidam com o inconsciente e a vida do ser humano (por vezes, muitas vezes ou sempre) são fantasiosos, talvez a literatura seja um momento para confrontar-se com o insuportável. Isso porque, dessa fantasia real que o ser humano vive, há um resto que escapa da ilusão, possivelmente captado por algumas formas de arte.

Com base nisso, realizar uma genealogia da estética de Murilo Rubião, passando enfaticamente pela herança literária de Machado de Assis, é entender como o segredo da própria forma literária percorreu percuciente um período espaço-temporal e histórico significativo e ao mesmo instante se metamorfoseou (em alguns aspectos), mas continuou trazendo as relações interpessoais (socioeconômicas) que permaneceram.

Todavia, a objetividade temática contida no parágrafo anterior jamais poderia se constituir sem um detalhado e longo processo de compreensão, iniciado na própria definição de dicionários de *genealogia* como estudo da origem das famílias. Em seguida, o artigo de João Vianney Cavalcanti Nuto, sobre a História como genealogia em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, trouxe muita contribuição ao apontar o conceito de genealogia baseado ora em um sentido objetivo ora num subjetivo:

A noção de genealogia comporta um sentido objetivo e também um sentido subjetivo. No primeiro caso, refere-se ao fenômeno natural da sucessão de gerações; no segundo caso, é um produto cultural: o próprio registro e conhecimento dessa ascendência. Em seu sentido objetivo, nenhuma genealogia é plenamente conhecível, pois ninguém tem informações sobre todos os seus ancestrais. No sentido subjetivo, a genealogia é uma das mais antigas e mais prestigiadas formas de memória. Isto explica sua presença em dois livros fundadores da cultura ocidental: a *Ilíada* e a *Bíblia*. (NUTO, 2006: 113).

Após a explanação, nota-se que, de acordo com essa definição, será escolhido o sentido subjetivo de genealogia para a análise aqui proposta. Ainda assim, a importância desse tipo de estudo está na complexidade em lidar com determinada mentalidade histórica, com problematizações de conhecimento histórico, estrutural e ideológico. Na verdade, ler os registros estéticos de memórias literárias como símbolo cultural faz se deparar com alguns elementos transfigurados e atualizados por autores/escritores/artistas posteriores, são “índices de um instante que presentifica o passado vivido” (SACRAMENTO, 2006: 42).

Le Goff (1996: 426) afirma que “Os esquecimentos e os silêncios da História são reveladores desses mecanismos de manipulação de memória coletiva”, isto é, há uma ideia de um corpo social constituído escritor de sua trilha sócio-histórica. Estudar literatura na perspectiva genealógica também é poder perceber os mecanismos de manipulação de memória coletiva pelas entrelinhas do trabalho estético da obra de arte literária.

Diante dos fatos, Alfredo Bosi (2007) deu os passos ou “materiais para uma genealogia do olhar machadiano” desde o texto bíblico, passando por Maquiavel, Pascal, La Rochefoucauld, Adam Smith, Schopenhauer e outros. Mas a análise do texto de Machado de Assis ainda precisaria ser mais detalhada com base nesses materiais, posto que o autor apenas faz a citação deles.

Assim, nesta pesquisa, o conto “Ideias de canário” da obra *A desejada das gentes e outros contos* (1997), o conto/novela “A parasita azul” do volume *Histórias da meia-noite* (2003) e os contos “Pílades e Orestes” e “Um apólogo” da coletânea selecionada por John Gledson *50 contos de Machado de Assis* (2007), de Machado de Assis, são materiais para uma genealogia do olhar muriliano a partir dos contos “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “O bom amigo Batista” e “Marina, a Intangível” todos constantes do volume *Contos Reunidos*, de Murilo Rubião (2005). A obra completa de Murilo Rubião foi lida juntamente com uma gama de contos machadianos. Durante as leituras, os contos foram selecionados conforme algum tipo de proximidade diferente, seja pelo modo de narrar, tema ou composição das personagens.

Tendo em vista que Murilo Rubião é um contista e que, além do gênero fantástico, ele escolheu essa forma narrativa (curta, mas condensada) para desenvolver

seu trabalho literário, a opção aqui é pelo Machado de Assis contista. Além da aproximação das formas do conto, Machado escreveu cerca de 218 contos enquanto escritor, e só uma pequena parte foi publicada em formato de livro, sua grande maioria saiu na imprensa, sendo reunido posteriormente. A qualidade narrativa dos contos é diferente do momento em que surgiram seus romances.

E, segundo CORRÊA (2004), ao falar da coleção de fantasmas de Murilo Rubião, dentro da própria obra do contista mineiro há diversas genealogias sugeridas como mecanismo de “acerto de contas” com o sistema literário e a história brasileira. Diz ela:

As genealogias de Rubião parecem tentar, pro meio da repetição do mesmo gesto, expor a interpretação ideologicamente dirigida do passado que a nossa literatura construiu desde o século XVIII em favor das classes dominantes a fim de justificar os seus privilégios em relação aos grupos desfavorecidos e alinhados ao atraso. (CORRÊA, 2004: 131).

Essa abordagem interessante provoca e faz pensar em produções literárias a partir do século XVIII, esbarrando, posteriormente, na obra machadiana, e na maneira como uma matéria local nascida de relações internacionais pode sobreviver e percorrer as contradições do processo histórico.

Por conseguinte, o fluxo do processo histórico que lida com o modelo representacional na literatura brasileira e a maneira como a forma de representação foi se modificando no sentido da organização e mapeamento dos territórios trata-se da formação da literatura brasileira e do conceito de **sistema literário**.

A ideia de sistema literário é uma história de aflições e tem a ver com movimentos, conflitos e contradições na constituição das obras e na posição de cada escritor diante da formação nacional do Brasil. Muitos críticos demonstram incômodo com a noção sistêmica por acreditar que, ao se falar de cópia de um modelo europeu, o significado aparece no sentido pejorativo. Pelo contrário, trata-se de um estudo que leva em conta as diferenças na realização estética de um trabalho e visa compreender que determinado estilo de escrita vem justamente da necessidade de uma configuração nova adequada às novas formas da vida social.

Nesta dissertação, o trabalho do professor, escritor, pesquisador e “observador literário” Antonio Candido é tomado explicitamente como alicerce de

sustentação das hipóteses e questionamentos levantados, além da atitude crítica ser seguida como exemplo e método, isto é, encarar que os levantamentos de um analista vêm da leitura de determinada literatura e que é impossível percebê-la isoladamente, sem a percepção de que ela está inserida em uma obra maior formada a partir de um propósito.

*Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos 1750-1880* (2007) é a primeira obra de CANDIDO referenciada com mais ênfase aqui por ser o estudo do Arcadismo e do Romantismo como momentos decisivos para a formação do sistema literário brasileiro (relação interdependente entre autores, obra e público caminhando no sentido da constituição de uma tradição). A abordagem do autor é bem diferente da classificação tradicional em períodos literários, ele enfatiza o mergulho na interpretação de determinadas obras e as relaciona com outras sempre de forma orgânica e esclarecedora na direção de entendê-las como objetos autônomos, mas que são produtos do processo sócio-histórico de busca de uma identidade, do desejo dos brasileiros de se representar literariamente e formar uma nação.

Para tanto, Antonio Candido (tanto na *Formação* quanto na *Iniciação à literatura brasileira*, 2007) busca demonstrar o contexto brasileiro na época de chegada dos colonizadores e no uso da escrita como imposição linguística e catequética, então, denomina o primeiro momento da seguinte forma: “No conjunto eram *manifestações literárias* que ainda não correspondiam a uma etapa plenamente configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na Metrópole, onde os homens de letras faziam seus estudos superiores (...)” (CANDIDO, 2007: 22). Ou seja, havia uma escrita exterior, mais didática e estrangeira que local, baseada nos modelos consagrados europeus.

Machado de Assis (1998: 04), em sua crônica “O passado, o presente e o futuro da literatura”, afirma “Era evidente que a influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual”, que mais tarde seria feita pela sua obra madura. A mudança intelectual a que Machado de Assis se refere foi acontecendo periodicamente e que CANDIDO (2007) divide em três momentos: o das manifestações literárias do século XVI até o

XVIII; e o da configuração do sistema literário da metade do século XVIII até o final do Romantismo; e o do sistema literário consolidado a partir da literatura machadiana.

Em outro texto crítico, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, Machado de Assis (1998) fala sobre como a literatura estava naquele momento e aponta para uma produção dos escritores com um traço de instinto de nacionalidade. Quando ele diz “As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão” (ASSIS, 1998: 17), há o embrião da noção de sistema literário, essa ideia de uma cadeia de obras que não acontece linearmente, mas por contradições. Fica evidente também o desejo dos escritores brasileiros em escrever alguma coisa sobre o próprio país, algo de caráter nacionalista.

Contudo, “todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade” (ASSIS, 1998: 18) seria uma pesquisa desenvolvida muito tempo depois por CANDIDO (2007), pois Machado queria atestar e apontar que estava sendo produzida uma literatura com desejo de independência. O escritor reconhece que a civilização brasileira não estava relacionada com a cultura indígena, e que eleger o elemento indiano como “exclusivo patrimônio da literatura brasileira” era um erro. Ainda assim, os escritores tinham um sentimento íntimo de país e uma necessidade de nação formada e independente.

Embora nesta pesquisa o foco não sejam os momentos decisivos da formação do sistema, Arcadismo e Romantismo, é preciso entender como o movimento de formação da literatura brasileira aconteceu para ficar clara a dinâmica do sistema literário. O recorte proposto aqui vai do momento do sistema literário consolidado a partir da literatura machadiana até a produção muriliana, com ênfase na formação da continuidade literária, entendida em sua problemática por supor limites, avanços e repetições. Mesmo que muitas perspectivas críticas apontem um “autor renomado” como uma espécie de meteoro, fenômeno singular com total desconexão em relação a outros elementos, o sistema literário não se forma com grandes nomes, a perspectiva reificada do cânone sim, mas de uma continuidade produtiva. Assim define-se **sistema literário**, a literatura propriamente dita:

(...) considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veididades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2007: 25).

Consequentemente, com o sistema literário do Brasil amadurecido e configurado, temos, então, uma literatura nacional que não possui mais obras isoladas de autores eminentes, e sim uma série regular de produções de diversos escritores difundidas e, ainda que tenha influência estrangeira no resultado estético final, já há a tradição local como principal referência.

Estudar dois autores (Machado de Assis e Murilo Rubião, neste caso) em uma perspectiva sistêmica é dialogar com a tradição e desenvolver uma pesquisa histórica. Pensar na continuidade do sistema exige partir dos textos literários em possível diálogo e relação íntima. Assim, vamos considerar os textos como discursos, isto é, a literatura seria tida, então, como um modo de ação, uma forma de representação de agir sobre o mundo.

Lukács (1968: 62), ao falar da literatura como reflexo profundo da ação do homem no processo social, define *práxis* como “conjunto dos atos e ações do homem” e isso conversa com a definição de ‘discurso’ proposta, fazendo com que as narrativas a serem analisadas e comparadas sejam tidas como *práxis* munida de conteúdo político e ideológico.

Seria possível pensar na teoria da **intertextualidade** como um pilar de sustentação das relações comparativas vindouras e a partir do princípio de FOUCAULT (1972: 98) de que “não pode haver enunciado que de uma maneira ou de outra não reatualize outros”, Fairclough, após estudar a abordagem translinguística Bakhtin (1997) e intertextual de Kristeva (1986), chega ao conceito mais concreto de intertextualidade:

Intertextualidade é basicamente a propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante. (FAIRCLOUGH, 2001: 114).

Esse tipo de abordagem sinaliza a historicidade dos textos e demonstra como cada produção escrita pertence às “cadeias de comunicação verbal” (BAKHTIN, 1997: 94) que se movimentam de forma não-linear e constituem-se de forma heterogênea. O autor ainda distingue as diversas formas de ocorrência intertextual, mas como o foco aqui não é debater em profundidade as teorias do discurso, importa saber que a intertextualidade pode ser *manifesta* “em que, no texto, se recorre explicitamente a outros textos específicos” (FAIRCLOUGH, 2001: 114), no caso das epígrafes de Murilo Rubião, ou *constitutiva* (interdiscursividade) que “é uma questão de como um tipo de discurso é constituído por meio de uma combinação de elementos de ordens de discurso” (idem: 152), em relação às estruturas mais profundas de composição literária.

Durante a pesquisa e o estudo teórico, como esta pesquisa trata-se de um trabalho de **Literatura Comparada**, ficou clara a necessidade de algum aporte teórico nesse sentido. Sandra Nitrini (2000) será a principal referência no entendimento do procedimento deste estudo. Dentre as diversas discussões, a autora traz o conceito de influência e intertextualidade como um caminho percorrido, com os procedimentos artísticos realizados pelo contato, pois “Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra e considerá-la como um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2000: 130).

Dentro desse pensamento, a influência traria a explicação da maneira como o escritor exprime determinado pensamento em um modo específico e a intertextualidade se encarregaria do funcionamento da linguagem e sua lógica de organização sequencial e significativa das palavras.

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. (NITRINI, 2000: 162).

Assim, a influência e a intertextualidade, principalmente, beneficiaram o estudo comparatista, mas elas têm mais a ver com a concepção do signo linguístico, com uma teoria do texto do que com uma metodologia que integre as relações existentes

entre diferentes obras literárias, isto é, entende-se a maneira como um intertexto retém um material anterior, mas não lida com o produto transformador e sua origem.

Enfim, intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor. (NITRINI, 2000: 167).

Portanto, o caminho a seguir seguido aqui é o da literatura comparada, e, tendo Antonio Candido como a maior referência teórico-metodológica, será necessário apontar a proposta de NITRINI (2000) de “Antonio Candido, um comparatista dialético”. A autora diz que o perfil comparatista do pesquisador não se restringia à sala de aula, e sim se estendia às suas obras críticas, em especial à *Formação*.

*Formação da Literatura Brasileira*, livro “fundamental como poucos outros serão em nossa cultura”, é de leitura obrigatória para todos os que venham a se dedicar a estudos de literatura comparada no Brasil porque constitui o testemunho cabal de que a história da literatura brasileira, em seu período de formação, acha-se vinculada a modelos estrangeiros e não escapa a uma aproximação comparatista. (NITRINI, 2000: 195).

Através da construção de uma reflexão dialética, Antonio Candido pode, então, escapar de uma abordagem ingênua da construção nacional para compreender, discutir e apresentar a discussão histórica da formação artística nacional vinculada aos modelos europeus.

Finalmente, depois do trajeto teórico-metodológico-artístico a que se pretende este trabalho, a última e mais importante **hipótese** a ser apresentada é de que tanto Machado de Assis quanto Murilo Rubião possui uma literatura eficaz esteticamente por narrar e ser a própria forma narrativa da “íntima poesia da vida”, isto é, ambos apresentam uma vida poética nos textos porque a escrita se relaciona com acontecimentos de destinos humanos. Este princípio nasce das reflexões de Lukács em “Narrar ou Descrever?”, quando ele afirma: “A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas das experiências e ações reais dos homens” (1968: 65). Essa ideia lida com um conteúdo indisponível no dia a dia,

reificado e agudamente mercadológico, ela só aparece em momentos essenciais revelados, em particularidades que assumem novo esclarecimento na arte.

A dissertação possui quatro capítulos. No capítulo 01, o foco está em Machado de Assis e sua localização e importância na formação do sistema literário no Brasil, embasado na análise do conto “Um apólogo”.

O segundo capítulo visa situar Murilo Rubião dentro da literatura nacional e desvelar suas características estéticas a partir de uma narrativa específica: “Marina, a Intangível”.

Já no terceiro capítulo, há a relação estética entre os dois autores, suas semelhanças e diferenças, a maneira como ambas as obras dialogam e fazem parte da construção de uma obra literária brasileira, de um sistema que foi se formando processual, genealógica e historicamente. Em seguida, pretende-se analisar de que modo algumas personagens são compostas de maneira a dar forma literária a um sujeito/tipo em condições periféricas recorrente na literatura e na vida social no Brasil, às relações pessoais fundadas na política do favor e na arbitrariedade surgida da legislação vazia de significado próprio no processo brasileiro de modernização tardia e na figuração de um mundo administrado que se esquivava à compreensão da lógica de seu funcionamento e organização. São analisados os seguintes contos: “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo”, “Ideias de canário” e “A parasita azul”.

Por fim, o quarto capítulo procura dar prosseguimento à relação entre os dois contistas, pela relação entre os contos “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “Píades e Orestes”, de Machado de Assis, e “O bom amigo Batista”, de Murilo Rubião. Busca-se, ainda, uma aproximação maior com o problema do realismo em uma sociedade periférica, na qual as formas espectrais representam as forças motrizes da história especificamente brasileira em relação com a história universal. Tenta-se entender o fenômeno artístico literário a partir dos procedimentos dos próprios contos, e vê-se que um novo estilo surge da necessidade de configuração e organização de formas da vida social modificadas, mas que se apresentam de forma fantasmagorizada tanto pelo caráter inconcluso do passado quanto pelos limites do presente reificado.

## CAPÍTULO I

### CONDIÇÕES E MOTIVOS HISTÓRICOS DE MACHADO DE ASSIS NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

“Machado de Assis é um autor mais atual do que do seu tempo.  
Ainda não somos contemporâneos dele”.  
Roberto Schwarz<sup>1</sup>

Para entender a genealogia que filia Murilo Rubião a Machado de Assis em perspectiva histórica, é preciso, de início, compreender que a relação entre esses dois autores se faz possível e mais potente quando a consideramos no interior de uma tradição dinâmica, no fluxo do sistema literário brasileiro. Portanto, neste primeiro capítulo, procuramos pensar a presença de Machado de Assis no sistema literário, a partir de alguns elementos que julgamos importantes analisar brevemente para embasar a posterior correlação de sua obra com a de Rubião; quais sejam: Machado e a tradição local, a ironia na composição da narrativa machadiana, o sujeito brasileiro e a volubilidade na obra de Machado de Assis.

#### 1.1. O caso machadiano no sistema literário brasileiro

Como pode ter havido um escritor como Machado de Assis em um país escravocrata e latifundiário como o nosso? Isto é, como pôde uma forma estética refletir com profundidade a complexa e peculiar vida social brasileira, onde parecia não haver condições materiais para tanto? Além, disso, é preciso mencionar toda a trajetória biográfica (que não será tratada nesta pesquisa) adversa em relação ao surgimento de um grande escritor: mestiço, pobre, filho de um mulato e de uma imigrante, tendo passado pelo trabalho infantil. Esses são índices interessantes para se pensar que, pela vivência dilacerada do processo modernizador periférico e colonial brasileiro, a arte literária nacional lida com uma totalidade universal, onde o centro e a periferia (e suas

---

<sup>1</sup> Fala de Roberto Schwarz no ‘Debate de abertura’ do Colóquio “35 anos de *Ao vencedor as batatas*: problemas de literatura, cultura e sujeito – matéria, forma e destino no Brasil de hoje”, realizado dia 04 de dezembro de 2012, no auditório da Reitoria da Universidade de Brasília (UnB).

relações inerentes) aparecem em diálogo dialético potencializado, não devendo nada a uma consciência artística constituída nas nações mais desenvolvidas do mundo.

Mesmo entregue à carreira burocrática, esse homem pôde ver-se ficcionista preocupado com a expressão e com a técnica de composição estética, além da manobra com os temas a respeito do caráter e do comportamento humano. Em CANDIDO (1977) e em SCHWARZ (1987), desmonta-se a fragilidade do olhar ingênuo sobre a dureza da vida do autor e se esclarece inclusive que homens mestiços começaram a ter grande representatividade no Império. Ainda que descendente de escravos e filho de operário, Machado se estabilizou na realidade burguesa com o casamento. Contudo

Escapava, sim, à posição de agregado, em que a dependência pode ter feição bruta e humilhante. Colocado em posição menos má, o jovem escritor iria aplicar-se em civilizar e requintar as relações paternalistas. (SCHWARZ, 1987: 175).

Na verdade, a adversidade em que se passou a existência dele contribuiu para uma concepção de mundo mais complexa e reflexiva; pensando sobre essa fertilidade de Machado em relação à produção artística, lembramo-nos de uma fala de Lukács:

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários (...) Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva. (LUKÁCS, 1968: 83).

Machado, ao mesmo tempo em que é local e fala da vida brasileira – “(...) o romancista militou assiduamente para a criação de uma cultura nacional” (SCHWARZ, 1987: 170) –, também é cosmopolita ao lidar com questões universais contextuais e permanentes. Pela ironia, pela subjetividade de cada personagem ou narrador, parece haver um resgate do sentido humano na obra, ou seja, pelas escolhas sintáticas, morfológicas e semânticas totalmente estéticas, a estrutura composta lida com um material extraordinário (no sentido de não ordinário, diferente da camada mais superficial da vida cotidiana) indisponível à nossa percepção rotineira (essa discussão será mais desenvolvida ao longo dos capítulos seguintes).

Sua produção, porém, não nasceu repentinamente, pelo contrário, faz parte de um longo processo de construção de um sistema literário (conforme propõe a crítica de Antonio Candido) dentro da nação brasileira. Machado de Assis equaciona/organiza em sua composição, gradualmente, vazios e desarranjos da literatura produzida anteriormente.

Ainda dentro do próprio Romantismo da metade do século XIX, essa excepcional agudeza machadiana começava a dar seus primeiros passos. Havia o início de tendências de uma literatura voltada para o seu tempo, distantes em leve escala das primeiras posturas românticas – talvez fosse o início de um processo que culminaria em uma nova maneira de perceber e sentir a realidade, transformando-a em texto artisticamente eficaz. Sumariamente, Machado de Assis construiu sua obra em fases graduais de produção, desde as influências mais gerais do romance do século XIX até a análise psicológica de personagens com extraordinária profundidade conquistadora de sucessivas gerações de leitores e críticos.

Viviane de Guanabara MURY (2011), autora da Tese de Doutorado *Machado de Assis e Murilo Rubião: as múltiplas possibilidades do duplo*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), faz duas afirmações, por vezes amplamente recorrentes em alguns críticos ao estudarem a obra machadiana: “poderíamos afirmar que o século XIX, seja no aspecto estético, seja no âmbito filosófico, mostra-se insuficiente para compreendermos o gênio de Machado de Assis.” (página 20) e “De qualquer modo, no plano artístico, temos de reconhecer que o material imediato do século XIX não se mostrou ao escritor de grande serventia.” (página 21). Embora o escritor seja considerado, e talvez seja mesmo, o maior autor brasileiro, entendê-lo como “gênio” e anunciar que outros materiais não serviram à sua escrita podem ser informações equivocadas que desconsideram as relações de Machado com a literatura estrangeira e com as obras anteriores dentro das manifestações literárias e da literatura brasileira.

Em sua produção como crítico (ver *Crítica & Variedades*, 1998), Machado relê esmiuçadamente autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Junqueira Freire, Fagundes Varela, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Álvares de Azevedo, Castro Alves, dentre outros (além dos estrangeiros) e com sua perspectiva formada escreve “O passado, o presente e o futuro da Literatura”, “O ideal do crítico” e

“Notícia da atual Literatura Brasileira – instinto de nacionalidade”, que são provas evidentes de que ele refletia e buscava entender a situação da literatura brasileira, como ela vinha se modificando e a importância de diversos escritores (dos quais Machado leu as obras) na criação de um produto nacional recheado da matéria local.

Ele elogia o trabalho de alguns escritores, reconhecendo a importância de determinadas obras na realização de uma tradição, porém já aponta os desarranjos e inadequações do que estava sendo produzido, diz ele:

Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. (ASSIS, 1998: 20).

Em seguida, ele chama a atenção do leitor para a falta de uma crítica consistente que leia, entenda, corrija e analise as obras dentro de uma contextualização da história naquele momento, mais um indício de uma rede em formação. Quando, em outro texto, lê *O Guarani*, de José de Alencar, afirma que se trata de uma obra de natureza brasileira e essencialmente natural e tem o escritor romântico como uma das referências de grandes autores brasileiros da época.

A produção do Romantismo, lapidada em sentimento patriótico, inspirada em formatos europeus com uma cor local pintada, apresentava algumas incoerências e desacertos, pois, na ânsia de apresentar um passado glorioso, algumas narrativas assumem forte caráter linear e a elevação do índio à posição de herói se assemelha mais à composição de um cavaleiro medieval clássico do que à de um nativo.

A ideia desse Brasil figurado com a intenção de construir uma tradição local e um passado nacionalista tornava os textos pitorescos e descritivos demais. Compreendendo essa questão, Machado de Assis conduziu sua literatura na intenção de superação dos modelos vigentes, criando alguns temas e estruturas diferentes, mas absorvendo também os anteriores, agora pela chave da ironia.

## **1.2 – O tino malicioso e a ironia como regra de composição: os rearranjos estruturais na experiência estética de Machado de Assis**

É um grande risco escrever sobre Machado – por tudo o que ele representa e pela gama de escritos já realizados sobre ele e pelas perspectivas críticas que o propõe como uma espécie de meteoro, fenômeno em total desconexão com escritores anteriores (pensamento bastante fundado na vivência reificada atual). Ainda assim, é fundamental compreender a maneira como a matéria – o comportamento da sociedade fluminense do século XIX – foi modelada e recriada pela regra e exceção, pelo local e o universal, de tal forma que a reinvenção do comportamento dessa estreita “burguesia”<sup>2</sup> representa o movimento histórico do mundo a que pertence: “É uma obra em que o Brasil está retratado em profundidade” (SCHWARZ, 1987: 178).

Para a continuidade do estudo, cabe destacar quatro falas de pesquisadores a respeito da obra machadiana e toda a sua dimensão:

Sua obra é variada e tem característica das produções eminentes: satisfaz tanto aos requintados quanto aos simples. Ela tem, sobretudo, a possibilidade de ser reinterpretada à medida que o tempo passa, porque, tendo uma dimensão profunda de universalidade, funciona como se se dirigisse a cada época que surge. (CANDIDO, 2007: 65).

Se hoje podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu. (BOSI, 2007: 12).

Não há a necessidade de gritos na obra machadiana, a passividade das relações muitas vezes apresenta de forma muito mais clara como se davam as relações de submissão. (ALBUQUERQUE BORGES, 2009: 41).

Machado de Assis se compraz em criar duplicidades de pontos de vista. Com esses jogos de perspectiva, confunde o leitor, ou melhor, pede sua atenção para algo que, mais do que simples técnica, tem a ver com o destino dos homens. (BASTOS, 2011b: 132)

---

<sup>2</sup> Ver FERNANDES (2002), “A revolução burguesa no Brasil”. Ali o autor problematiza a crise da burguesia brasileira (que confunde os interesses privados com o poder público) nascida de uma diferença histórica em relação à formação clássica e europeia da classe. Florestan Fernandes apresenta e discute o modelo democrático burguês de transformação capitalista periférico e questiona se no Brasil haveria uma burguesia canônica propriamente dita, tal qual a hegemônica. É como se a o burguês nacional usasse de elementos arcaicos para manter o poder político no âmbito privado. Haveria, pela burguesia brasileira, a formação de uma democracia aberta para uma elite minoritária privilegiada e apta a aproveitar do processo de modernização tardia.

Logo, nos deparamos com uma produção literária que, mesmo falando da comunidade carioca, expande-se para as relações dos homens entre si e com o mundo por eles modificado, ou seja, relações sociais a partir das quais os homens se modificam e se desenvolvem enquanto modificam o mundo a sua volta. A sociedade local destacada em suas narrativas era um prelúdio para muitas relações formadas (e a serem formadas) que perdurariam séculos a fora também em sentido mais amplo, universal.

O foco desse mundo brasileiro esbarrava em cotidianos habituais passados (arcaicos) e cheios de cerimônia e convenções, capacitados a dissimular brutalmente os fatos de uma sociedade escravocrata. Essa estrutura social fundada em uma divisão desigual dos bens e nos privilégios gerava situações que eram resolvidas, conforme a necessidade, pela política do favor (nossa mediação quase universal), pelo apadrinhamento, pela arbitrariedade das leis, pelo casamento arranjado, pela herança e pelo “jeitinho brasileiro”.

Conseguir desvincular esse fenômeno social brasileiro da perspectiva do indianismo ou do regionalismo pitoresco e trazê-lo para os textos por meio de elementos acidentais, embora esteticamente calculados, exigiu de Machado de Assis um tino mais malicioso que o de seus antecessores, e a sua ironia como regra de composição permitiu os rearranjos estruturais na experiência do refinamento estético da literatura nacional.

A ironia (na obra dele muitas vezes aparece como “lugar comum”) lida com a realidade brasileira escravocrata do período em relação com o liberalismo europeu, inclusive CORRÊA & HESS (2011), quando selecionam termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética, destacam-na como um vocábulo exclusivo “Ironia machadiana”, tão forte é a referência desse processo estilístico na obra do autor:

De acordo com a crítica de Roberto Schwarz, a substância da ironia machadiana é a mistura de liberalismo e escravismo no Brasil. Assim, essa ironia articula, como efeito estético de construção do texto, dois polos aparentemente opositivos da vida social – liberalismo e escravismo –, que, na dinâmica social, assim como deixa ver a forma irônica machadiana, estão dialeticamente unidos e provocam efeitos decisivos no chão histórico nacional. (CORRÊA & HESS, 2011: 166).

Com a distância de modelos empedrados, o escritor pode ter maior liberdade e flexibilidade de compor suas narrativas com outros elementos que despertam em leitores e críticos uma série ilimitada de possibilidades de leituras e reflexões filosóficas,

mas esse tipo de criação, novamente e enfaticamente, só aconteceu pela continuidade dada à obra de outros autores, por exemplo, em relação à comunidade narrada.

Por isso, CANDIDO (2007: 66) diz que “Em face da sua obra, toda conclusão do leitor é um risco”, porque haveria um desencanto aparente como força negativa para se entender, pela ambiguidade, a vida de seu tempo em profundo sentimento de contradição.

Esse risco do leitor acaba se tornando uma forma estrutural recorrente e nunca fica exclusivamente no plano do conteúdo, porque não há como encarar dicotomicamente forma e conteúdo, uma vez que, como já foi mencionado, a relação entre ambos acontece dialeticamente. No conto “Um apólogo” (ASSIS, 2007), por exemplo, a maneira de deslocar o leitor do lugar comum já recai na escolha de gênero e do título.

Alfredo Bosi afirma que “o objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império” (BOSI, 2007: 11), porém o “comportamento humano” só é entendido em profundidade por meio de recursos estéticos em que ele não aparece como principal objeto e evidente, pelo contrário, são particularidades e incidentes que abrem brecha para o que se tem de mais complexificado.

“Um apólogo” é uma narrativa que indica a fala de si mesma desde o título, posto que é um apólogo autointitulado. Esse uso do artigo indefinido “um” determina que não seria determinado apólogo, mas sim mais um, mais uma história típica do gênero com alguma moral banal de correção de comportamento. O apólogo como gênero narrativo é sempre muito confundido com a fábula e a parábola, alguns autores acreditam que ele seria uma espécie subcategórica dos outros dois. A parábola, narrativa curta e alegórica que pressupõe uma relação entre as pessoas e a moral, é de fundo religioso; já a fábula lida com animais e coisas com atribuições humanas em torno de uma lição de moral nascida de um enredo de fábula distorcida. De fato, a estrutura do apólogo se assemelha em alguns aspectos às formas da parábola e da forma, todavia é um gênero alegórico que lida com seres humanos, animais ou coisas e fala de qualquer lição de vida, ainda que não seja entendida pelo senso comum como o mais correto ou a melhor lição.

“Era uma vez uma agulha” (ASSIS, 2007: 365), assim se inicia a narrativa nos moldes clássicos do gênero, de fato o narrador vai seguir a história como um modelo tradicional até mudar o foco narrativo e enunciativo ao final. A subversão sutil da forma incita o leitor a desconfiar de quem está falando.

A escolha de objetos como as principais vozes que falam não é aleatória, sugere desde já as objetificações, a coisificação do ser humano em objetos de compra e venda. A agulha, o novelo de linha, a baronesa, a costureira, a linha e o alfinete são as personalidades que recheiam o conto, contudo, a costureira e a baronesa, únicas figuras humanas, não têm uma participação com fala direta, sendo referenciadas pelos objetos como finalidades objetivas em um espaço concreto real (a casa de confecção e o baile de exibição) no meio da discussão subjetiva e competitiva em um espaço psicológico de disputa.

Em linhas gerais, o conto é uma conversa assertiva entre uma agulha e um novelo de linha, em que cada objeto tenta defender que seu trabalho na confecção do vestido é mais importante que o do outro. Quando a costureira chega para compor o vestido da baronesa para o baile, a agulha assume o lugar de maior importância, sobrepondo-se ao novelo de linha por meio do argumento de que, sem ela, as camadas do vestido não seriam furadas e feitas. O novelo parece guardar sua vingança até a hora da baronesa sair para o baile, quando ele diz:

– Ora agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos diga lá. (ASSIS, 2007: 366).

É interessante que o que define a baronesa não é o ser dela em si, mas o vestido, a elegância e a dança com ministros e diplomatas. Ali há dois movimentos sociais inversamente proporcionais: a ascensão da linha “no corpo da baronesa” e a queda vertiginosa da agulha para “a caixinha da costureira” e depois para “o balaio das mucamas”. Todas essas relações têm muito a ver com a possibilidade de ascensão social no Brasil através de boas relações, bom casamento, apadrinhamento e herança, “grudar” na baronesa é o que significa a ascensão de novelo de linha da costureira para linha do vestido da baronesa.

“Parece que a agulha não disse nada” (ASSIS, 2007: 366) e apareceu o alfinete pedindo para a agulha ficar quieta e aceitar sua função, seu trabalho no lugar que é devido, assim como ele: “Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico” (ASSIS, 2007: 367). Logo após, em duas singelas linhas, vem o último parágrafo, no qual a cena narrativa muda bruscamente, pois o narrador onisciente, que aparentava saber de tudo, fala como personagem participante: “Contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça: – Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!” (página 367).

“– Por que está você com esse ar, toda cheia de si, toda enrolada, para fingir que vale alguma coisa neste mundo?” (página 365), essa primeira fala da agulha para o novelo de linha realça que “fingir que vale alguma coisa neste mundo” parece ser um princípio que rege muitas relações na modernidade tardia brasileira, essa premissa também faz pensar sobre o fato de que “fingir que vale alguma coisa neste mundo” é algo que liga o mundo local, das baronesas, costureiras e mucamas, ao aspecto universal que o apólogo encerra como forma narrativa que pretende veicular uma lição válida para a humanidade em geral. Mas a lição do apólogo machadiano, ao reunir local e universal, liga fingimento e valor, e evoca a lógica da fetichização pela qual o que aparenta ser (aparência) se desprende do que realmente é (essência), em que valor de troca se desliga do valor de uso, em que as coisas se desvinculam e se fingem como autônomas em relação aos homens que as produziram.

Todo o diálogo da agulha e do novelo está no tempo presente e demarcado como fala, parece que a cada leitura do conto a situação acontece novamente e novamente, em um movimento que se repete e é presente, constante. Quando o narrador assume um lugar de fala diferente, diz “contei” e que o professor “disse”, “tenho servido”, essas formas pontuam mais claramente que se trata de uma narrativa que se repete, talvez a “lição moral” (se é que há alguma lição moral, uma vez que a fábula aparece distorcida, a estrutura tradicional parece ser questionada: há lição ou representação?) seja a de se repensar os papéis sociais ou de aceitar sua situação determinada ou a de entender que as coisas são dessa forma mesmo.

Há duas falas do novelo de linha que valem à pena destacar: “– Que cabeça, senhora? A senhora não é alfinete, é agulha. Agulha não tem cabeça. Que lhe importa o meu ar? Cada qual tem o ar que Deus lhe deu. Importe-se com a sua vida e deixe a dos

outros” (página 35) e “(...) Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto...” (página 366). Essas falas parecem representar algumas relações de trabalho fundamentais do sistema econômico social em que vivemos, o capitalismo aliena o trabalho. A agulha não tem que ter cabeça mesmo, pois não interessa a ela refletir e pensar sobre nada (o alfinete reforça esta perspectiva mais a frente), o seu “trabalho obscuro e ínfimo” é o que faz o vestido ficar pronto, mas não aparece no produto final. Pior ainda, é o trabalho da costureira, reificada, que nem é mencionado como valor e é guiado pela agulha.

O novoel justifica seu lugar como se Deus o tivesse dado, mesmo sem demonstrar crença nisso, usa o argumento vazio como mais um instrumento de opressão. A questão é que a relação maliciosa não inocenta opressor nem oprimido. Ali se tem um jogo verdadeiramente malicioso e irônico entre os objetos. O alfinete (que tem cabeça) sabe dessas relações, mas se conforma com o lugar ocupado. A costureira trabalha para criar e compor o vestido, que, porém, é objeto da baronesa, e que a define elegantemente. Há um trabalho que é base para outro, mas determinadas etapas de produção são apagadas.

A agulha, o alfinete e a costureira parecem fazer uma atividade que sustenta a minoria elitizada com seu trabalho e o novoel e a baronesa parecem colher os louros do trabalho dos outros sem o menor peso na consciência. O novoel não pertence à mesma classe da baronesa, mas ocupa algum espaço de prestígio lá por se ligar à dona do vestido. Como se fizesse o favor de vesti-la em prol de uma ascensão social junto com Imperador, ministros e diplomatas.

O professor de melancolia parece ocupar uma posição semelhante a do alfinete, “chorando o leite derramado” melancolicamente sem sair do lugar, mesmo sendo entendedor das relações, ao mesmo tempo em que faz o trabalho da agulha, servindo de “agulha a muita linha ordinária”.

A figura do “professor de melancolia” carrega mais símbolos em si do que aparenta, uma vez que parece estar intimamente relacionada com o artista, o intelectual. Nesse sentido, o apólogo machadiano também é uma forma de autoquestionamento literário, uma referência ao trabalho do artista em uma realidade de produção periférica que está entrelaçada à questão do trabalho alienado na sociedade cada vez mais

coisificada. O professor que “ensina” melancolia e sua autoconsciência acerca de seu papel – “também eu tenho servido de agulha” – posicionam a “lição” do apólogo em uma dimensão mais profunda que a da aparência imediata, pois remetem à compreensão essencial dos limites impostos ao trabalho artístico e, ao mesmo tempo, sugerem a possibilidade de o artista dar-se conta deles. Essa autoconsciência, especialmente para a literatura brasileira, significa um avanço estético necessário ao ofício do artista, à composição de sua obra, que prende, liga e ajunta (como diz a agulha) a matéria que por si só, dispersa, isolada ou desconectada, não deixa ver aquilo que a obra acabada é capaz de revelar. O deslocamento sentido pelo personagem, a sensação de passividade, como meio de conhecimento, sem possibilidade concreta de ação, funcionalidade e mudança problematizam a posição do pensador dentro da nação periférica brasileira tão desigual.

### **1.3 – A invenção/recriação artística/crítica de um sujeito brasileiro historicamente volúvel**

Quando se pensa na literatura brasileira como fruto de um processo de adaptação dos modelos europeus, percebe-se como o caminho gradual da formação do sistema literário brasileiro esteve ligado à possibilidade e aos impedimentos da construção da nação em comunhão com a concretização de um modelo nacional de representação literária – o que ressalta a relação dialética entre política e literatura.

A relação entre literatura e política acontece na própria linguagem artística; mesmo naquela de expressão mais subjetiva é possível encontrar na forma estética as marcas dessa relação que, em suma, deriva da captação artística da realidade, o realismo. Trataremos mais especificamente desse tema no capítulo 4, a partir das reflexões de Lukács (1968 e 1972), no que diz respeito às diferenças entre realismo e naturalismo europeu, e de BASTOS (2006), considerando-se o problema do realismo na atualidade e na literatura brasileira. Neste momento, parece importante pensar, de forma inicial, como Machado é um realista, não exatamente como parte da escola literária de origem europeia, mas como um escritor que captura a realidade brasileira em uma forma estética que nada fica a dever às melhores obras do realismo europeu.

Machado de Assis produz uma obra realista, mas que é diferente do realismo tradicional europeu, justamente por ser capaz de captar o novo, o que é típico de uma sociedade peculiar e suas dinâmicas sociais. Factualmente, essa sociedade “peculiar” trata-se da brasileira, com dinâmicas sociais diferentes em relação à europeia, todavia são dessas diferenças que se amplificam também as falhas e os vazios da matriz estrangeira, que foi seu modelo, no contexto periférico. Para começar a pensar esse realismo machadiano é preciso considerar, especialmente a partir de Roberto Schwarz, de que forma Machada captou em sua obra a peculiar estrutura social brasileira.

A apresentação da doutrina liberal (em defesa da liberdade individual) ao Brasil só ocorreu tardiamente no século XIX e essa figura do liberalismo levantou-se contra a situação antidemocrática que caracterizava o país em poder das oligarquias cafeeiras. Verdadeiramente, a ideologia liberal foi produtiva, interessante e aconteceu de maneira densa e concisa somente para quem se beneficiava oligarquicamente da Independência e da manutenção da escravatura. Havia um embate entre o limite que a escravatura impunha e a racionalização produtiva.

SCHWARZ (2000: 15/16), em *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, afirma que “a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente”. Quando o autor fala da dependência do “homem livre”, ele trata justamente do acesso à vida social e aos bens por meio da prática geral do favor. Esta prática se relaciona intimamente com as ideias liberais por partir de um padrão particular e brincar fluidamente com a estima e a autoestima, desde os relacionamentos interpessoais até atingir a burocracia e a justiça das instituições.

Ao legitimar o arbítrio por meio de alguma razão “racional”, o favorecido conscientemente engrandece a si mesmo e ao seu bem feitor, que por sua vez não vê, nessa era de hegemonia das razões, motivo para desmenti-lo. (SCHWARZ, 2000: 18).

O favor seria, então, uma espécie de cinismo como forma de ideologia. Aparentemente, há uma consciência ingênua do homem livre, que na verdade é uma falsa consciência de um desconhecimento da realidade social, e isso passa a fazer parte da realidade cotidiana, ou seja, há um tipo de mentira vivenciada como uma verdade constantemente, que pretende ser levada a sério, encarada como verdadeira forma de

vida; uma atividade ou movimento social dirigido por uma ilusão reguladora da própria realidade.

As ideias liberais europeias, universais, supostamente adiantadas e evoluídas, teriam que se ajustar a um espaço novo de ambiguidades singulares, sendo uma enganação independente da vontade e constituída nas aparências. Machado de Assis, criando sujeitos carentes e necessitados (angustiados) de *status*, capta esteticamente esse movimento contraditório, no qual a resolução do problema se dá no ganho de patrimônio (fonte de bens materiais), muitas vezes pelo matrimônio com alguém mais rico. O desequilíbrio social tenta ser resolvido pelo matrimônio ou pelo patrimônio. “O dinheiro é o alcoviteiro entre a necessidade e o objeto, entre a vida do homem e os meios de subsistência” (MARX, 2006: 167), e pela sua capacidade de comprar todas as coisas, uma potencialização da apropriação, acaba sendo o objeto por excelência.

Mediante as questões apresentadas, evocaremos uma análise do que é, em profundidade, esse “sujeito brasileiro historicamente volúvel”: as reflexões e discussões propostas por Tales A. M. Ab’Sáber (2007) acerca das obras de Machado de Assis e Roberto Schwarz, buscando os efeitos psicanalíticos na escritura machadiana. Ab’Sáber demonstra que, pela crítica de Roberto Schwarz, sabe-se que a teoria materialista do sujeito que aparece em Machado de Assis configura uma radical e completa visão de seu outro histórico, produzida na época de origem da psicanálise, mas diferente da estrutura psíquica e ideológica central, consagrada pela disciplina freudiana.

(...) os elementos que compunham o modo de pôr o sujeito próprio do mundo burguês clássico, pensados a partir de então com certa equação pela disciplina freudiana, se tornam insólitos e contingentes, perdendo o lastro da universalidade, diante da outra forma de operar a vida concebida por Machado de Assis a partir da experiência histórica brasileira do mesmo século XX. (AB’SÁBER, 2007: 269).

Tem-se a estruturação da própria experiência relacionada com a linguagem em um mesmo momento e em espaços diferentes nos meados de 1880. Na Europa, a psicanálise propriamente dita ainda não existia, mas Sigmund Freud e Josef Breuer inicializavam a experiência com troca de palavras com uma paciente. No Brasil pós-colonial e escravista, havia uma viravolta na literatura com o desenvolvimento da obra de Machado de Assis completando o movimento de formação do sistema literário com uma experiência estética e artística autônoma e diferente do que tinha sido produzido na

nação, um caso único de modernidade crítica periférica de até então. Em outras palavras, as abstrações transcendentais, a partir da clínica, caminhavam em paralelo com outro método, algo artístico de uma forma criada e noticiadora de um estranho e particular problema brasileiro.

Segundo AB'SÁBER, havia, portanto, um sujeito representado pelo escritor brasileiro diferente do sujeito da psicanálise original, eram formas simbólicas contemporâneas localizadas em lugares distintos de uma mesma ordem global.

(...) o problema da *oscilação sem limites* machadiana não é o mesmo do inconsciente burguês e suas *formações de compromisso*, mas, antes, trata-se mesmo de uma espécie particular, tropical, culta, e *sem culpa*, de seu negativo. (AB'SÁBER, 2007: 271).

No centro do capitalismo, emerge o sujeito da psicanálise, numa cisão entre as classes sociais, dividido em relação a uma norma incorporada, mas que não pode se expandir até as últimas consequências da verdade, tratando de ilusões universalistas, transcendentais ou científicas da vida – um sujeito contraditório do inconsciente.

Enquanto isso, na periferia do sistema, surge o sujeito em outra ordem de subjetivação, numa dupla e mais radical natureza de cisão (dupla tensão brasileira), na instância psíquica da lei do outro como também sendo sua, devido ao atraso colonial e ao sistema simbólico central desajustado ao espaço local. O sujeito periférico pós-colonial, burguês e escravocrata de comportamento aleatório, caprichoso ou egoísta, possui manifestações particulares que trazem sua validade social como universal, há uma variação infinita do sentido das coisas.

A consciência crítica brasileira desse sujeito de Machado de Assis por Roberto Schwarz é precoce diante do fato de muito tempo depois a psicanálise avançada chamá-lo de perverso e compreendê-lo: “Lacan evocou o regime perverso do sujeito diante da lei simbólica: *sei que ela existe, mas para mim ela não vale...*” (AB'SÁBER, 2007: 275/276).

Voltaremos mais adiante a esse sujeito perverso enunciado acima e a sua relação com os outros no capítulo final desta dissertação, quando faremos a leitura das narrativas de Machado e de Rubião. Agora, é nosso interesse apontar a sua existência no Brasil “moderno” machadiano, onde a lei geral é bastante subjetiva, escorregadia ou

“volúvel” (conforme Roberto Schwarz), possibilitando a existência de um sistema de valores que funcione a favor de determinada pessoa.

Esse sujeito melindroso, geralmente de classe alta, brinca com a recusa da lei, e a manobra de modo que haja diversas possibilidades de relação com o outro, seja reconhecendo-o como igualmente civil, seja assentando seu argumento lá na situação colonial, ou ainda estabelecendo alguma coisa sob outra aparência.

Apesar de Roberto Schwarz ter se referido à obra e à perspectiva de Sérgio Buarque de Holanda como importante do ponto de vista sócio histórico e documental, mas de uma “psicologia social exagerada”<sup>3</sup> em relação a uma compreensão materialista da realidade brasileira, é extremamente importante o estudo, em *Raízes do Brasil*, do que Buarque de Holanda chamou de “homem cordial”, que se sintoniza com o perfil lítero-social traçado por Roberto Schwarz e o psicanalítico discutido por Tales Ab’Sáber e denominado *sujeito perverso* de Lacan.

Sérgio Buarque de Holanda (1995) desenha um perfil brasileiro, que, diante do sistema administrativo, sobrepõe/impõe predominantemente as vontades particulares em contextos fechados extremamente pessoais sem a possibilidade de uma ordenação impessoal. A cordialidade passou a ser um traço marcante do brasileiro diante do olhar estrangeiro, isto é, uma hospitalidade e uma generosidade que passaram a se apresentar como um “traço definido do caráter brasileiro” (página 146).

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. (HOLANDA, 1995: 147).

No convívio social, então, o ato emotivo e de polidez aparece evidente, permitindo uma ilusão aparente sobre necessidades reais, há uma espécie de máscara quase espontânea no “homem cordial”, aparentemente natural e que se tornou fórmula de sobrevivência em que o primordial é o indivíduo em si e suas necessidades, quando lhe convém.

---

<sup>3</sup> Outra fala de Roberto Schwarz no ‘Debate de abertura’ do Colóquio “35 anos de *Ao vencedor as batatas*: problemas de literatura, cultura e sujeito – matéria, forma e destino no Brasil de hoje”, realizado dia 04 de dezembro de 2012, no auditório da Reitoria da Universidade de Brasília (UnB).

A vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo o repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maiores dificuldades. (HOLANDA, 1995: 151).

A tentativa aqui é a de caracterizar apenas inicialmente esse sujeito enunciado para a posterior sustentação e compreensão mais rica e completa das narrativas apresentadas nos capítulos seguintes. Da leitura dos textos, esse personagem/tipo aparecia com constância e, ao longo do itinerário pelo sistema, como se verá, ele ia se modificando, se agravando e permanecendo, trata-se de uma metamorfose de modesto protegido financeiramente a uma forma capacitada de finura no trato e benfeitoria escancarada.

## CAPÍTULO II

### CONDIÇÕES E MOTIVOS HISTÓRICOS DE MURILO RUBIÃO NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

“Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida,  
ainda, vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o  
branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos”;  
O pirotécnico Zacarias<sup>4</sup>

A questão central neste segundo capítulo é situar Murilo Rubião no sistema literário brasileiro, a fim de que seja possível, mais adiante, buscar a articulação entre seus contos e os de Machado de Assis, a partir da perspectiva da crítica da história literária. Iniciamos o capítulo apresentando sumariamente o problema da relação entre literatura e vida social (ou o problema do realismo), com a finalidade de apontar o caminho da arte até sua autonomia e sua necessidade de falar de si mesma para, assim, falar do mundo; problema que não é exclusivo da obra de Rubião, mas que parece ser essencial para pensar se há realismo nos contos insólitos que o contista mineiro produziu. Para pensar a equação formada pelos termos representação realista e caráter insólito da narrativa, é necessário considerar também a especificidade da literatura fantástica, para, por fim, chegar ao tópico final deste capítulo: Murilo Rubião: uma experiência solitária na literatura brasileira?

#### **2.1. A autonomia da arte e o caminho para a literatura que fala de si mesma**

O papel da obra de arte e suas possíveis funções; a extensão de seu caráter social, arduamente buscado por alguns; a necessidade ou não de atribuir à arte uma utilidade imediata, são questões bastante complexas, relacionadas ao fato de que o surgimento das manifestações artísticas está vinculado ao desenvolvimento da espécie humana no mundo. É necessário, portanto, considerar a dimensão histórica para pensar

---

<sup>4</sup> Disponível em: RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. (Organização e posfácio de Vera Lúcia de Andrade). São Paulo: Ática, 2005. página 32.

a presença da arte no mundo dos homens e compreender o seu percurso até a sua relativa autonomia em relação a esse mundo.

Na Antiguidade, a relação entre a literatura (arte) e a vida era absolutamente estreita, pois a expressão artística dava sentido à vida humana, relatava feitos, compunha estórias, servia de exemplo para os mais novos etc. Em suma, a arte estava ligada ao cotidiano da vida dos homens, cotidiano que compartilhava com outras áreas da vida social, como a magia e a religião.

Todavia, com o início da modernidade, com o surgimento e o desenvolvimento da sociedade burguesa, a arte se separava das demais esferas da vida a que antes estava relacionada ou submetida e se encaminha para se tornar um reino autônomo, por um lado, mais distante da imediatez e, por outro, mais próxima da formulação de um mundo de liberdade, em oposição às condições de exploração e alienação a que se submetia mais e mais o mundo do trabalho. Essa relativa autonomia da arte passa a ser, cada vez mais, uma exigência sem a qual a arte não pode se realizar como arte na realidade da vida social moderna. A partir daí, a obra de arte passa a buscar e a ter valores próprios, a valorizar aquilo que é estético e parte de si mesma, desviando-se de aspectos ligados à utilidade mais imediata e liberando-se de ter que cumprir funções que lhe sejam alheias. Esse estatuto autônomo libera a arte das restrições impostas por princípios morais, políticos, religiosos etc. forjados no interior da modernidade capitalista.

Nessa realidade, em que a lógica da vida humana acabou reduzindo-se à lógica econômica da alienação do trabalho e da exploração do trabalhador, da produção de mercadoria e da maximização do lucro em detrimento de outras esferas sensíveis e humanizadoras, a literatura, enquanto produto do trabalho humano e ao mesmo tempo fator de humanização, tem na sua autonomia um elemento indispensável para não submergir entre as formas desumanizantes.

Entretanto, a literatura também é parte dessa divisão social injusta do trabalho na sociedade moderna e, muitas vezes, acaba se tornando mecanismo de segregação no mundo da mercadoria, onde é apresentada como essencial para uns e como aparentemente supérflua para outros, aos quais ela é negada. Mas, como ficção, e fazendo parte da necessidade criativa do homem, a literatura, para atender à sua própria natureza, que, como afirmamos, se forjou no seio da formação do próprio homem, capta

essa mesma contradição do desenvolvimento da humanidade em que está inserida e se realiza como crítica da vida desumanizada e aponta caminhos e possibilidades de mudança, de humanização.

Para a crítica literária, o problema da autonomia da arte foi enfrentado de diferentes formas. Não podemos aqui abordar nem a profundidade da discussão realizada pela crítica acerca dessa questão nem apresentar os diferentes pontos de vista relacionados a ela. Mencionaremos apenas as perspectivas que interferiram no processo de leitura e pesquisa das obras de Machado de Assis e de Murilo Rubião para a construção desta dissertação. Machado, pela sua ironia e por seu modo de representação da realidade brasileira, compôs uma obra realista, mas que se plasmou a partir de princípios à primeira vista antirrealistas, ou seja, princípios que destoavam, até certo ponto, daqueles presentes no realismo europeu. Murilo Rubião, por sua vez, como herdeiro da ironia machadiana e por eleger o gênero do fantástico como forma privilegiada de sua narrativa, adota o rompimento com as formas convencionais de representação da realidade e opta pelo insólito, pela atmosfera de pesadelo sem saída para compor os seus contos, onde os personagens não têm possibilidades diante de si, como se estivessem submetidos a um destino infeliz do qual não pudessem se desviar.

Diante disso, tanto Machado de Assis quanto Murilo Rubião quando foram estudados por nós como autores de produções artísticas que se apresentavam como formas vivas e potentes de crítica, o foram, inicialmente, a partir da perspectiva da negatividade. Os estudos de Theodor Adorno (2003) sobre a Indústria Cultural e de Guy Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo, que abordam pontos da manifestação subjetiva da coletividade, são de suma importância para a compreensão do estatuto da obra de arte nessa dimensão da autonomia pela negatividade. Entendemos, em nosso processo de pesquisa, que tal negatividade, especialmente em Murilo Rubião, mantém relação com a necessidade da arte de voltar-se para si mesma, mesmo narrando a história de um determinado personagem. Quando JAMESON (1992) discorre acerca de uma estética marcada pela negatividade do sentido e BASTOS (1998) afirma que a arte crítica precisa se afastar da dimensão positiva para se constituir como negatividade, ambos estão tratando da literatura que fala de si mesma, que se autoquestiona. Tendo isso em vista, buscar entender os significados desse movimento reflexo da própria obra literária é fundamental para a compreensão da composição das personagens de maneira

a dar forma literária ao sujeito historicamente volúvel em condições periféricas, às relações pessoais fundadas na política do favor e na arbitrariedade surgida da legislação vazia de significado próprio, o que foi representado por Machado de Assis e Murilo Rubião nas narrativas aqui propostas para a análise.

A literatura que se distancia da dimensão social imediata em sua temática, que se recolhe a si mesma, muitas vezes é vista como manifestação puramente subjetiva e individual. Mas esse comportamento solitário da expressão artística desperta a suspeita da existência de uma estrutura social semelhante a sustentar o individualismo em que viveu o sujeito moderno e em que vive o seu descendente contemporâneo. Isso porque a obra acaba sendo tão contraditória quanto essa dimensão coletiva e social vigente; a linguagem acaba tendo o poder de se moldar como referência primeira em relação ao social, no entanto, como linguagem humana, ela é também um referente social. Então, a forma estética que se constitui negativa, na verdade, espera atingir o que há de mais essencial e profundo em referência ao social, isto é, revelar aquilo que não pôde ser captado/capturado no cotidiano administrado e está distorcido diante dos olhos das pessoas.

Pelo movimento alienante e individual, pela busca da superação não apenas de si, mas sempre também em relação ao outro, por essa negação da ideia de cooperação coletiva em favor da competitividade, o traço humano que ainda pulsa nas pessoas, e, principalmente como leitores, tem necessidade de encontrar algo referente àquilo que é coletivo e social durante a leitura de um livro. Porém, quanto mais essa necessidade recai de maneira imediata sobre a obra literária, mais resistente, fechada e negativa ela se configura. Como se a obra se recusasse a ter uma utilidade e dependesse disso para se manter como arte, isto é, para representar a vida na sua forma mais efetiva e crítica. Assim, fica armada a contradição entre autonomia e vida social no interior da obra: ela precisa se afastar da realidade, se fechar em si mesma, se negar a ter um sentido imediato, a apontar saídas para se realizar como forma estética que não se aceita como mercadoria apenas, mas, para isso, ela precisa também ser de fato uma representação da vida com toda sua complexidade histórica e real. Nesse sentido, o texto literário precisa reafirmar mais ainda a necessidade de se constituir a partir de leis próprias. E é aí que a linguagem falaria de si mesma, porque deixaria de falar de algo alheio a ela para se tornar a própria voz do sujeito que está se expressando (ADORNO, 2003).

Esta pesquisa partiu, então, do ponto de vista do estudo dos contos de Machado e Rubião aliado às ideias de *negatividade* e *autoquestionamento* da arte, porém, por meio de uma discussão que se desenhou progressiva e paralelamente ao processo de estudo do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica acerca do estudo da *totalidade* em Lukács, indo da abordagem adorniana até a lukacsiana, outro referente teórico passou a norteá-la ou influenciá-la: a discussão a respeito da obra de arte como representação de uma totalidade negada pelo mundo reificado, o que seria uma forma de resistir e criticar esse mundo e, ao mesmo tempo, valorizando as suas contradições, reafirmar as possibilidades existentes no cotidiano da vida para a recusa da fragmentação. Assim, a autonomia da arte torna-se uma necessidade de relativo afastamento da vida para que seja possível ao leitor voltar à vida a partir do contato com a obra, mas voltar à vida de uma forma mais rica.

Dessa forma, há nesta pesquisa elementos da crítica da negatividade e uma tentativa de ultrapassar essa crítica a partir da perspectiva mais positiva (caso se pense a prevalência do caráter humanista e humanizador da arte como positividade) da discussão sobre o realismo nos contos machadianos e muriliano. Percebemos que há pontos de contato entre a negatividade de Adorno e o problema da totalidade buscada por Lukács, mas há também pontos aparentemente inconciliáveis. Não vamos aqui discuti-los, mas julgamos necessário fazer essa exposição, ainda que sumária, do percurso em que se desenvolveu a abordagem feita por nós nesta dissertação sobre a obra dos dois contistas.

## **2.2 – A literatura fantástica e a autonomia da arte**

A literatura fantástica potencializa as ambiguidades que caracterizam a literatura como um todo, sendo assim, o problema da autonomia da arte assume proporções mais amplas, a ponto de a obra criar um mundo próprio, cujas leis desafiam os sentidos já estabelecidos pela realidade ordinária, enviando o leitor para o mundo extraordinário, ainda que esse mundo, para ser composto, exija também que motivações realistas sejam inseridas na narrativa. O leitor é levado a oscilar entre o ordinário e o extraordinário, entre as motivações realistas e os acontecimentos insólitos da narrativa, sem, no entanto, poder optar claramente por um dos lados apenas.

No gênero fantástico, o leitor precisa inserir-se naquele mundo criado pelo texto, que, assim como texto artístico em geral, tem suas próprias leis, mas, no fantástico, as leis do texto desafiam mais decididamente a lógica racional. Assim sendo, quando o leitor participa, pela narrativa, do mundo da literatura fantástica, que tem regras próprias para recriar a realidade, ele se confronta com técnicas literárias que impõem uma barreira para uma interpretação imediata da justaposição entre o conhecido e o desconhecido.

Mas isso não significa que essa narrativa se afaste irrevogavelmente do processo histórico de onde brotou como forma artística. Pode-se afirmar isso com bases em algumas razões, entre elas, destaca-se o fato de que a recriação livre e disforme do mundo e do cotidiano dos homens é feita por uma técnica extremamente trabalhada, pensada, arquitetada, na qual a medida entre a realidade e o desvio dela deve ser dosada com precisão, para não resultar em fantasia sem sentido que não pode ser crível para o leitor; o absurdo pode talvez abrir mão da verossimilhança imediata, mas não pode ser desnecessário (ARISTÓTELES, 1986). Ao oscilar entre o verossímil e o inverossímil a narrativa ganha um ritmo regulado entre altos e baixos, claro e escuro, reconhecível e irreconhecível; compreensível e incompreensível. Esse ritmo que orchestra o andamento da estrutura fantástica não deixa de ter algo de mimético, de reflexo da realidade, por ser algo não-linear assim como o andamento da história social da humanidade; uma vez que o processo histórico transcorre pelo movimento das contradições. Ou seja, a narrativa fantástica representa artisticamente o processo histórico na configuração que a estrutura impõe ao conteúdo, ao tema ou ao destino dos personagens.

Quanto ao destino dos personagens na narrativa fantástica, ele parece ser inflexível. Se a narrativa pode ampliar o terreno de sua autonomia em relação à realidade imediata, o personagem está sempre emparedado pelo acontecimento insólito do qual parece não poder escapar. Entretanto, é preciso considerar também que, muitas vezes, o texto oferece a oportunidade ao personagem de consentir ou não ao convite ao insólito que lhe chega de diferentes maneiras na narrativa, mas invariavelmente o personagem adentra no mundo sem saída do pesadelo fantástico, sem que seja possível levar a cabo alguma determinação contrária ao que se desenrola de forma insólita, inexplicável. Se não há autonomia para o personagem, o que muitas vezes se expressa pelo comportamento de autômato atribuído ao protagonista, talvez a possibilidade de

um tipo de autonomia que é artística, isto é, aquela em que é possível o distanciamento do mundo para voltar a ele de forma mais rica, seja dada pelo texto fantástico ao leitor, mas negada ao personagem; retomaremos essa hipótese mais adiante.

Outro aspecto significativo quanto à autonomia da arte, a literatura fantástica e a sua relação com o processo histórico é o desenvolvimento de uma forma literária que se erige como crítica da vida, considerando-se que “Só a arte autônoma pode ser crítica” (BASTOS, 1998: 35). Como autônoma, a arte se volta sobre si mesma, o que na literatura fantástica se realiza quando o texto fantástico nega uma interpretação lógica e acessível de si mesmo, tal estética, movida pela negatividade do sentido imediato ou alegórico, pode indicar que a literatura está falando de si mesma (JAMESON, 1992), se autoquestionando, pondo em questão os limites de seu poder de representar o mundo, fazendo-se autocrítica e, ao mesmo tempo, crítica da vida.

Como recriação ou transfiguração da realidade, a forma literária não precisa necessariamente estar presa ao real imediato, ou seja, através da linguagem estética, o fantástico contrapõe-se ao mundo real, explicado pela razão, representando a lógica do processo social no mundo administrado e na sociedade do espetáculo; contraposição que encontra sua forma de expressão nos elementos do sobrenatural, do insólito e do misterioso apresentados em chave de ambiguidade e estetizados pelo texto fantástico.

Tzvetan Todorov (2007: 38) diz que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” e aponta questões a respeito da maneira de ler esse tipo de texto, que não deve ser *poética* nem *alegórica*, quando se indicaria que a hesitação poderia ser resolvida ao se reconhecer que o acontecimento pertencia à realidade, sendo fruto de imaginação ou resultado de uma ilusão. A abordagem de Todorov se refere, sobretudo, ao fantástico tradicional do século XIX e algumas diferenças (que serão desenvolvidas mais a frente) vão surgir quando se tratar da literatura de Murilo Rubião.

Lidar com o gênero fantástico é estar em constante desafio, como leitor e crítico, frente ao que muitos críticos identificam como elemento insólito. Esse confronto com o insólito instaura um lugar diferente do ordinário e do habitual, isto é, o elemento insólito traz a condução do enredo e da leitura para um lugar longe da ordem natural das coisas, do previsível.

Da criação de uma construção que se opõe ao natural e às expectativas comuns, haveria a possibilidade de outra experiência extremamente diferenciada das ações e acontecimentos diários. Todavia, a existência e a permanência deste elemento de diferenciação do mundo real não garantem a especificidade do gênero, pelo contrário, o Maravilhoso, o Fantástico, o Sobrenatural, o Estranho e o Realismo Maravilhoso lidam todos com essa característica.

Todorov (2007: 50) sobre as divisões em subgêneros do fantástico, afirma que

O fantástico puro seria representado, no desenho, pela linha do meio, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde perfeitamente à natureza do fantástico, fronteira entre dois domínios vizinhos.

Assim, a classificação para esses diferentes momentos do gênero determina-se conforme a permanência da ambiguidade e a manutenção temporal da hesitação. Na verdade, essas são condições para a vigência do fantástico, no qual determinados sentimentos e reações específicas se estreitam apenas em relação ao destino dos personagens, não acontecendo materialmente.

Quando TODOROV (2007) fala do fantástico como uma literatura que provoca no leitor uma reação de medo, horror ou curiosidade, o que nem sempre acontece em outras estruturas literárias, isso também se relaciona com o momento em que o leitor se ausenta daquele universo para interpretá-lo, pois não encarar o texto como poético e alegórico significa se deparar com um abraço e mantê-lo como tal, sem a consciência da fábula e da poesia, por exemplo, onde o sobrenatural e o insólito seriam aceitáveis em virtude da estrutura estética peculiar de cada uma dessas formas.

Outro aspecto importante para a compreensão do gênero do fantástico são os levantamentos e as reflexões apresentadas por Sigmund Freud sobre o estranho. O estranhamento pode aparecer como manifestação do que é diferente daquilo a que o indivíduo está habituado, causando perturbação, à primeira vista. Mas, na verdade, o estranhamento remete a algo recalcado no inconsciente, isto é, a ações baseadas em informações do passado, experienciadas ou noticiadas. Algo simbólico, reprimido por desordens de sentido, elementos residuais.

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. (FREUD, 1976: 266).

A função de estranhamento acaba sendo essencial para o ser humano desencadear as forças criativas, e se manifestar de múltiplas formas. Na literatura fantástica tradicional, o elemento estranho é visto por muitos críticos como questões reprimidas pela sociedade do século XIX que fazem parte de um inconsciente coletivo.

Na estética de Hoffman, Poe e Maupassant, por exemplo, esse ponto residual surge como parte da construção literária. Em contraponto, se o elemento estranho que aparece na obra muriliana remete ao que é conhecido/familiar, de velho, ele sugere a volta de um passado literário? Ou trata de uma realidade vivenciada em país periférico? Ou mesmo de uma realidade universal de um mundo administrado que também é absurdamente verossímil?

### **2.3 – Murilo Rubião: uma experiência solitária na literatura brasileira?**

Existem polêmicas e contradições nas pesquisas em relação aos indícios da composição literária de gênero fantástico no Brasil, principalmente porque algumas pesquisas consideram como fantástico tudo aquilo que se contrapõe ao realismo e envolve estéticas de ruptura com essa característica de maravilhoso, mágico etc.

O que é unânime entre essas pesquisas é a tentativa de fazer um panorama histórico que compare o que foi produzido entre os séculos XIX, na Europa, e XX, na América Latina, com a produção brasileira, isto é, a literatura brasileira de cunho fantástico e sua relação com o fantástico tradicional e o dos demais escritores da América Latina, como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez. Sendo assim, Álvares de Azevedo – com *Noite na Taverna* e *Macário* – apresentaria os primeiros indícios significativos de elementos que compõem o gênero fantástico como um todo, e de diferentes formas, esses indícios visitariam as obras de escritores como Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade,

Guimarães Rosa, Érico Veríssimo; e, com mais força de unidade, os escritos de José J. Veiga e Murilo Rubião.

Embora algumas perspectivas críticas, como as de SCHWARTZ (1974) e TEXEIRA (2006), apresentem Murilo Rubião como desvinculado de qualquer movimento literário, ou seja, como uma aventura solitária na literatura, sua obra só se configura esteticamente como se conhece pelo acúmulo, pela “superação” e pelo encontro com produções anteriores. Estudar o autor numa perspectiva sistêmica é entender como o constante e o dissonante se entrelaçam para a formação de uma composição contínua, uma obra maior.

Quando Antonio Candido (2006:251) diz que Murilo Rubião “instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo”, ele o situa, junto com Clarice Lispector e Guimarães Rosa, numa unidade de Nova Narrativa, apresentada nos países latino-americanos, que se diferencia dos antecessores dos anos de 1930 e 1940. O crítico ainda diz:

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. (CANDIDO, 2006: 252)

Isso porque Murilo Rubião começa a publicar em 1947, sendo lido e reconhecido em tempos posteriores pelo público e pela crítica, porém dá início a uma renovação do conto brasileiro com *O Ex-Mágico*. Justamente pela sua escrita esvaziar a dimensão concreta de tempo e espaço, o contista mineiro sempre foi questionado se haveria lido Franz Kafka, e também foi taxado de vanguardista, associado à produção de uma literatura em que não haveria nenhum caráter social, e que privilegiasse a intensidade emocional e perturbadora, como se qualquer traço brasileiro não estivesse nela presente.

O movimento modernista teve grande importância para o nascimento da obra muriliana, que se arrisca num imaginário dramático e estranho que, aparentemente, não beira a realidade, mas, ao mesmo tempo, tem algo de regional transfigurado.

O interesse na perspectiva comparada entre a escrita muriliana e a de outros autores reflete justamente o processo do texto literário que trabalha princípios universais, afastando a ideia de literatura como algo exclusivamente local e situando-a em contextos culturais mais amplos. Ao falar sobre a forma do conto, Nádya Battella Gotlib (2002: 18) diz que o mesmo tem como características “justamente esta possibilidade de

ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a mobilidade, a generalidade, a pluralidade”; mas essas características são fraturadas nas criações fantásticas dos autores em questão, especialmente na escrita de Murilo.

Dessa forma, torna-se de extrema importância buscar o entendimento do motivo pelo qual Murilo Rubião usou uma forma europeia do século XIX – o fantástico usado por Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, por exemplo – para representar de forma transfiguradora a realidade brasileira. Todorov (2007) diz que a hesitação poderia ser resolvida ao se reconhecer que o acontecimento pertence à realidade, sendo fruto de imaginação ou resultado de uma ilusão, porém, “..., em Murilo, a literatura é o resultado do esgotamento da capacidade de reagir” (CORRÊA, 2004: 57), isto é, o elemento fantástico em Rubião modifica as relações tradicionais do texto com o leitor (como em Poe e Maupassant), integrando o último dentro de um universo alicerçado num absurdo que passaria até mesmo a ser verossímil se comparado à realidade moderna atual.

Bastante intrigante também é a situação ocupada por Poe e Rubião em relação à época de produção. Como afirma José Paulo Paes (2008: 7) sobre Poe – “subjetivista insofrido, nada em sua obra faz prever o realismo de crítica social que, por intermédio de Mark Twain e de Bret Harte, acabaria por dominar a literatura americana”; Murilo Rubião também se diferencia na tradição brasileira em relação à produção geral do momento.

Diante disso e retomando questões sobre o fantástico tradicional, é interessante lembrar que Todorov aponta o leitor como definidor do fantástico pela percepção ambígua dos fatos da narrativa; há uma espécie de integração, como mencionado anteriormente, onde a “hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2007: 37), isto é, aquela que dá vida a ele. Em *Berenice*, de Poe (2008), a hesitação do leitor identifica-se com a de Egeu e acontece quanto à natureza da brancura dentária de Berenice. Egeu conta a história de seu “amor” por sua prima com todas as suas perturbações de equilíbrio e pelo exercício da anormal meditação necessária à sua moléstia.

Berenice é detalhadamente descrita numa conjuntura familiar, mas seus dentes surgem como uma nova percepção; seu aspecto é fantasmagórico. Egeu passa a viver da cobiça por aqueles dentes cheios de enlaces eróticos e atrativos. Todavia, a

hesitação pôde, de certa maneira, ser resolvida quando o criado surge e aponta elementos que caracterizam a violação do caixão de Berenice, a possibilidade de ela estar viva e de Egeu ter arrancado seus dentes brutalmente. Assim, o sobrenatural delírio de Egeu sugere um pretexto para atingir o inacessível em contraposição à ação da lei, vista no criado.

Em *Aparição*, de Maupassant (2008), uma comunidade fala sobre sequestro numa reunião cotidiana até que o velho marquês de La Tour-Samuel começa a relatar o acontecimento estranho que virou a obsessão de sua vida e o revisita em sonho diariamente. A história, que já aconteceu numa duração de dez minutos, ficou pulsando no seu mais íntimo sentimento inspirador do relato.

O marquês encontrou um suposto estranho que o reconheceu como amigo de infância, recém-viúvo de uma mulher morta por “amor”. O amigo do marquês pede que ele se dirija ao solar de Rouen, entregue uma carta ao jardineiro e busque pacotes de correspondências na escrivaninha do quarto da mulher morta, mas que não as leia. O narrador não gosta da desconfiança de seu amigo de infância, mas se dirige à propriedade que parece um castelo abandonado. Quando entra no quarto e busca as cartas, sente uma mulher alta, vestida de branco, fantasmagórica, roçar-lhe a pele. A mulher pediu para que ele lhe penteasse os cabelos negros e depois, fuge pela porta. O marquês volta para casa sem saber se foi vítima de alucinação ou de abalo nervoso, até que encontra fios de cabelo da misteriosa mulher em sua roupa. O amigo some depois de receber as cartas entregues por outrem e a polícia não acha nada.

Em Poe e Maupassant, portanto, o elemento estanho perturba alguns dos personagens, causa-lhes desconforto por não se adaptarem às leis impostas. E há uma espécie de possível justificativa, seja alucinação, delírio ou sonho, para o acontecido.

Já na narrativa muriliana, a naturalidade com que os personagens enfrentam o fenômeno fantástico e, principalmente, a própria permanência da hesitação por toda a narrativa é uma característica marcante, que estabelece o “*status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa” (SCHWARTZ, 1981: 59), por isso, a modernidade da obra de Rubião: sua narrativa, evidentemente, não é e não poderia ser da mesma natureza da narrativa tradicional de Poe, estudada por Todorov. Seus contos questionam a realidade que o leitor acredita conhecer e impedem que a hesitação seja resolvida.

Nesse confronto com a realidade insólita, o leitor se desespera para compreender e decifrar o que foi dito, mas a oferta dada não admite o preenchimento da narrativa sem sentido lógico imediato com novos significados reveladores, o que aproximaria o texto da alegoria, uma forma de dizer o outro. Quanto mais estranha é a atmosfera, mais o leitor ou o personagem a quem se assemelha a desconhece; mas a familiaridade desse estranhamento é que acaba por desvelar, para o leitor, a vida humana alicerçada na lógica econômica de mercado vivenciada por ele na leitura e na vida real. O leitor vive na leitura a experiência de angústia e até de terror enfrentada pelo personagem, pois, ao acompanhar a breve odisséia fracassada do personagem, o leitor sente que aquela configuração absurda também está presente na vida concreta. A experiência de leitura talvez se compare a de alguém que, tendo vivido um pesadelo enquanto dormia, por um lado, acorde aliviado por saber que estava sonhando, mas, por outro, continue sendo assombrado durante todo o dia pela lembrança do pesadelo, que ele precisa reconstituir, apreender e recontar para outra pessoa, a fim de que a experiência do sonho possa ser de fato incorporada de maneira enriquecedora em sua vida.

Essa circunstância fantástica exhibe uma sucessão de sensações incompreensivelmente angustiantes que as pessoas vivem frequentemente, mas sobre as quais não podem refletir. A leitura do texto fantástico, que condensa e organiza em forma específica tais sensações cotidianas, parece dar ao leitor a possibilidade de experimentar e pensar sobre o que não pode ser pensado na sociedade do espetáculo, derivada da banalização da vida, carente de representação (DEBORD, 1997). Carlos Drummond de Andrade em correspondência a Murilo Rubião (Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1947)<sup>5</sup>, comentando sobre *O Ex-mágico*, fala brilhantemente sobre isso:

Ex-Mágico é uma delícia. Ele nos transporta para além de nossos limites, sem entretanto jamais perder pé no real e no cotidiano. Seu universo é igual ao de nós todos e, ao mesmo tempo, é um universo que se liberta das leis da circulação humana e da lógica formal. E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão: eis a lição amarga que se tira de sua sátira, tão poética e tão rica de invenção. Meu abraço pelo belo livro, e que ele seja compreendido em todas as suas perspectivas e planos superpostos.

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://murilorubiao.com.br/correspcarlos2.aspx> - acesso em: 23 de março de 2013.

Destacando da fala de Drummond: “para além de nossos limites, sem entretanto jamais perder o pé no real e no cotidiano”, percebe-se que o poeta parte de uma motivação realista, ou seja, da ligação com o cotidiano é que se desenha a interpretação da literatura muriliana. Com o ponto de partida no real para chegar aos limites do imaginário e, em seguida, alcançar uma totalidade, fruto de uma obra eficaz em sua estrutura estética, que transporta o leitor de volta ao real com uma posição crítica que não pode mais ser semelhante à visão de mundo anterior à leitura.

Tendo em vista a relação entre a obra de Machado de Assis e a configuração de um traço perverso no sujeito brasileiro, conforme análise de Tales Ab’Sáber apresentada no capítulo I desta dissertação, interessa-nos também, considerando-se a relação que buscamos entre os contos de Machado e Rubião, verificar se o elemento estranho que aparece na obra muriliana remete ao conceito de estranho conhecido/familiar da psicanálise (FREUD, 1976). Mas nossa hipótese de pesquisa situa a presença desse elemento estranho na obra muriliana no contexto da tradição literária a que Murilo Rubião se filia; sendo assim, esse elemento estranho/familiar poderia sugerir a volta de um passado literário, que evoca a maneira como se formou a literatura brasileira?

Há, na obra de Rubião, uma fonte de tradição literária fantástica do século XIX europeu, algo que não se apagou, porque não se completou, não se fechou e reaparece na narrativa de um país periférico no século posterior. Isto é, a estrutura primária do fantástico do século XIX mantém pontos fortes e básicos de semelhança com a obra de Rubião, porém a forma tradicional não é mais possível, não representa ou corresponde com a nova realidade, que é a de um país em situação periférica e em outro momento e região do desenvolvimento do capitalismo; portanto, a partir do que foi o tradicional, cria-se o significado do novo, mas que mantém ainda elementos primários do velho, que assombra a nova condição como um fantasma que não encontrou caminho para o seu descanso.

Dessa forma espectral escapam formas novas e antigas impossíveis de ocupar um tempo recortado sincronicamente, mas que, ainda assim, ocupam. A modernidade tardia no Brasil possibilitou essa convivência nada pacífica entre o antigo, arcaico e o moderno, industrial – a urbanização contrasta com os “causos” populares do mundo arcaizado (BASTOS, 2006).

AB'SÁBER (2007) quando fala de Machado de Assis e Roberto Schwarz nos instiga a investigar outros aspectos da literatura brasileira, como o da formação do sujeito na sociedade brasileira. Isso foi tema do Capítulo I, mas não pode ser despercebido o fato de o fantástico tradicional tratar de um sujeito neurótico freudiano, cindido e questionador das leis impostas; enquanto as personagens murilianas e brasileiras, não as mulheres ditadoras de regras, porém as personagens masculinas, não questionam as leis (formas vazias), pois só importa a forma que elas venham a ter, os significados são atribuídos de forma arbitrária.

“Os sujeitos estão sempre diante da possibilidade de assumir formas diferentes que estão além e aquém do humano” (CORRÊA, 2004: 175), isto é, a fantasmagoria das figuras criadas por Rubião apresenta restos porque o traço humano das pessoas parece ter sumido; esse traço pode ser visto apenas nos resíduos. A automação das pessoas é algo muito mais além do regional, do brasileiro, é universal, fruto de uma realidade avassaladora. Murilo Rubião acaba encontrando uma maneira de articular, literariamente, o país ao sistema-mundo.

É inegável que a contradição da obra de Rubião entre a linguagem simples a que se pretende e a complexidade do que se diz acaba sujeitando leitor e personagens ao movimento daquele acontecimento configurado numa realidade histórica e, por vezes, determinante. O que segura tudo isso é a verossimilhança oblíqua. A esperança impulsiona o movimento histórico e narrativo, sem possibilidade de redenção, os meios se tornam a própria finalidade.

Em referência ao que foi dito até agora, percebe-se que não foi arbitrária a opção de Murilo Rubião por retomar a forma fantástica do século XIX para escrever seus contos. Ainda é mais curioso que, embora tenha sido influenciado por Poe, Hoffman, o contista confesse que Machado de Assis foi o seu mestre. Na verdade, como as ambiguidades que caracterizam a literatura em geral estão potencializadas no fantástico, esse gênero se reconheceria como expressão artística e poderia trazer em si questões acerca do que é produzido literariamente e de qual a finalidade da criação poética e literária. Em referência aos contos murilianos, Arrigucci Jr. (1974: 7/8) aponta:

Contos como *Marina*, *a Intangível* ou *O Edifício* demonstram que é frequente em Murilo essa visão nítida das margens da aspiração criadora e, por isso mesmo, quando ele arrisca o salto, medindo a queda, toca, com a discrição de sua linguagem, uma das dimensões da modernidade literária.

Isto é, sua obra consegue trabalhar com algo próprio da literatura moderna, graças aos questionamentos constantes a respeito de sua composição e às relações dialógicas com obras antecedentes, que remetem o texto e o seu leitor a uma tradição literária. Há, portanto, um momento em que a linguagem problematiza aquilo que seria real e o que seria propriamente estético no âmbito da criação literária.

No conto “Marina, a Intangível”, é justamente onde a questão da obra que se problematiza e fala do próprio fazer literário fica um pouco mais evidente pelo fato de o protagonista ser alguém que escreve. A crítica, quando fala da obra muriliana como arte que fala de sua própria produção, sempre faz referência a esse conto.

Audemaro Taranto Goulart (1995) trabalha com um conceito importante e relevante para que se possa compreender a composição de Marina como figuração da própria literatura – a condição metapoética. A metapoeticidade seria, então, o momento em que “o texto volta-se para sua própria construção, com o objetivo de explicá-la” (GOULART, 1995: 71). Junto com esse conceito, pode-se ver a proposta de autoquestionamento de Hermenegildo Bastos (1998: 38) “como questionamento do poder da literatura de representar o mundo”.

Isso porque nesse conto, Murilo Rubião, por meio de José Ambrósio, pode estar falando não só da produção da narrativa, mas do processo criador estilístico do próprio contista ao se referir à Bíblia, por exemplo; da condição do escritor de país periférico fruto da modernidade tardia; ou ainda da própria literatura moderna que se questiona.

Perdido em silêncio, José Ambrósio inicia a narrativa com a espera pela vinda de Marina, a Intangível. Faz uma prece a ela. Ele que é o criador, um jornalista angustiado – “olhando com impotência as brancas folhas de papel” (RUBIÃO, 2005: 78) – cheio de expectativa de que algo venha, o poema. Marina é o poema que já existia, mas aguardava ser escrito. José estava estático diante das folhas brancas, até que resolve retomar a leitura da Bíblia, onde descobre o assunto procurado – mistério de Marina. A satisfação não dura muito, há impossibilidade de representação.

O narrador vai até a janela e acaba se deparando com um homem estranho, que sugere a composição e traz os versos, supostamente encomendados, para Marina. O homem ainda afirma, diante da negação de José, que os versos foram encomendados antes da doença. Entretanto, o narrador não se lembra de doença alguma e resiste à

modalidade poética – “– Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal. Se nem os meus artigos, que são mais importantes, ele publica!”. Isso sugere como a modalidade poética perdeu espaço para os meios da Indústria Cultural.

A questão em voga é que, ao invés de a linguagem ser a manifestação do ser humano, os versos são o ser em si mesmo, Marina. José se choca com a composição do poema: os primeiros cantos são feitos de pétalas de rosas e os últimos não existiam por ser a própria presença de Marina.

A partir daí, José, enquanto criador, fica menor diante da criatura. A criatura é uma obra de arte autônoma que não se vê como trabalho e produto humano porque já estava pronta. Um desfile com criaturas ao mesmo tempo estranhas e comuns acontece para que Marina entre gloriosa:

Nem cheguei a me alegrar, constatando-lhe a existência, porque, num ardor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. (RUBIÃO, 2005: 84).

Cercada por padres e gestantes e adornada com papel de seda a personagem aparece como uma Santa ou Deusa antiga, porém Marina comunga do ideal de ser o único mundo verdadeiro, mesmo possuindo uma configuração europeia romântica decadente – “(...) Marina, a Intangível é extirpada do texto sagrado para se transformar numa edição extraordinária do vespertino” (CORRÊA, 2004: 57), tanto que a referência casta e bíblica desaparece quando José olha para as coxas dela.

Os linotipistas e gráficos encerram o cortejo e a presença das letras faz de Marina o poema completo. No final, mesmo sem nenhum ruído, José sabia que o poema de Marina estava composto por “pétalas rasgadas e sons estúpidos” (RUBIÃO, 2005: 85). O texto de Murilo Rubião demonstra a permanência da aparência como algo que é verdadeiro e impede que o leitor tenha uma posição contemplativa de tranquilidade diante do que se lê.

Dentro dessa composição fantasmática, os contos de Rubião parecem esclarecer que os limites entre o que é real e o que é literário encontram e reconhecem a impossibilidade da linguagem ser o real. Isso porque a linguagem é a práxis de

expressão do homem, sendo produzida por ele para determinados fins. Saber disso, tomar consciência da impossibilidade, reflete em pensamento o papel que a arte deve desempenhar e qual a função do próprio criador/artista.

Em contraposição, ao mesmo tempo em que há essa impossibilidade, a literatura possibilita a captação dos espaços vazios que a vida cotidiana esconde a olho nu. Pensar sobre tudo isso, sobre os limites e possibilidades do gesto de criação poética, é uma temática que perpassa toda a obra do escritor. Quando BASTOS (1998) debate o autoquestionamento literário na obra de Graciliano Ramos, ele aponta uma tentativa, sem a pretensão de ser cópia real, do escritor em dar sentido a uma realidade sem nexo; em Murilo Rubião, de forma bem diferente, o autor recria a realidade sem nexo por meio de uma atmosfera potencialmente confusa e duvidosa.

Por isso, o interesse e a tentativa de demonstrar de que modo algumas personagens são compostas de maneira a dar forma literária ao sujeito brasileiro historicamente volúvel em condições periféricas, às relações pessoais fundadas na política do favor e na arbitrariedade surgida da legislação vazia de significado próprio no processo brasileiro de modernização tardia e na figuração de um mundo administrado que se esquivava à compreensão da lógica de seu funcionamento e organização.

Com a ambiguidade e a dúvida próprias da literatura fantástica, muitas personagens ditam as regras e dominam outras personagens. Os últimos se sujeitam a essas leis, que parecem ser arbitrárias, como se fossem vítimas. Vítimas de quê? Atribuem novos significados, justificam e se entregam àquilo que foi imposto.

## CAPÍTULO III

### MACHADO DE ASSIS E MURILO RUBIÃO: METAMORFOSE, FANTÁSTICO E POSSIBILIDADE DO REALISMO

“Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Hartre, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”.  
Murilo Rubião<sup>6</sup>

Neste capítulo, se fará inicialmente uma referência ao que é o sistema literário consolidado, a partir das obras *Iniciação à literatura brasileira* e *Formação da literatura brasileira* (2007), de Antonio Candido, para dar início à efetiva correlação entre os contos de Machado e Murilo Rubião. Dentre o *corpus* selecionado para a pesquisa, nesta sessão, serão analisados o conto (ou novela, como alguns classificam) “A parasita azul”, de Machado de Assis, e o conto “Bárbara”, de Murilo Rubião. A escolha se deu mediante a proximidade temática e, sobretudo, da forma narrativa. Além desses dois contos, abordaremos o problema da identidade metamorfoseada de alguns personagens dos dois autores. A metamorfose está na própria forma física de algumas personagens ou no seu discurso dentro do texto. No conto de Machado de Assis “Ideias de canário” serão claras as metamorfoses das enunciações do canário, enquanto que nos contos “Alfredo” e “Teleco, o coelhinho”, a necessidade de uma forma nova é tão intensa que se dá no próprio corpo dos personagens.

#### 3.1. A relação entre Machado de Assis e Murilo Rubião no sistema literário

O principal referencial teórico para a compreensão da formação do sistema literário no Brasil é, sem dúvida, a obra de Antonio Candido. O sistema literário do Brasil, que veio desde a semente da literatura europeia ocidental, passando pelo período

---

<sup>6</sup> Disponível em: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974, página 04.

de manifestações, aparece como uma rede que traz os autores “costurados”, interligados por denominadores comuns e cerceados de tensões, diálogos, movimentos e diferentes momentos das obras.

Machado de Assis, como um dos maiores contistas brasileiros do século XIX, traz em suas narrativas uma composição aguda das relações sociais e do quadro histórico de um mundo contraditório e cotidiano, representando o marco do amadurecimento do sistema literário brasileiro. Murilo Rubião começa a publicar em 1947, sendo lido e reconhecido em tempos posteriores pelo público e pela crítica, mas dá início a uma renovação do conto brasileiro com *O Ex-Mágico*.

Embora MURY (2011: 18) afirme que “O ‘emblema da supra-realidade’, de um modo geral, não encontra lugar na ficção machadiana” e estude o duplo no texto dos dois autores, parece que há uma possibilidade de grifo teórico específico para analisá-los, mas a relação entre eles, por vezes, não é clara, isto é, existe um enfoque único e anterior que parte de uma abordagem determinada em direção ao texto e não do texto literário primeiramente. De fato, parece haver um jogo de semelhanças, de natureza subjetiva, que conduz o leitor para a ligação entre os dois autores, como se o aspecto teórico de estudo do duplo pudesse comportar quaisquer outros autores.

A ideia de supra-realidade apresentada pela autora se assemelha ao que seria o fantástico como experiência desconexa do mundo real, mas, pelo contrário, quando SCHWARZ (1987: 166) diz que “A literatura de Machado de Assis seguramente apresenta um brasileirismo desta espécie interior, que até certo ponto dispensa a cor local”, ele fala do mesmo “sentimento íntimo” que o escritor aponta como necessário em “Notícia da atual Literatura Brasileira – instinto de nacionalidade” (1998). Não é exatamente a matéria explícita, o conteúdo dado que traz a semelhança (embora também possa trazer e aconteça muitas vezes), e sim, sobretudo, a estrutura desenvolvida na narrativa.

É o que se verifica em “A parasita azul”, de Machado de Assis, e no conto “Bárbara”, de Murilo Rubião. Ambas narrativas envolvem as histórias de um casal – Camilo Seabra e Isabel no primeiro e Bárbara e o narrador homodiegético no segundo.

Nos envolvimento amorosos, em perspectiva utópica, mas humanizada, o amante cativa para ser amado livremente, havendo um vínculo em que as pessoas não sejam aprisionadas e não se dissolvam na união. Porém, nas narrativas selecionadas, o

possível fascínio gera poder: não puramente o poder de atração de um sobre o outro, nem o desejo que exige na relação, sobretudo, o reconhecimento do outro. O poder parasita em relação ao outro e da obsessiva passionalidade da posse aparecem com a potência máxima nas narrativas, semelhante ao que cada ser humano sente em estado mais íntimo no cotidiano. A sensação do inconsciente posto em forma literária pode ser uma chave de descoberta neste caso.

A relação de influência e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião não é aleatória nem arbitrária. O ponto inicial para o processo comparativo se dá na observação das epígrafes dos contos fantásticos do escritor mineiro, pois há sempre a indicação de uma epígrafe bíblica, mas, excepcionalmente, no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, aparece uma referência explícita retirada de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tem-se aí, então, uma pista importante para a pesquisa. Além disso, vale destacar as falas de Antonio Candido referindo-se, respectivamente, a Machado e, em seguida, a Murilo:

A sua linguagem (...) tem a simplicidade densa que é produto extremo do requinte e a fascinante clareza que encobre significados complexos, de difícil avaliação. Em face da sua obra, toda conclusão do leitor é um risco, porque nela o senso do mistério que está no fundo da conduta se traduz por um desencanto aparentemente desapassionado, mas que abre a porta para os sentidos alternativos e transforma toda noção em ambigüidade. (CANDIDO, 2007: 66).

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: 117/118).

Portanto, em ambos os autores, na linha espaço-temporal, há o caminho para a reflexão sobre acumulação literária e questões ideológicas e artísticas ligadas à posição periférica do país por meio do procedimento narrativo constituído pela opção de simplicidade e naturalidade da linguagem diante do risco de o leitor se envolver nessa trança de ambigüidades.

Vê-se a estrutura do Brasil pelo dispositivo literário, a formação de uma continuidade literária, o molejo de pontos de vista e o funcionamento mesmo da sociedade nacional. Talvez essa continuidade entre os autores nos indique que certas

questões e contextos continuaram (e continuam) existindo, não apresentando no moderno (ou contemporâneo) menor dificuldade e engodo que no ponto de origem apontado.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2007: 25/26).

É desse tipo de relação que uma abordagem histórica e materialista se ocupa. É preciso entender, sempre a partir dos textos, cada mecanismo e cada referencial temático transmutado em forma/estrutura que se altera ou permanece. A superação de um autor pelo outro dentro do sistema acontece dialeticamente com absorção e modificação.

Quando Antonio Candido (2007: 66), falando de Machado de Assis, diz que “Ele é um continuador *sui generis* de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar, quanto ao tipo de sociedade incorporada à ficção”, ele o diferencia deles quanto à “qualidade do estilo e singularidade do olhar”. Nessa linha de raciocínio pode-se levantar a hipótese aqui de que Murilo Rubião é um continuador *sui generis* de Machado, quanto à sociedade e singularidade do olhar. O estilo agudo, irônico e negativo também permanece, porém, talvez, a opção pelo fantástico como gênero primordial e o conto como estrutura frequente do escritor mineiro, aconteça pela necessidade de modificação no nível de elaboração da realidade. O legado da estrutura machadiana permanece esteticamente, mas as circunstâncias históricas proporcionam diferentes formas de interpretação do “destino da obra no tempo”<sup>7</sup>.

Em “A parasita azul”, de Machado de Assis, tem-se a história de Camilo Seabra, um jovem chegado à boemia retornando de Paris para Santa Luzia, em Goiás, contra a própria vontade porque ainda estava “apaixonado” por uma princesa moscovita. Camilo “Nascera rico, filho de um proprietário de Goiás, que nunca vira outra terra

---

<sup>7</sup> Ver “Estrutura literária e função histórica” (página 177) em: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

além da sua província natal” (ASSIS, 2003: 16) e foi levado aos cuidados de um naturalista francês, amigo do seu pai Comendador, a Paris.

O destaque para “um naturalista francês” é uma pista forte do enfrentamento dialético centro e periferia, já indicando a vontade de ascensão social pela mediação do capital financeiro. Se pensarmos que o naturalista privilegia a observação fiel da realidade, tentando compreender o ser humano como uma determinação provocada pelo ambiente e pela hereditariedade, inserir Camilo na cultura francesa o livraria da formação periférica e provinciana brasileira. Mas a forma como o personagem se desenha não comporta a constituição pelo meio, pelo contrário, reverte as relações e traça outro caminho diferente do que foi determinado pelo seu pai.

CORRÊA (2012: 395), apresentando o enfoque de artigo sobre esse conto, propõe:

Mas não é de Brás Cubas que vamos nos ocupar, e sim de um ancestral seu, ainda mal acabado e indefinido, mas que já ensaiava a arte do domínio do capricho, o movimento confuso da troca e da inversão: Camilo Seabra, personagem central de “A parasita azul”.

O personagem enunciaria então “um esboço” do futuro defunto autor em uma estrutura ainda lacunar. Haveria uma experimentação inicial e primeira da forma que consolidaria as tensões brasileiras em forma literária. Todavia, se levarmos em consideração que a tentativa lacunar torna a sobrevivência mediada pelo dinheiro mais confusa, a forma de narrar e a própria composição dele são a aflição em si mesma, que ainda não contempla tudo o que se desenha na realidade brasileira.

Lá em Paris, Camilo viveu como verdadeiro boêmio, parasitando o pai de longe, sugando seu dinheiro – “O comendador não poupava dinheiro para que nada faltasse ao filho; a mesada que lhe mandava podia bem servir para duas ou três pessoas em iguais circunstâncias” (ASSIS, 2003: 17). Após concluir os estudos, Camilo pediu ao pai uma pequena quantia em dinheiro para visitar as outras partes da Europa, como Inglaterra e Alemanha. O boêmio parasita fazia sucesso com os amigos e as mulheres de Corinto. Após a pequena viagem, o pai pede a sua volta a Santa Luzia, e ele insistia em ficar mais algum tempo a contragosto do pai, mas como corria o risco de perder a mesada, acaba sendo obrigado a retornar. Toda relação entre Camilo e o pai era mediada conforme a necessidade financeira.

Quando retorna para Goiás, começa a parasitar em outras esferas. Isso porque durante seu retorno, se encontra com Leandro Soares, filho de um negociante de Santa Luzia. Na viagem, Soares conta de seus casos amorosos e políticos. O amigo era apaixonado, mas recusado por Isabel, filha do juiz Dr. Matos: “– Isabel... Que é isso?... Ah! meu Deus! Acudam!” (ASSIS, 2003: 27).

Chegando a Santa Luzia, Camilo realiza visitas, sendo admirado e exaltado pelo relacionamento com as pessoas. Ele acaba conhecendo Isabel em uma caminhada com Dona Gertrudes, mulher do Coronel Veiga a caminho da missa do padre Maciel. Isabel evita trocar olhares com ele, que, por sua vez, aos poucos, percebe a beleza da moça, da qual seu amigo Soares havia lhe contado na viagem de volta. Começa seu segundo ato de logro e parasitismo ao seguir no projeto de tomar Isabel do amigo.

Camilo Seabra se “apaixona” por Isabel, que também o rejeita, deixando-o cada vez mais enamorado, perdido e interessado em saber o segredo da moça recusar todos os pretendentes que se aproximassem. O tal segredo era, na verdade, uma flor parasita que um menino, na infância, subiu em uma árvore para colher, mas caiu ao descer, machucando a cabeça. Embora Isabel procurasse o melhor dos partidos para lhe garantir um matrimônio compensador, o fato parecia ter forte significado íntimo.

O apaixonado chegou a tentar o suicídio por ser recusado, mas foi socorrido. O suicídio foi uma forma de antecipar o aceite de casamento de Isabel – “Camilo compreendeu logo ao entrar o efeito que o seu desastre causara no coração de Isabel” (ASSIS, 2003: 57). Ao ser revelado o segredo da parasita, os dois namoram e se casam, porém sofrem com a raiva de Soares – “Apenas Leandro Soares soube do casamento projetado entre Isabel e Camilo ficou literalmente fora de si” (ASSIS, 2003: 58) –, contornada a situação com o oferecimento de uma ajuda por parte de Camilo aos projetos políticos de Soares. Leandro Soares, após algumas discussões, resolve aceitar a política, deixando Isabel e Camilo à vontade. Aí, tem-se uma espécie de barganha, negociata em busca daquilo que parecesse melhor para todo mundo.

No fim, Camilo recebe jornais da França, noticiando a prisão da russa, por quem fora supostamente apaixonado, que roubava os homens com quem se relacionava. Também a relação com a moscovita era de interesse, um negócio. Assim, Isabel pergunta se ele sentia saudades de Paris e ele diz que não, que a saudade era dela, pegando-a pela cintura.

BOSI (2007: 79) diz que na novela “o herói finge, o herói mente, o herói despista para conquistar a amada e o pai desta” e que “ele não triunfaria se não mentisse”. De fato, tanto Camilo quanto Isabel mentem, enganam, trapaceiam para atingir seus objetivos. Dessa vitória de quem engana, tiramos a prova necessária da contabilidade financeira, a falsidade e o cinismo constituem-se como práticas do dia a dia, real e absurdamente, até e, sobretudo, dentro dos relacionamentos amorosos.

A cena que liga os dois contos discutidos aqui virá posteriormente, indicando o modo como a “história de aflições” (BASTOS, 2011) no sistema literário trabalha essas duas formas narrativas como uma problemática da relação de ambas com a realidade. Há uma ponta de hesitação em ambos na medida em que as organizações textuais apontam pra uma literatura que se autoquestiona e, desse movimento, escapa um realismo revelador da parte cotidiana e seus avessos. CORRÊA (2012: 404) menciona a possível relação entre as obras:

Para terminar essa análise, que na verdade é bastante provisória, tamanha a complexidade da relação que ela se propõe a examinar, é preciso ainda mencionar brevemente outro traço da genealogia machadiana no sistema literário brasileiro. Trata-se do narrador do conto “Bárbara”, de 1991, do contista Murilo Rubião (1999), confesso seguidor de Machado.

Em “Bárbara”, de Murilo Rubião, a primeira frase do conto expressa sinteticamente toda a narrativa que vai se desenrolar – “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 2005: 33) – esse “somente pedir” na verdade é tudo que desencadeia a narrativa e as mudanças de Bárbara, pois “Existe um ciclo auto-reprodutivo entre personagem e narrador que produz a narrativa para o consumo do leitor” (CORRÊA, 2004: 184).

Assim, quando MORAIS (2006: 21) faz suas considerações sobre a narrativa da “Bárbara”, apresenta a ponta do novelo para a compreensão da construção estética, isso porque ver tudo como uma questão familiar faz parte de uma leitura primeira, mas dá pistas para a questão de regulação entre o narrador e Bárbara:

“Bárbara” trata também, basicamente, de uma questão familiar: uma mulher insaciável, bárbara, maiúscula e minúscula, regula o narrador com seus pedidos, que acaba regulando a mulher. Regular ou ser regulado, enfim, são uma só coisa, em termos de complementaridade, como o sadomasoquismo implicitado no texto.

Em seguida, o narrador deixa a pista de que o absurdo não está tão longe de algo familiar – “Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos” (RUBIÃO, 2005: 33). Bárbara fazia uma série de pedidos que se renovavam sempre em proporção com o aumento de sua ambição e ia aumentando de tamanho. O narrador se sacrificava para atender-lhe os pedidos porque teria, com a mulher, uma relação por toda a vida, eram namorados desde a infância, mas percebe uma ausência de sentimento – “(...) agora posso confessar que não passamos de simples companheiros” (RUBIÃO, 2005: 33). Trata-se de uma cumplicidade negociada e arranjada conforme a ordem (i)lógica individual, conforme o interesse, a necessidade de cada um.

Bastante curioso é o momento em que o narrador usa a insistência do olhar de Bárbara como desculpa e justificativa para cometer as ações e realizar os desejos dela. Tudo como se essa motivação não tivesse nada a ver com ele. Todavia, ele não refuta com veemência o controle da mulher, suas leis, mas atribui novos sentidos e significados a elas.

Bárbara fica grávida e o filho poderia ser a esperança para eliminar as manias, mas se ela não o deseja, a narrativa para, tanto que o narrador implora para que ela peça alguma coisa (por uma necessidade intimamente dele), justificando-se pela preocupação com o nascimento do filho.

Ela coloca no mundo uma parte sua, o filho, que é absolutamente diferente dela. Parte dela que é inviável como um processo de uma obra que mostra sua própria possibilidade ou inviabilidade como arte. Ela repele o filho como uma literatura autônoma que não quer ser parte dos problemas sociais – “(...) ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite” (RUBIÃO, 2005: 35). Por mais que o filho seja rejeitado, sua história permeia a de Bárbara.

Quando menina pedia para o marido, então seu namorado de infância, bater nos meninos e agora, sucessivamente, pede o oceano, o baobá, um navio e uma estrela. O “alívio” final do narrador é o de Bárbara não ter pedido a lua, mas uma estrela. O narrador foi buscá-la. Um meio de agradar Bárbara se tornou o próprio fim da narrativa.

“Bárbara é apenas um nome, ou o nome, posto que dá título ao conto e é o único nome da história. Não é exatamente o nome de alguém ou do personagem, mas do fenômeno fantástico” (BASTOS, 2001: 29). O narrador e o leitor, assim, representam o

sujeito que se esquece de si para entregar-se à linguagem como algo involuntário. O marido de Bárbara alcança a expressão da felicidade ao realizar e sintonizar os desejos da esposa, porém esse caminho de satisfação é o que Bárbara gostaria de ter. Mas seus desejos nunca são supridos, havendo marca constante do que se configura como impossível.

Quando CORRÊA (2012: 399), falando sobre “A parasita azul”, afirma que “Toda mediação entre o personagem e sua história é feita pelo dinheiro, que aparece no conto como forma dos contrários se confundirem, promovendo uma realização do impossível”, vê-se que em ambas as narrativas, os amantes não desejam só capturar a consciência do outro, e sim apropriar-se de alguma coisa que seja do outro. O dinheiro, o capricho, a ganância pela montagem e acumulação de patrimônio envolvem as relações matrimoniais, diante de um jogo, uma brincadeira maleável de fingimento, mentiras, algo forjado que motive e convença o outro. A mediação financeira norteia os sentimentos e as ações dos casais, dissolvidos no fetiche, na vontade de formas metafísicas espetaculares.

O outro parece uma vítima, mas justo ao contrário, ele legitima o arbítrio por meio de uma justificativa “racional”, fazendo com que o favorecido, de forma plenamente consciente, engrandeça a si e a seu benfeitor, que não encontra, na organização hegemônica de razões arbitrárias, motivo para desvendar qualquer mentira. As personagens sabem o que fazem e lidam bem com o insuportável por fazer parte dele.

O mundo de aflições reclamando outra forma de vida faz dessas narrativas histórias de aflições estruturadas dessa forma pelas experiências das personagens e, sobretudo, pela ânsia e inquietude dos narradores. Ironicamente, o desencontro com as formas de sobrevivência apresentadas faz das falas um questionamento sobre tudo aquilo.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição (...) Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito a minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal. (Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!) (RUBIÃO, 2005: 33/34).

O narrador parece completamente inebriado com as solicitações cordiais de Bárbara, sendo impressionante que ele veja romanticamente características tão doces naquela mulher que vai se tornando monstruosa. Trata-se de um convencimento pela maleabilidade, um “jeitinho”. Embora, ele aceite alguns dos pedidos, os apaga da memória (por não dar conta deles) e “às vezes relutava em aquiescer às suas exigências”; trata-se de um jogo de dúvida e incerteza que aumenta o grau de aflição com o aparecimento do filho. Ali haveria a possibilidade do novo, como já mencionado.

Há uma radicalidade da dor, parece que a aflição passaria a tornar-se uma forma de sobrevivência banal e permissiva, mas a brutalidade da narrativa anseia por um feixe de diferença e novidade, talvez quando o narrador sai dali para buscar a estrela em outra esfera planetária, já que aqui não é possível.

Se há, portanto, um mundo de aflições que clama por nova forma de vida permanente ao longo do tempo e das mudanças narrativas, isto é, se isto continua ao longo do sistema literário através de diferentes narrativas de diferentes autores, é perceptível que há uma necessidade, uma vontade necessária de algum tipo de transformação. Mesmo que o enredo seja outro, o conflito continua estruturalmente.

Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração. Enquanto o povo de Santa Luzia faz mil conjecturas a respeito da causa verdadeira de isenção que até agora tem mostrado a formosa Isabel, estou habilitado para dizer ao leitor impaciente que ela ama.

– E a quem ama? Perguntava vivamente o leitor.

Ama... uma parasita. Uma parasita? É verdade, uma parasita. Deve ser então uma flor muito linda, – um milagre de frescura e aroma. Não, senhor, é uma parasita muito feia, um cadáver de flor, seco, mirrado, uma flor que devia ter sido lindíssima há muito tempo, no pé, mas que hoje na cestinha em que ela a traz, nenhum sentimento inspira, a não ser de curiosidade. Sim, porque é realmente curioso que uma moça de vinte anos, em toda força das paixões, pareça indiferente aos homens que a cercam, e concentre todos os seus afetos nos restos descorados e secos de uma flor. (ASSIS, 2003: 49).

O leitor criado pelo narrador tenta entender o tamanho e a proporção daquele amor e é colocado em uma perspectiva romântica, onde o sentimento ainda caberia em

“um milagre de frescura e aroma”, no entanto essa forma literária da cor local idealizada já não é mais possível. Então, quem lê e participa da narrativa se vê diante de “uma parasita muito feia, um cadáver de flor, seco, mirrado”, a flor real daquele momento, que já foi supostamente “lindíssima há muito tempo”. Esse movimento da flor viva ainda na árvore até a cestinha traz o desenvolvimento do próprio sistema literário, o colher da matéria natural até a situação real desenhada. Justamente pelo movimento existir é que a narrativa “nenhum sentimento inspira, a não ser de curiosidade”, no entanto, da curiosidade nascem outros entendimentos. É “nos restos descorados e secos de uma flor” que se concentra o afeto, fazendo deste a brecha, o ponto de investigação da nova forma em germinação narrativa proposta por Machado.

O povo de Santa Luzia e o leitor parecem ser quem se aflige e não entende o que acontece com a moça, todavia, na verdade, o narrador ocupa um lugar de conhecedor dos fatos e ações, lugar, por vezes, marcado pela dissimulação, pois suas escolhas narrativas já são por si mesmas a brecha que desmente isso.

Daí o caráter experimental do conto, que obriga os contrários a se beijarem, mas não como efeito da construção romanesca arquitetada, e sim como parte de uma genealogia que ainda está em formação e cuja consolidação estética, como sabia Machado, “não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. (CORRÊA, 2012: 400).

É preciso desconfiar do narrador que depois culminará na forma do narrador Brás Cubas! O leitor não é mais impaciente do que quem fala, uma vez que o narrador cria um diálogo dele com o leitor, entretanto, quem cria as perguntas e supõe as respostas é ele mesmo. Pressupõe-se um total controle da situação.

A impaciência e a desconfiança aflitiva partem do narrador, criador do diálogo para antecipar o ponto de vista necessário a ser lido. Ele não tem vários entendimentos sobre as estranhas relações, contudo, em terceira pessoa precisa dar a ver que domina a história com o olhar externo, dando credibilidade ao narrado para o leitor.

(...) Não tardou que o complacente moço deitasse a mão à flor e delicadamente a colhesse.

– Apanhe! disse ele de cima.

Isabel aproximou-se da árvore e recolheu a flor no regaço. Contento por ter satisfeito o desejo da menina, tratou o rapaz de descer, mas tão desastradamente o fez, que no fim de dois minutos jazia no chão aos pés de Izabel. A menina deu um grito de angústia e pediu socorro; o rapaz procurou tranquilizá-la dizendo que nada era, e tentando levantar-se alegremente.

Levantou-se com efeito, com a camisa salpicada de sangue; tinha ferido a cabeça. (ASSIS, 2003: 50).

Enquanto me perdurou a natural inconsequência da infância, não sofri com as suas esquisitices. Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas. Assim pensando, muito tomo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriram frutas sem sabor ou ninhos de passarinho. (RUBIÃO, 2005: 33).

Esses dois trechos evidenciam muito claramente e com muitas suspeitas, ao mesmo tempo, uma continuidade estranha. Poderia ser a mesma história, quase uma espécie de repetição e permanência dos personagens ao longo do itinerário da literatura brasileira. A subida nas árvores como pretexto para o romance dos jovens e o início do jogo de manipulação a partir de um pretexto (o elemento ordinário da vida comum se torna extraordinário na literatura), de um mesmo ponto comum. Bárbara poderia ser Izabel metamorfoseada pelo tempo, decadente e escandalosamente gorda por ter se rendido ao consumismo e ganância financeira. O menino da árvore, Camilo, poderia ter se tornado o narrador que agora fala, de si, mas que não conseguiu sair daquela prisão, mesmo tentando alcançar até as estrelas.

O produto também se alterou ao longo dos textos, na medida em que a parasita azul era linda e vívida e depois o objeto de desejo tratava-se de “frutas sem sabor ou ninhos de passarinho”. Quer dizer, desejar continuava sendo a força propulsora, independente da qualidade e da vitalidade do que se deseja. É inegável a força monetária aqui porque o dinheiro e a mercadoria estimulam a vontade. A alteração da forma brutaliza mais o desejo, a expansão da personagem, o extremo da alienação do narrador (desde Camilo) e as formas-mercadoria degradando-se na proporção em que um novo contexto se reduz estruturalmente.

As diferenças existentes no comportamento desenvolvido em sociedade articulam-se à maneira pela qual os homens organizam as relações entre si, que possibilitam o estabelecimento das regras de conduta e dos valores que nortearão a construção da vida social, econômica e política.

Quando se tem relações extremamente assimétricas em que “O dinheiro é o bem supremo, e deste modo também o seu possuidor é bom” (MARX, 2006: 169), existe certo poderio de inversão das qualidades naturais e de perversão capaz de “harmonizar” objetos incompatíveis, potencializar imperfeições e fantasias,

transformando o real em representação, ou seja, o dinheiro, enquanto símbolo, “confunde e permuta todas as coisas” (MARX, 2006: 170), força a junção das coisas contrárias.

Tanto o narrador de Machado de Assis quanto o de Murilo Rubião apresentam e constituem tipos/personagens dotados de uma espécie de lei particular ou capricho como constituição pessoal sem preocupação com a existência de uma norma geral. O que se poderia chamar de um detalhe em uma ordem social mais geral, amplia-se e generaliza apenas um aspecto dessa ordem (sua utilização individualista) para garantir o predomínio individual transformado em ação legitimada socialmente.

A maleabilidade permite que a fantasia tome conta dos fatos reais dando a ver um descompromisso do “horror em atos” (AB’SÁBER, 2007) como parte dos aspectos da vida. Pensando psicanaliticamente, vê-se um sujeito que não incorpora a negatividade do recalque, todavia escolhe ou recusa estrategicamente o que vem da realidade.

A situação brasileira seria, de certo modo, ao julgarmos pela radicalidade machadiana, a do lugar da perversão própria ao sistema global de sentidos e de dominações, que só pode ser pensada na experiência européia a partir dos anos 20 do século XX, quando o capitalismo rompeu definitivamente com todas as soluções de compromisso e tendeu abertamente para a destruição e o fascismo, o que na periferia do sistema já aparecia muito claramente configurado ao longo de todo o século anterior. (AB’SÁBER, 2007: 276).

Conseguir demonstrar a existência dessa figura de caráter inventivo e materialista criadora de uma atmosfera absurda, do surgimento machadiano até a composição muriliana, é perceber como o último organizou esteticamente sua obra em torno de um eixo nascido tempos atrás, é notar um processo historicamente (trans)figurado ao longo de uma acumulação de produção literária.

As oscilações naturais da organização socioeconômica transformam-se na própria forma de narrar dos escritores citados. Por mais absurda, fantástica e ficcional que sejam as narrativas, criticamente percebe-se a história e o mundo que encontramos para viver. A continuidade histórica da distorção da vida intelectual e subjetiva em favor pessoal faz, pela literatura, a projeção de um espaço, ao mesmo tempo arcaico e moderno, no percurso temporal.

### 3.2. O canário, o coelho e o dromedário: metamorfose, fantástico e possibilidade do realismo

O fantástico nos contos a serem tratados adiante é um elemento crucial no processo formativo do discurso das narrativas. A identidade metamorfoseada está na própria forma física de algumas personagens ou no seu discurso dentro do texto, sempre acompanhando as circunstâncias volúveis e maleáveis. No conto de Machado de Assis “Ideias de canário” serão claras as metamorfoses das enunciações do canário, enquanto nos contos “Alfredo” e “Teleco, o coelho”, a necessidade de uma forma adaptável é tão intensa que se dá no próprio corpo dos personagens.

Trata-se de encarar a literatura fantástica como realismo, no sentido de Lukács, como obra capaz de captar o movimento do real (não como o Realismo do movimento/período), portanto, entendendo o modelo de representação realista como quando a arte, no geral, dá conta da vida em sua complexidade.

A questão de muitos críticos e que não se esgota nesta dissertação é que se encarmos a literatura fantástica como alegoria, não cabe entendê-la dentro do realismo. Mas, segundo o próprio Todorov, o texto fantástico não é alegórico, a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria porque, diante do elemento sobrenatural, não se tem as palavras em seu sentido literal, mas assumidamente no figurativo, na intenção de dizer outra coisa naquilo que é dito. Já o texto fantástico “pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal” (TODOROV, 2007: 71), ou seja, há uma realidade que se propõe a ser a única verdade presentificada e acontece ali em verossimilhança. Desta construção, o extra-cotidiano extrapola e lida com uma totalidade que não é nada parcial.

Vale destacar como ponto de partida e exemplificação parte do diálogo inicial em “Teleco, o coelho”, de Murilo Rubião:

— Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.

O importuno pedinte insistia:

— Moço, oh! Moço! Moço, me dá um cigarro?

— Vá embora moleque, senão chamo a polícia.

— Está bem, moço. Não se zangue. E por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente. (RUBIÃO, 2005: 143).

O acontecimento absurdo que aparece na situação apresentada acima só seria a ponta do novelo narrativo a se desenrolar diante das mais diversas formas animais e/ou humanas que o “inocente” Teleco virá a ter/ser. É plausível que o real esteja ali, mas, desconheceria os princípios lógicos e concretos caracterizadores de um universo racional ou se adaptaria a essa racionalidade conforme a necessidade individual? Não é corriqueira a realidade de um coelhinho chamar um homem e pedir-lhe um cigarro, todavia, há um momento conhecido, com personagens vivendo em um mundo banalizado. Algo da vida parece ser recriado ali em potência máxima.

Na narrativa, há uma atmosfera conturbada, produto do confronto dialético da literatura e do processo histórico. As mudanças de Teleco estão inseridas em um mundo verossímil, portanto, possível, extremamente conturbado, móvel e arruinado pela implacável lógica das relações pessoais, políticas e econômicas reificadas.

Primeiramente, Teleco busca na ação de se metamorfosear uma forma de se aproximar do que seria ser humano, isso porque sendo aquele animal estaria em um *status* inferior ao do narrador, sendo alguém necessitado de reconhecimento e aceitação: “Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2005: 144).

Agradar os outros não poderia ser o verdadeiro motivo das mudanças, o coelhinho precisa desesperadamente de uma forma de adaptação ao mundo que lhe é negado. A prática de metamorfose seria uma maneira de se encontrar ou libertar-se do mundo que o oprime ou conduzi-lo a seu favor? No desespero por reconhecimento, ele transforma-se em um mofino canguru.

Sua condição de animal, como dito, o distancia do ser humano. Então, a metamorfose em canguru livra-o da forma anterior, tornando-o, mais próximo ainda do que se entende como humano. Barbosa é um homem (ou canguru com vontade de ser, mas já muito parecido) e não um coelho cinzento, logo tem óculos e cospe no chão. A doçura do coelhinho cede à imagem do canguru:

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, de minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração. Também a sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios à minha pessoa. (RUBIÃO, 1998, p.148).

O conto narra, em síntese, portanto, a relação entre um homem solitário e um coelho que, constantemente, metamorfoseia-se em outros animais. Teleco ou Barbosa também leva para a casa do narrador uma mulher sedutora e se “apaixona”. Para viver esse romance e ter mais um meio de ser homem, o coelhinho assume a forma de um canguru com um comportamento humano.

A relação entre o protagonista e o canguru torna-se difícil, levando à expulsão do animal, que passa a viver com a namorada, que, como o texto sugere, explora o seu dom. Desiludido, Barbosa volta para o narrador, arrependido, doente e necessitado de ajuda. Por fim das contas, sua última metamorfose acontece: uma criança, ainda que sem vida.

A forma inicial não lhe bastou, a tentativa de ser humano e a maleabilidade para atingir seus objetivos juntaram-no até com a talvez interesseira Tereza. O texto parece sugerir que a namorada estabeleceu com ele uma relação de troca – logo, se Barbosa lhe garantisse estabilidade financeira, ela o reconheceria como homem. O acordo leva-o ao desespero e à frustração. Arruinado com a falsa realidade que buscava na vida com a companheira, volta à casa do narrador, onde ambos compartilham a impotência diante das relações perversas sociais:

Em diversas ocasiões, apelei para a sua frouxa sensibilidade, pedindo-lhe que voltasse a ser coelho.

— Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala.

— Falo de um coelhinho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais.

(RUBIÃO, 2005: 149).

A rotina extremamente frenética de Teleco no processo de localização e movimento da sociedade apresenta o fim: “Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes.

Morta” (RUBIÃO, 2005: 152). Assumir a forma humana não era suficiente, faltou a condição de viver.

Na dimensão ficcional da narrativa, na realidade própria do texto não cabia a forma humana de Teleco. A diegese da trama foi desenhada com os limites, a coesão e a coerência do personagem, ter sua identidade metamórfica assumida o mantinha vivo. Isso indica uma forma humanamente impossível, a forma da literatura naquela momento da realidade brasileira requeria outro tipo de construção.

Em “Idéias de canário”, de Machado de Assis, as metamorfoses e a experiência arbitrária acontecem esteticamente de forma diferente, na medida em que as mudanças estão nos espaços ocupados pelo canário e nos discursos proferidos por ele. Essas transformações provocam reflexões sobre as diferentes definições de “mundo” fornecidas pelo canário ao longo da narrativa, conforme as diversas situações em que se encontra. O fato extraordinário de um canário se manifestar com o conhecimento comparável ao de um ser humano situa a ação no ambiente de estranhamento:

Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo. (ASSIS, 1997: 34).

Macedo entrou em uma loja de belchior, onde nem o vendedor nem as coisas ali pareciam ter vida ou uma história em que se pudesse, inclusive, escrever uma genealogia: “Não se adivinhava nele nenhuma história, como podiam ter alguns dos objetos que vendia, nem se lhe sentia a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas.” (ASSIS, 1997: 34). Mesmo assim, a descrição e a citação dos objetos compunham o panorama de determinado período histórico.

Quando o narrador indica a existência de “um caso tão extraordinário”, a referência ao realismo já não pode comportar o naturalismo, pelo contrário, o que virá a acontecer com a presença do canário lida totalmente com o extraordinário, portanto, extra-cotidiano, diferente do comum. Trata-se de um realismo antirrealista, abrindo forte indício para a indicação do fantástico, enquanto texto onde esse tipo de relação proposta possa acontecer com independência e autonomia.

Partindo dos conceitos de Lukács discutidos por LESSA (2007), ali naquela loja existem representantes na forma concreta de ser das três esferas ontológicas: a inorgânica, a biológica e a do ser social. Dentro das relações dialéticas de articulação e

distinção entre elas, apenas a última trata de um ser que se reconhece na sua própria história, um indivíduo que, para a escolha do novo, teria alternativas com base na história e nas experiências do passado. Porém, o vendedor não condiz com sua forma essencial de ser, ele ocupa o lugar de “coisa”, sem a mediação da consciência, como qualquer outra mercadoria daquela loja. Há um “homem da cotidianidade”, “inteiro”, percebido predominantemente pela aparência.

Mas no meio daqueles objetos sombrios, havia uma gaiola com um canário dentro – “A cor, a animação e a graça do passarinho davam àquele amontoado de destroços uma nota de vida e de mocidade.” (ASSIS, 1997: 34) – e o animal falou com Macedo que não tinha dono algum e ainda questionou seu juízo e sua imaginação. Um diálogo entre os dois se inicia, mas o espanto do homem não é o de falar com o pássaro, e sim o da independência do canário.

Admirado com a linguagem do bicho, Macedo comprou-o do dono da loja e colocou-o em uma boa gaiola na varanda de sua casa. O interesse do homem, porém, não era o de cuidar do pássaro, mas o de como poderia tirar proveito daquela situação e daquele fenômeno – “Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta.” (ASSIS, 1997: 35). Isso lembra a escolha do narrador da narrativa analisada anteriormente de levar Teleco para sua casa.

Durante o tempo de estudo, o narrador diz que o canário parecia ter percebido a intenção dele e não falava mais, até o ponto de cair enfermo e o animal fugir, fazendo com que a culpa caísse sobre seu criado. Macedo esteve em desespero à procura do canário por toda a redondeza, como se o animal fosse a solução ou o facilitador de sua ascensão social.

Parece que houve um furo, um desvio na rede de causalidade. Casualmente, o pássaro fugiu. Macedo estava investindo severamente no canário porque aquele animal fantástico e especial poderia ser o meio dele ascender do *status* que ocupava, apresentando ao mundo uma excepcional descoberta. Factualmente, a causa de seu avanço econômico era a inteligência excepcional do canário. Todavia, o canário, desde o início, demonstrou seu caráter de sobrevivência essencialmente mutável e, com toda certeza, não se consentiria em permanecer naquela situação. Ele foge, com naturalidade.

Ao longo de um passeio, o canário apareceu e indagou sobre como o homem estava. O último, parecendo louco aos olhos do amigo que o acompanhava, pediu ao canário o retorno às conversas e aos conceitos sobre o “mundo”. O canário deu sua última definição de “mundo”, irritando Macedo que, por sua vez, falou que para o pássaro, então, tudo poderia ser o mundo, até uma loja de belchior. Entretanto, o pássaro, em sua derradeira definição de mundo, já não considerava mais a existência da loja de belchior: “Mas há mesmo lojas de belchior?”

O mundo – redargüiu o canário com certo ar de professor – o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira. (ASSIS, 1997: 35)

— O mundo – respondeu ele – é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira. (ASSIS, 1997: 36)

O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima. (ASSIS, 1997: 37)

Acima estão as definições de “mundo” do canário em ordem cronológica ao longo da narrativa: da loja de belchior, passando pela varanda em frente ao jardim da casa de Macedo, chegando na liberdade da natureza. Os conceitos variam conforme a situação do canário. O que se vê é um pássaro, com características humanas, escorregadio, dono de uma mobilidade ativa e criativa muito peculiar no que diz respeito a sua adaptação, vivendo por uma lei imperativa e particular de uma satisfação ou necessidade qualquer. Um pássaro falante que não pôde ser submetido aos interesses dos estudos de ornitologia de Macedo.

O canário parece ser um sinal de uma literatura que fala de si, por si, se autoquestiona; e por mais que Macedo queira, é impossível sobrepor a interpretação própria dele, baseada nas pesquisas das ciências naturais sobre o que se formula pela fala do canário. Enquanto o vendedor da loja é uma figura completamente reificada pelo narrador, o pássaro faz o movimento contrário, se humaniza; pela narrativa percebe-se que ele consegue captar a realidade em sua forma total, seu movimento histórico, de perspectivas, da loja de belchior até o espaço infinito. A humanização do canário e sua relação com Macedo ultrapassam e negam a relação entre coisas que predomina na

sociedade. Assim, o canário amarelo é em si mesmo uma interpretação, uma hermenêutica. “Na perspectiva da crítica histórica e dialética da literatura, a hermenêutica do texto literário está na própria forma como o texto se organiza. A forma de organização estética de um texto é já uma interpretação, uma leitura do mundo” (CORRÊA & HESS, 2011: 165).

Ao mesmo tempo em que o pássaro mostra a Macedo que a determinação das coisas está nas mãos de quem detém o poder (ele domina o pesquisador e é o dono do vendedor de belchior), naquele reino de transfiguração da realidade, no espaço da literatura, numa brecha para a existência do espaço da humanização, há a possibilidade de o homem captar o mundo e de perceber a necessidade de o transformar; o animal voador é em si mesmo forma de captação e transformação do mundo, força produtiva, como a forma literária o é. Com esse personagem, fica sugerida uma inversão da animalização, da coisificação. Inverte-se a tendência do domínio do homem em relação aos animais, especialmente os domésticos (em gaiolas, no caso dele), e nesse caso, o mínimo pássaro, pela forma em texto, subverte a lógica cotidiana comum imediata e, por meio dele, se recria a realidade na direção da insubmissão, da liberdade, sugerindo a possibilidade latente para tanto que está na vida concreta.

Entretanto, há no conto uma ambiguidade que pode levar o leitor a hesitar quanto a essa leitura aqui proposta. Não haveria nas ideias do canário algo que ameaçaria essa possibilidade de afirmação da humanização, haveria na atitude do personagem um esboço de volubilidade, algo de escorregadio que reafirmaria a adaptação e não a transformação do mundo desumanizado? Apesar de a visão de mundo do canário indicar um movimento de ampliação da visão, da gaiola para o espaço infinito, por outro lado, o mundo não estaria regredindo a um espaço sem gaiolas, mas também sem homens? A lógica que guia a visão de mundo do canário seria a de quem só reconhece como mundo o espaço em que está inserido, pois, fora dele, na expressão que lembra a lógica de Platão: “tudo é ilusão e mentira”?

Essa ambiguidade enigmática pode ser talvez compreendida quando associada ao conjunto do conto, que, marcado pela inversão, adquire uma versão irônica, que desqualifica o narrador personagem, enquanto uma espécie de estudioso, aristocrático e positivista. O personagem Macedo, que assume a narrativa depois do narrador em terceira pessoa sugerir o descrédito de sua história (“um caso tão

extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo”), é desbancado pelo canário que acaba por construir a partir de Macedo a sua escalada para a liberdade. O estudioso Macedo, um pseudocientista positivista, é surpreendido por um canário filósofo que aparentemente foi comprado por ele e de quem Macedo exige, cordialmente, os direitos de proprietário contra os quais o canário, desde o início já se opõe, invertendo a ordem da propriedade:

— Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo. (ASSIS, 1997: 35).

A loja de belchior, espaço onde o narrador personagem entrou por acaso para escapar de um atropelamento, lugar em que ocorre o primeiro encontro entre ele e o canário, é descrita por Macedo como “escura, atulhada das cousas velhas, tortas, rotas, enxovalhadas, enferrujadas que de ordinário se acham em tais casas, tudo naquela meia desordem própria do negócio”, cheia de objetos em desconexão (“panelas sem tampa e tampas sem panelas”) e “perdidos na escuridão”. Trata-se de um mundo em tudo oposto ao mundo meticuloso e organizado pelo conhecimento positivista de Macedo, que habitava uma casa adornada por uma varanda com “um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima”.

Para Macedo, o canário não podia pertencer àquele mundo de desordem, velharia e pobreza, portanto, é por uma espécie de solidariedade de classe que Macedo compra o canário (RIBEIRO, 2008), mas Macedo é traído pelo canário, que, mais astuto, não se vende, não aceita a visão de mundo do narrador, que, segundo o canário não perde “os maus costumes de professor”. O processo de inversão da narrativa sugere, ao final, que o proprietário Macedo é que estava engaiolado, em uma perspectiva de mundo que negava o todo: “se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior”. No mundo de Macedo, não cabe uma sociedade em que os proprietários se invertem, e muito menos cabe um mundo sem proprietários, “um espaço infinito e azul, com o sol por cima”. A última definição de mundo do canário filósofo não vem mais acompanhada pelo fecho de ouro de cunho platônico: “Tudo o mais é ilusão e mentira”. O mundo, diz o canário, é agora o espaço infinito e azul, habitado pelo antigo prisioneiro, vindo da loja popular e escura, na qual Macedo só

entrou por acaso. Nessa articulação com o restante do conto, arquitetado pela ironia machadiana, parece mais evidente que o canário, ao contrário de Macedo, pôde efetivamente ampliar sua visão de mundo que sugere mais a transformação que a adaptação.

Entre animais que buscavam e/ou tinham características humanas, encontramos ainda “Alfredo”, de Murilo Rubião, em uma situação razoavelmente diferente. Nesse conto, o próprio título sugere a história de um homem, porém, Alfredo, ao que parece, era um homem que se metamorfoseou em porco, em nuvem, no verbo “resolver” e, por último, em dromedário, subindo a serra para se isolar da antiga espécie humana. Sobre isso, tem-se:

Alfredo tem, como toda mercadoria, um valor de uso e um de troca. Seu valor de uso, entretanto, é alienado, sempre substituído pelo seu valor de troca e, portanto, equivale reflexivamente ao desejo do narrador (...). Quando metamorfoseado em porco, uma possível nuvem e, principalmente, no verbo resolver, seu valor de troca, frente às demandas do mercado, se maximiza e o produto é consumido sem descanso. (CORRÊA, 2004: 172/173).

A consumação de Alfredo sem descanso (talvez ele tivesse essa consciência) o fez fugir dos homens, possivelmente de sua ganância. Ou seja, na narrativa em questão, o dromedário fez o caminho diferente do escolhido pelo canário e por Teleco: “(...) na sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens (...)” (RUBIÃO, 2005: 68).

Quem narra é Joaquim Boaventura, irmão de Alfredo, que ouvia cotidianamente, de onde morava com a esposa Joaquina, ruídos que provocaram, de início, a desconfiança de haver um lobisomem ali. Justamente em uma tarde, Joaquim vai atrás da tal criatura e reconhece seu irmão, no alto da serra, como um dromedário que fugiu para lá “convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes a se entredevorarem de ódio” (RUBIÃO, 2005: 69). Depois do reencontro, Joaquim leva o irmão para o vale, narrando:

Fomos descendo a passos lentos, em direção à aldeia. Atravessamos a rua principal, sem que ninguém assomasse à janela, como se a chegada de meu irmão fosse um acontecimento banal. (RUBIÃO, 2005: 67).

Em seguida, durante vários fragmentos de discurso que (des)organizam a narrativa, fica claro o perfil do homem que se transforma em elementos até ser animal. A tentativa de outra forma de apresentação social tenta ajudar na busca de tranquilidade, impossível no mundo real (nesse caso, também na ficção). Há o espaço da impossibilidade diante de uma realidade como a que se vive, nem a metamorfose, a maleabilidade é capaz de produzir a superação.

Também Joaquim confessa ter tentado buscar a tranquilidade, indo menos longe que o irmão. Quando ele leva o irmão para a aldeia vê que nada estava resolvido e retorna com ele para a serra. Há uma forma circular na narrativa caracterizadora da impossibilidade marcada, sobretudo, pela primeira – “Cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2005: 65) – e pela última fala – “Sim, cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2005: 70) – de Joaquim.

Essa angústia própria da vida moderna e contemporânea transborda para quem lê. O canário do conto de Machado parece resistir à lógica positivista desumanizadora de seu proprietário; Teleco, na lógica da metamorfose ainda aspira à aparência de humano, embora o máximo alcançado seja a aparência degradada do homem em Barbosa, o mofino canguru, ou na criança morta ao final do conto; Alfredo, diferentemente, parece estar no último estágio de percepção do engodo e do impossível na lógica do mundo fetichizado da mercadoria, não vendo e nem tendo nenhuma saída para além da desumanização. Importante dizer que a desumanização não é, portanto, apenas um recurso estético que envia o texto para o insólito, para além dos limites da aparência e do convencional; além disso, a desumanização aparece em Rubião como uma condição concreta da produção da obra literária numa sociedade regida pelo capital de forma peculiar como ocorre em regiões periféricas.

A tentativa de sair do mundo das aflições e a reclamação por outra forma de vida estão nas metamorfoses dos personagens, seja no aspecto físico ou verbal. Cada um, ainda que inconscientemente (ou não), faz a sua tentativa de sobrevivência e a cada formato, de fato, propõe uma novidade. O canário parece sobrevoar o espaço e o tempo e demonstra sutilmente que, ainda hoje, é necessário que surjam novas outras interpretações do mundo. Teleco e Alfredo levaram a volubilidade para a matéria física e se exaurem, já o canário não. Sua esperteza e diversas possibilidades se alteram no nível do discurso e o fazem permanecer, contemporaneamente machadiano.

Alfredo, que assistia à nossa discussão com total desinteresse, entrou na conversa, dando um aparte fora de hora:

– Muito interessante. Esta senhora tem dois olhos: um verde e outro azul.

Irritada com a observação, Joaquina deu-lhe um tapa no rosto, enquanto ele, humilhado, abaixava a cabeça.

Tive ímpeto de espancar minha mulher, mas meu irmão se pôs a caminhar vagarosamente, arrastando-me pela corda que eu segurava nas mãos. (RUBIÃO, 2005: 67/68)

A mim também pregava-me peças. Se encontrava vazia a casa, já sabia que ele andava escondido em algum canto, dissimulado em algum pequeno animal. Ou mesmo no meu corpo sob a forma de pulga, fugindo-me dos dedos, correndo pelas minhas costas. Quando começava a me impacientar e pedia-lhe que parasse com a brincadeira, não raro levava tremendo susto. Debaixo das minhas pernas crescera um bode que, em disparada, me transportava até o quintal. Eu me enraivecia, prometia-lhe uma boa surra. Simulando arrependimento, Teleco dirigia-me palavras afetuosas e logo fazíamos as pazes. (RUBIÃO, 2005: 145/146)

Não tendo mais família que dois criados, ordenava-lhes que não me interrompessem, ainda por motivo de alguma carta ou telegrama urgente, ou visita de importância. Sabendo ambos das minhas ocupações científicas, acharam natural a ordem, e não suspeitaram que o canário e eu nos entendíamos. (ASSIS, 1997: 36)

Os três trechos acima de “Alfredo”, “Teleco, o coelhinho” e “Ideias de canário”, respectivamente, trazem na fala dos narradores enunciados sobre a relação deles com os seres metamórficos. A partir de algum momento da narrativa, os narradores poderiam ser o mesmo e ocupar semelhante lugar em diferentes histórias, onde o elemento animalesco humanizado, ou o homem desumanizado, passa a fazer parte da vida cotidiana deles, numa espécie de elemento estranho em ar de familiaridade profunda. Essa relação é tão complexa e mesclada que, no primeiro trecho, por exemplo, em “arrastando-me pela corda que eu segurava nas mãos”, embora fosse Alfredo que arrastasse, o narrador detém a corda na mão e o controle da narrativa.

Alfredo reconhece os estranhos e diferentes olhos de Joaquina como provocação, Teleco contornava as travessuras com “palavras afetuosas” conscientemente simuladas e o canário se entendia com o narrador para dele tirar algum partido. Parece que todos esses que falam e contam as histórias se comprazem da existência desse outro extremamente diferente e os incorporam como forma de ajudar a si mesmos, na busca de um benefício próprio.

Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos, passou de leve na minha face a sua áspera língua. Levantando-me, puxei-o pela corda e fomos descendo lentamente a serra.

Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto. (RUBIÃO, 2005: 70)

Nesse meio tempo, meu amor por Tereza oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido. Mesmo na incerteza, decidi propor-lhe casamento (...) Frustrada a tentativa do noivado, não podia vê-los juntos e íntimos, sem assumir uma atitude agressiva. (RUBIÃO, 2005: 149/150)

Padeci muito; felizmente, a fadiga estava passada, e com algumas horas pude sair à varanda e ao jardim. Nem sombra de canário. Indaguei, corri, anunciei, e nada. (ASSIS, 1997: 36)

Já nas três falas destacadas acima é perceptível que os narradores transformam a própria forma de narrar em aflição. Na relação deles com os seres em metamorfose constante, de superação, esquiva ou decadência, há um cansaço, um desgaste, uma irritação e um tamanho desconforto causado pelo contato com esses personagens, ao mesmo tempo em que têm uma dependência, uma necessidade explícita daquelas figuras.

Pensando os narradores, a forma deles em primeira pessoa, ocupando a posição de narrador e personagem, ao mesmo tempo em que esse ponto de vista dá credibilidade ao enredo por tratar-se de alguém de dentro dos fatos, nos sugere certa desconfiança, na medida em que, tudo é relatado a partir da subjetividade deles, portanto, de determinado ponto de vista específico. A verdade é que nem eles conseguem lidar com o fenômeno da totalidade em sua completude, pois são uma parte da estrutura complexificada da vida social representada nas narrativas.

Haveria então uma possibilidade sugestiva: se toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições e se, ao carregar tanto nas aflições, a obra está reclamando alguma outra forma de vida indisponível, esses contos lidam com os significados ainda indisponíveis, mas extremamente necessários.

E ainda, se só a possibilidade de existência de uma vida sem aflições torna possível a escrita dessas narrativas, talvez as metamorfoses do canário, do dromedário e do coelhinho sejam tentativas de viver essa outra existência, onde a desumanização não prevaleça.

Talvez seja precipitado dizer que os seres mutáveis sejam a própria literatura ou a obra de arte como elemento destoante da realidade cotidiana reificada e extremamente alienada. Talvez o poder de perturbação e de questionamento da realidade reificada do dia a dia apareça de alguma forma nessa literatura. O perigo

desses seres para a vida cotidiana dos narradores poderia caracterizar a missão desfeticizadora da arte: abrir os olhos do leitor para a desumanização e afirmar a necessidade de um mundo realmente humano.

Finalmente, é uma tentativa também de entender um texto que se modifica ao longo de um processo histórico e social e que venha a se ressignificar em outro tempo e em outro espaço. A experiência estética ao longo da formação do sistema literário e da continuidade dele se metamorfoseia e se modifica, cada vez mais com maior dificuldade, conforme a necessidade da vida social de novas formas que a configurem de modo efetivo e potente.

## CAPÍTULO IV

### MURILO E MACHADO: GENEALOGIA E REALISMO DE FORMAS ESPECTRAIS

“Grosso modo, toda grande literatura, toda literatura autêntica, é realista. Não se trata aqui de estilo, mas do ângulo de visão da realidade, da posição tomada diante dela. Mesmo o máximo do fantástico pode ser realista”.

G. Lukács, “Conversando com Lukács”.

Para finalizar esta pesquisa, este capítulo procura dar prosseguimento à relação entre os dois contistas, pela relação entre os contos “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, e “O bom amigo Batista”, de Murilo Rubião. Busca-se, ainda, uma aproximação maior com o problema do realismo em uma sociedade periférica, na qual as formas espectrais representam as forças motrizes da história especificamente brasileira em relação com a história universal. Tenta-se entender o fenômeno artístico literário a partir dos procedimentos dos próprios contos, e vê-se que um novo estilo surge da necessidade de configuração e organização de formas da vida social modificadas, mas que se apresentam de forma fantasmagorizada tanto pelo caráter inconcluso do passado quanto pelos limites do presente reificado.

#### **4.1. Sobre a possibilidade do realismo na narrativa periférica de cunho fantástico**

É importante salientar que entender e sondar a possibilidade do procedimento realista dentro da literatura fantástica foi um dos desafios desta dissertação. Isso porque as encruzilhadas do fantástico trazem uma ausência de sentido, que envia a literatura ao questionamento de sua própria forma e não permite a relação imediata com a realidade. Além disso, a ironia na obra de Machado e alguns elementos ligados ao insólito poderiam ser encarados, a princípio, como antirrealistas; como também a adesão de Rubião ao fantástico pode ser vista como oposição ao realismo.

Se pensarmos que o texto fantástico, ao narrar uma história, narra também a história de sua própria forma, há um caminho para entendê-lo como forma da modernidade, ou mais especificamente, no caso de Murilo Rubião e da obra de Machado (para além do que a obra machadiana traz em si de elementos próximos ao fantástico), de uma modernidade específica e extremamente contraditória, a brasileira; seja pelo aspecto do que Roberto Schwarz chamou de “ideias fora de lugar”, em relação ao chão histórico brasileiro representado em Machado de Assis; seja pela modernização tardia que figura na obra de Rubião. Enfim, trata-se de uma forma peculiar da modernidade e do capitalismo, entre local e universal, porém, sobretudo, *periférica*. O fantástico poderia, então, ser aqui uma forma de representação realista?

Em sua introdução aos estudos estéticos de Marx e Engels, Lukács (2009: 104-105.) faz as seguintes considerações acerca da obra de um dos maiores representantes do fantástico alemão, E. T. A. Hoffmann, e dos textos fantásticos produzidos por Balzac:

Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja captado como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo. Não é de modo algum por acaso que precisamente algumas novelas fantásticas de Balzac e de E.T.A. Hoffmann estivessem entre as criações artísticas mais admiradas por Marx. [...] A estética marxista, que nega o caráter realista do mundo representado através de detalhes naturalistas (que escamoteiam as forças motrizes essenciais dos fenômenos), considera perfeitamente normal que as novelas fantásticas de Hoffmann e de Balzac representem momentos culminantes da literatura realista, porque nelas, precisamente em virtude da representação fantástica, as forças motrizes essenciais são postas em especial relevo.

Alguns aspectos dessa afirmação são extremamente importantes para a discussão proposta nesta dissertação que procura pensar a possibilidade do realismo na produção literária de cunho fantástico. O realismo parece estar mais distante dos “detalhes naturalistas” – que tendem à fidelidade documentária ou fotográfica da realidade e privilegiam a representação objetiva do momento presente da narrativa –, que da transfiguração da realidade, mesmo a mais fantástica. “Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos” (2006:135.), como afirma

Antonio Candido em ensaio acerca do problema entre naturalismo, realismo e realidade, a partir da obra de Proust.

Diante disso, é possível afirmar que o realismo não é estático, mas dinâmico, ele procura captar a realidade em sua essência, e, para tanto, por sua profunda relação com a história, muitas vezes necessita de formas estéticas que não são aquelas consagradas pelo próprio romance realista. Portanto, não resulta especificamente da adoção de procedimentos normativos em si mesmos, o que seria mais próprio ao naturalismo, pois o realismo exige que os procedimentos adotados estejam articulados à matéria histórica e social. Portanto, temas e técnicas narrativas que não partam de um “fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral” podem por em relevo “as forças motrizes essenciais”. Segundo OTSUKA (2010: 41.), ao comentar a leitura lukacsiana sobre as conexões entre a obra de Hoffmann e a Alemanha de sua época,

Na medida em que, em seu cerne, o realismo se liga à figuração das forças motrizes da sociedade, para Lukács as especificidades da matéria social, formada em condições históricas determinadas, são tão importantes quanto o talento inventivo do escritor, que cria uma forma literária adequada à figuração daquela matéria. Matérias sociais diferentes, como a dos países mais avançados e a das áreas periféricas entre o final do século XVIII e o começo do XIX, exigem configurações formais diferentes, caso se queira apreender literariamente o dinamismo histórico próprio a cada situação.

Por essa razão, ao se referir ao caráter realista do fantástico em Hoffmann, Lukács entende que as condições sociais e históricas particulares da Alemanha contemporânea a esse autor não permitiram a produção de uma obra realista semelhante às produzidas na França ou na Inglaterra. A Alemanha de Hoffmann estava “atualizada no plano das ideias e, ao mesmo tempo, atrasada no terreno econômico-social” (OTSUKA, 2010: 41.). Desse descompasso é que surge o realismo na obra fantástica do escritor alemão. Na Alemanha atrasada, com uma burguesia ainda incipiente, era necessária outra formulação artística que ressaltava a diferença entre as formas estéticas e a vida prática, mas, que, assim, acabava gerando algo novo e original a partir de problemas específicos, mas que estavam ligados contraditoriamente ao caráter mundial:

A originalidade de Hoffmann – que o leva a alcançar um resultado realista – é que, em sua obra, a nova sociedade é apreendida nas formas da miséria alemã. Assim, em sua obra, o novo adquire caráter spectral, sobretudo no

aspecto limitado que as formas do mundo moderno assumem em solo alemão. Ao mesmo tempo, e inversamente, Hoffmann vê o elemento fantasmagórico da transformação do espírito filistino alemão através dos acontecimentos sociais de caráter mundial. A figuração fantástica de Hoffmann, portanto, apreende as relações de tensão entre as formas burguesas modernas e o atraso da realidade prática alemã. Desse modo, segundo Lukács, Hoffmann “incorpora – com tanto vigor como Goethe antes dele e como Balzac depois – as tendências evolutivas fundamentais do período e as expressa com um realismo novo e sugestivo”

Os elementos espectrais, as formas fantasmagóricas estão profundamente ligadas às forças históricas em seu movimento dentro do capitalismo desigual e combinado ao mesmo tempo. Isso mostra como o entendimento do realismo em Lukács tantas vezes alcançou uma perspectiva dinâmica e viva, ultrapassando os limites do mecanicismo e da normatividade; tanto é assim que o crítico não entende a relação entre a situação econômico-social e o realismo artístico de forma simplista, como correspondência direta, pois, embora estejam intimamente ligas, as formas estéticas e a matéria social podem se relacionar de maneiras diversas: na Alemanha, o atraso econômico e social exigiu outra forma de representação realista; na Rússia, “é justamente o atraso que possibilitará a sobrevivência do realismo na obra de Tolstói e de outros, em um momento em que o realismo parecia inviabilizado na Europa Ocidental pós-1848” (OTSUKA, 2010: 41.). É importante considerar tudo isso para pensar a possibilidade do realismo no Brasil na obra de dois de seus grandes escritores que se aproximaram em doses diferentes da narrativa de cunho fantástico: Machado e Rubião.

#### **4.2. Murilo e Machado: genealogia e realidade brasileira**

As peculiaridades históricas do capitalismo e da modernidade no Brasil, como já evidenciou a própria discussão sobre a formação da literatura brasileira, também não permitiriam aqui a produção de uma forma literária compatível à do melhor realismo europeu, aliás, esse problema é um dos nós mais importantes da formação do país, de sua literatura e de sua posição no mundo. A convivência entre atraso social e formação europeia dos poetas e escritores; entre a forma universal e a matéria local; entre escravidão e ideais iluministas produziu uma especificidade histórica da qual a nossa literatura só conseguiu dar conta de forma efetiva a partir de Machado de Assis, que, por meio de ironia específica e muito própria, deixava claro que as ideias aqui

estavam fora de lugar, e, ao mesmo tempo, apontavam para o desconcerto das ideias também lá de onde elas vieram como modelo.

Também Murilo Rubião, até porque a história por aqui evidencia com muita força o caráter contraditório do progresso, teve que continuar lidando com o desacerto das ideias em relação às práticas sociais, mas, por um lado, Murilo Rubião contava com um acúmulo potente – o sistema literário formado –, isto é, uma genealogia interna já instituída; mas, por outro lado, lidava com a agudização também contraditória das formas desumanizantes e reificadoras.

Se já não havia mais a escravidão legalizada, a permanência de elementos coloniais tanto na República, no caso de Machado (como no conto “O espelho”, entre outros), como na modernidade, no caso de Rubião: basta lembrar o conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, justamente o que vem com a epígrafe machadiana de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual os escravos, que recebiam nomes de poetas, músicos e pintores, eram reunidos pelo tataravô do narrador, que, por amor às artes, recitava-lhes os clássicos franceses na fazenda.

É importante ressaltar que este conto de Rubião, assim como alguns outros, parece se desviar da trilha convencional do fantástico, nele, as formas espectrais do passado reaparecem mais pela ironia que pelo fantástico propriamente dito. Outro elemento importante deste conto é que ele apresenta exatamente um estudo de genealogia, um estudo frustrado, em que o narrador Pedro Inácio, após apresentar sua linha de ascendência na perspectiva da hereditariedade positivista (o narrador queria saber a causa de sua vocação para o amor e a razão de sua calvície), descobre que ele apenas substituíra um aborto, não era filho legítimo da genealogia dos Bulhões. O narrador contabiliza a queda de suas teorias: seis contos, duzentos e trinta e cinco mil e quinhentos réis. A fantasmagoria não está nas metamorfoses ou nos mortos que permanecem vivos, mas na permanência do passado que o positivismo não pode explicar pela lógica da causa e efeito, pois só a ironia do desencontro, do desacerto, do acidental pode dar conta do vai e vem da história peculiar do Brasil desde a colonização até o presente, no qual a vida e o seu lirismo são reduzidos à contabilidade. Nesse sentido, o conto fala também, desde a epígrafe, da própria genealogia da produção literária de Rubião em relação a Machado; ou seja, o escritor declara, na própria narrativa, sua filiação ao realismo machadiano, sem poupar o seu próprio texto da auto-

ironia ou do autoquestionamento: sua produção, sob a lógica do dinheiro e do contabilista, não pode nem deve ser a mesma de Machado, mas ali no seu conto está também a genealogia do criador do velho Brás Cubas, tanto formalmente quanto na composição dos personagens.

Outro conto de Murilo Rubião que não se caracteriza efetivamente pelo fantástico, mas no qual o espectral se constrói pelo retorno do passado inconcluso é “O bom amigo Batista”, de Murilo Rubião. Esse conto, pela ironia e até pelo humor, aproxima-se muito do conto de Machado de Assis “Pílades e Orestes” e parece também confirmar a genealogia literária que liga Rubião à narrativa machadiana.

Em “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, a narrativa acontece no Rio de Janeiro no final dos anos de 1800 e a relação central – “A vida que viviam os dois, era a mais unida deste mundo” (ASSIS, 2007: 458) – que se desenrola entre Quintanilha e Gonçalves, é narrada por alguém que fala em terceira pessoa e, aparentemente, ocupa uma posição privilegiada de conhecimento de todos os fatos do enredo.

Os amigos se bacharelaram em Direito, mas Quintanilha esteve na política como deputado por um breve período de tempo, até receber a herança de um tio e se tornar um homem de bens e posses. Daí em diante “Quintanilha engendrou Gonçalves” (ASSIS, 2007: 457), ou seja, produziu ou recriou o amigo, servindo-lhe e dispondo de sua fortuna para agradá-lo, embora todos comentassem e acreditassem que aquela relação era estranha: “A união dos dois era tal que uma senhora chamava-lhes os “casadinhos de fresco”, e um letrado, Pílades e Orestes” (ASSIS, 2007: 460).

Se Gonçalves, dotado de uma sabedoria perversa, percebe que seu amigo nutre uma dependência doentia por ele; Quintanilha possui uma inocência duvidosa, uma vez que é frequentemente ironizado pelo narrador e posto como cego diante da realidade configurada.

Quintanilha acompanhava os atos de Gonçalves; via a constância do seu trabalho, o zelo que ele punha na defesa das demandas, e vivia cheio de admiração. Realmente, não era grande advogado, mas na medida das suas habilitações, era distinto. (ASSIS, 2007: 461).

Um dos pontos fortes na narrativa está justamente na ação de Gonçalves em manipular as palavras a fim de convencer Quintanilha de uma falsa preocupação dele sobre seu destino. Ainda que o último não queira a herança recebida de um tio, porque

esse capital criou muitos problemas com os parentes, que se interessavam pelo dinheiro. Porém, permanece com os bens, uma vez que Gonçalves o convence, alegando a importância de seu amigo na vida do tio falecido.

Gonçalves constrói sua carreira em decorrência de empréstimos e préstimos de Quintanilha, que sempre estava à sua disposição, às vezes aparece como uma contraparte do outro, um servo com posses, mas com serviço de mucama. Ao longo do texto, o amigo submisso chega a abdicar de um amor imenso em prol do outro, a quem direciona toda a herança. “Quintanilha fez outro testamento, legando tudo à prima, com a condição de desposar o amigo. Camila não aceitou o testamento, mas ficou tão contente, quando o primo lhe falou das lágrimas de Gonçalves, que aceitou Gonçalves e as lágrimas” (ASSIS, 2007: 165).

Depois de manipular as ações para que Camila, sua paixão, ficasse com o amigo, um pretexto, uma situação inusitada finaliza a história: Quintanilha termina vítima de uma bala perdida da Revolta da Armada na Praça Quinze de Novembro, já que “não se pode dizer que Quintanilha fosse inteiramente feliz” (ASSIS, 2007: 457).

Quintanilha “Está enterrado no cemitério de S. João Batista; a sepultura é simples, a pedra tem um epitáfio que termina com esta pia frase: ‘Orai por ele’” (ASSIS, 2007: 465). Curiosamente, o santo que dá nome ao cemitério no conto de Machado está agora no título do conto de Rubião – “O bom amigo Batista” –, no qual se desenvolve também uma história de dependência, submissão e exploração entre dois amigos igualmente “casadinhos de fresco”. São eles José e João Batista, dois nomes bíblicos consagrados, porém, de sagrados, ambos não têm nada. Manipulador e manipulado se comprazem da situação. João Batista seria uma nova versão de Quintanilha, mudado e ensinado na morte? Ou a repetição de Gonçalves para que José reencarne como o mesmo Quintanilha?

O dado espectral já se anuncia nessa reaparição transfigurada de personagens que tiveram seu destino no conto machadiano e que retomam uma lógica parecida no conto de Rubião: as relações humanas desumanizadas e automatizadas pela mediação do favor e da dependência.

No conto muriliano, desde a epígrafe bíblica, o tipo de relação a ser apresentada e amplamente já questionada no conto de Machado reaparece como uma forma consagrada que ironiza ou é ironizada: “Bem-aventurados os mansos porque eles

possuirão a terra” (RUBIÃO, 2005: 97). José seria o manso que, embora tenha sido alertado pela família, pela esposa e pelo delegado, não acredita na manipulação e perversidade de João Batista.

Essa ironia permanece como forma estrutural, na verdade, desde o título, no qual João Batista é apresentado como “bom amigo”, esse recurso já dá os princípios norteadores de todo o conto. No caso dessa narrativa, há uma divisão em dez partes, nas quais o enredo vai acontecendo progressivamente. “– Não vê, José, que Batista está abusando de você?” (RUBIÃO, 2005: 97), esse alerta é recorrente na voz de diversos personagens ao longo da história, mas José não escuta ou não pode escutar a admoestação.

A surdez de José e o discurso em primeira pessoa conduzem toda a narrativa, a aflição dele, assim como a do machadiano Quintanilha, está na manutenção de uma amizade doentia. José faz tudo por Batista, que o explora desmedidamente, toma-lhe uma namorada e as promoções dentro do Ministério da Fazenda. João Batista, por sua vez, herdou este estilo de vida (do Gonçalves machadiano?), uma vez que “é filho daquele mandrião do Honório, o caça-dotes!” e sua mãe que era “bonita e rica” (RUBIÃO, 2005: 98). O indício de determinismo, associado à impossibilidade de comunicação efetiva, não parece ser advindo do naturalismo, uma vez que há certa intensificação quase cômica na obstinada submissão de José, desde a infância, a seu bom amigo Batista. Além disso, a observação acerca da hereditariedade que justificava o caráter interesseiro de Batista partia, ironicamente, de tio Eduardo, que, “à falta de um ofício morava conosco havia anos” (RUBIÃO, 2005: 98). Além de um agregado, tio Eduardo havia sido noivo da mãe de Batista. As configurações literárias do fenômeno social do favor e das motivações pessoais revestidas de boa vontade com o próximo vão se multiplicando pelo conto.

Ainda quanto ao tipo de determinismo que o conto apresenta, reforçando a sua natureza diversa do naturalismo, é importante notar que José é nomeado pela família e pela esposa com “adjetivos dificilmente toleráveis por pessoas de maior sensibilidade”: burro, idiota, imbecil, cretino, toupeira. A imbecilização do personagem, assim como a animalização de Alfredo ou a metamorfose de Teleco em um esboço degradado de homem no mofino canguru Barbosa, diverge da zoomorfização naturalista pelo seu aspecto espectral. As injúrias ao personagem ou a animalização do homem não se dão

em uma atmosfera degradada pelo instintivo ou pelas condições sociais abertamente decadentes.

Os personagens naturalistas degradam-se pela ligação imediata com o meio ou com a raça. José, ao contrário, embora seja escorraçado pelos parentes e seja gago e tímido, é um sujeito bem posicionado, mas, sobretudo, é um espectro do lirismo, não é por acaso que desejará ser internado na “poética casa de saúde”, onde receberá a alcunha de “Alvarenga Peixoto. Talvez pelo meu ar tristonho ou por ter sempre os olhos postos nas magnólias do parque” (RUBIÃO, 2005: 103). Era um melancólico, “Por essa época, já me assaltara insistente melancolia”, alguém que se sentia deslocado em sua própria casa, seus conflitos etéreos tomavam a forma do desejo de diluição “nas nuvens claras que se mesclavam com o azul do céu” (RUBIÃO, 2005: 101). Embora sejam sinais de degradação, seu desejo não é em absoluto instintivo ou explicável pelas ciências naturais, ele está próximo de um conflito psicanalítico refinado e distante de uma tese sociológica. Entretanto, parece estar mais cheio de realidade que a degradação humana do naturalismo. O lirismo decadente que assombra o personagem é o espectro de uma individualidade impossível na sociedade liricamente violenta da reificação, onde não há possibilidade de comunicação, No conto, o espaço público, a bucólica pracinha, é também um lugar de incomunicabilidade, onde os sentidos humanos regridem, se deseducam e o homem é levado a invejar “a insensibilidade das nuvens”.

As relações humanas se mostram impossíveis: Branca, a jovem – silenciosa e triste – a quem José se uniu em casamento pela identidade da angústia, logo se tornará irritada e surda à melancolia do marido. Quando Branca questiona a posição de Batista em negar uma ascensão no trabalho para José, o marido se incomoda e a esposa proíbe o explorador de frequentar sua casa. “Não sendo possível deixar de aparecer em casa e, nela, escapar aos insultos de Branca, resolvi fingir-me doido” (RUBIÃO, 2005: 102). A própria loucura simulada por José é um espetáculo produzido, do qual o produtor está saturado.

José apela para uma loucura inventada, sem se dar conta da verdadeira insanidade que assola as relações. Quando passa a ser chamado de Alvarenga Peixoto, é como se o conto retrocedesse literariamente, o personagem já não suporta a forma irrespirável do conto e precisa voltar a uma estrutura de outra época. “E fui internado na poética casa de saúde da rua Lopes Piedade” (RUBIÃO, 2005: 103), a rua compõe a

mansidão em piedade diante dele e a forma-hospício torna-se a mais propícia. O uso de “poética” já dá grande indício da proximidade entre a história do próprio personagem e a das relações no próprio sistema literário.

Agora, livre da camisa-de-força e dos enfermeiros, tenho meditado sobre os acontecimentos de dias atrás e sou levado a acreditar que meu companheiro esteja amasiado com Branca. Não posso desprezar essa possibilidade, mesmo sabendo do ódio que nutriam um pelo outro. Naturalmente Batista descobriu que minha mulher planejava retirar-me daqui e, para evitar que tal acontecesse, foi ao extremo da renúncia, atraindo-a para si. Pobre amigo. (RUBIÃO, 2005: 104).

O conformismo de José diante dos fatos e a referência à loucura e ao hospício também colocam a própria estrutura narrativa dos fatos em questão.

Enfim, em muito o conto de Murilo evoca o de Machado, no qual já estão anunciados o favor, a mediação do dinheiro, a aproximação entre arte e negócio (“[O pintor] não tem culpa, a, fez o seu negócio; você é que não tem o sentimento da arte, nem prática, e espichou-se redondamente”). Entretanto, o que é dosado de ironia na narrativa machadiana aparece em medida mais forte no conto de Rubião.

Há uma sucessão de genealogias entre as duas narrativas que remetem à própria história da literatura imbricada na história da nação. Essa história, entretanto, está, ao mesmo tempo universalizada, tanto em Machado quanto em Rubião; no que diz respeito à dialética entre local e universal na formação da literatura brasileira, mas também em relação à universalização do capital, intermediando as relações humanas mais íntimas, como a dos amigos nesses contos.

Nesse sentido, é preciso lembrar que Pílades e Orestes são personagens da tragédia grega da Antiguidade, onde arte e vida estavam juntas, e aparecem em *Coéforas* (Ésquilo), *Electra* (Sófocles), *Electra* (Eurípides), *Orestes* (Eurípides). Sempre, nas histórias, são dados como amigos, uma irmandade confiante e inseparável.

No mito, Clitemnestra mata Agamêmnon e Electra, filha dos dois, entrega seu irmão Orestes ao criado de seu pai, para que ele o salve, escondendo-o na casa da irmã de Agamêmnon para fugir de Clitemnestra e Egisto. Orestes vive onze anos em companhia de Pílades, filho de Estófió e Anaxíbia, irmã de Agamêmnon. Quando Orestes volta para Argos, está com seu amigo Pílades, e quer se vingar e matar Clitemnestra e Egisto. Ainda que condenado pelo matricídio, Pílades, símbolo da

amizade fiel, permanece junto com Orestes na sua punição. Nas peças gregas, Pílates cuida de Orestes e parece nem ter problemas e vida própria (seu registro textual aparece como coadjuvante), seu objetivo é livrar o amigo da condenação dada pelas Fúrias e pelos argivos vingadores.

Na nota de rodapé da página 465, há a informação que na única peça de Sófocles sobre Orestes, Pílates faz parte do elenco, mas não tem fala na encenação. Todavia, essas relações são subvertidas no conto brasileiro, pois quem representa o amigo, Quintanilha, é que aparece como figura e enredo principal. Ele fala, porém nunca se liberta do Orestes/Gonçalves (assim como o Pílates/José, não se liberta do Orestes/João Batista). Pílates foi calado no mito grego, morto na narrativa machadiana e “enlouquecido” na muriliana; já Orestes, sem os remorsos do modelo grego, sobreviveu e se enriqueceu pela esperteza e consciência perversa do símbolo da amizade fiel.

No conto de Machado de Assis, a referência comparativa ao mito grego está explícita no título homônimo e no final da história – “Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pílates é agora o personagem mudo de Sófocles” (ASSIS, 2007: 465). Na especificidade da realidade brasileira, já em Machado não existe lugar para os remorsos do modelo grego, o que evoca o rebaixamento da forma universal em contato com a local. Se o Pílates/Quintanilha é mudo, o Pílates/José é surdo, mas os dois contos se comunicam. No engendramento das narrativas, aparece tanto a forma da tradição literária interna quanto sua relação com o modelo estrangeiro.

Machado de Assis e Murilo Rubião reescrevem as obras trágicas com uma mudança no foco narrativo e no tema biográfico. A irmandade, Pílates e Orestes, foi escrita na Antiguidade Clássica com foco nas razões de Orestes. Mas nos contos modernos a história de aflições narrada é a da dependência de Pílates, como servidor fiel de Orestes, que vive pela dependência e emocional e assim, quase sem querer, revela o caráter interesseiro, perverso e egoísta de Orestes na sua satisfação econômica e amorosa.

Por fim, a história de Pílates e Orestes é um mito grego consolidado nas tragédias de vários autores clássicos, que reaparece dilacerado em Machado de Assis pela voz de um narrador (que gera desconfiança no leitor) irônico e debochado e chega

a Murilo Rubião na voz de Pílates, nomeado José, como narrador, mais agudo e mais reificado.

Os dois contos brasileiros perfazem uma genealogia literária que revela os destinos e processos também da história humana mundial, ameaçada pela fetichização e que engloba, em sua totalidade, a realidade dilacerada das nações periféricas, infinitas vezes mais violentas que a vida central. Mas isso só acontece porque a história de aflições toma forma nos enredos e nas próprias formas de narrar, dentro de uma ideia de realismo vinculada à totalidade, que lida com a formação nacional e a do próprio sistema literário.

### **4.3. Breves apontamentos sobre realismo na relação entre Rubião e Kafka**

Com o exposto até aqui, podemos cogitar que a genealogia de Murilo Rubião afirma a filiação ao autor de *D. Casmurro*, embora muitos reconheçam, à semelhança de Bentinho ao olhar seu filho após a morte de Escobar, nas obras de Rubião traços herdados de outro importante escritor: Franz Kafka. Ainda que Murilo tenha afirmado que não conhecia Kafka, ao escrever seus primeiros contos, desde a primeira hora, seu trabalho foi comparado ao do autor de *A metamorfose*.

Diante disso, para finalizar, é importante também pensar brevemente como fica o problema do realismo em Murilo Rubião com base nesse parentesco, uma vez que Lukács, ao analisar a obra de Kafka em “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, no livro *Realismo crítico hoje* (1957), fez sérias objeções à narrativa kafkiana, a qual associou à vanguarda, forma que Lukács considerava decadente e antirrealista. É verdade que Lukács mais tarde comentou algumas vezes mais a obra de Kafka e a reconsiderou em outra direção, mas foram comentários esparsos sem o aprofundamento necessário, uma vez que o crítico estava empenhado em outros trabalhos de muito fôlego, como o da ontologia.

Segundo Carlos Nelson Coutinho (2005), as objeções de Lukács a Kafka se referem especificamente ao caráter alegórico que o crítico atribuía à narrativa kafkiana e também à imobilidade absoluta do homem frente ao mundo fetichizado. Carlos Nelson, em seu livro *Lukács, Proust e Kafka. Literatura e sociedade no século XX*, procura fazer uma leitura lukacsiana do autor que Lukács tão duramente criticou. Em seu livro,

Coutinho também apresenta algumas das cartas que trocou com Lukács, entre elas a que menciona o seu projeto de fazer esse livro sobre Proust e Kafka; ao final do livro Coutinho também insere os trechos em que Lukács menciona Kafka em uma perspectiva diversa da inicial. Não entraremos aqui na leitura lukacsiana que Coutinho faz de Kafka, tendo em vista que nos desviaremos muito do nosso objetivo, mas é importante dizer que Coutinho reconhece tanto em Proust quanto em Kafka uma “poética do realismo”, que ele define assim: “arte como representação (ou figuração mimética) da essência de uma realidade social e humana historicamente determinada” (2005: 22.). Essa “poética do realismo” estaria “reposta” para condições históricas diferentes do realismo europeu anterior, nas quais, no caso de Kafka principalmente, se anuncia, de forma estética e mimeticamente profética (página 140.), a transição do capitalismo liberal para o capitalismo organizado em monopólios. Coutinho chama a atenção para o quanto os limites das ilusões iluministas estavam esgotadas e a realização da plena individualidade esperada já se mostrava impossível no capitalismo, isso tudo era Gregor Samsa metamorfoseado em um monstruoso inseto e emparedado em seu próprio quarto, e se o seu refúgio mais íntimo não era mais familiar, que dirá o mundo, para além do quarto. Para Coutinho não se trata, porém de alegoria, mas da elevação “a símbolo estético a essência de um período histórico, de um mundo no qual já estão em ruínas, esvaziadas de qualquer conteúdo concreto, as ilusões humanistas geradas na etapa revolucionária da burguesia” (página 125).

A metamorfose de Samsa trata de um mundo dominado pela reificação aguda das relações humanas. Nesse sentido, as metamorfoses de Rubião muito se relacionam com a do personagem kafkiano, pois simbolizam artisticamente o mundo sem saída para a humanização, um mundo de formas irrespiráveis para o personagem humanizado, que morre sem encontrar possibilidades de viver humanamente. Entretanto, foi justamente esse mundo sem saída que Lukács criticou em Kafka, essa espécie de conformismo diante da aporia, o que seria abrir mão de uma representação da totalidade da vida que não corresponde mecanicamente ao caráter totalitário do capitalismo. Para Coutinho, no entanto, a obra de Kafka não abre mão da totalidade, ela não se refere apenas ao momento presente, mas anuncia o destino dos homens no jogo de forças da história, a partir de personagens típicos ligados ao momento presente, mas que revelam uma direção de desenvolvimento posterior; é por isso que ali estão figurações que só um

pouco mais tarde se tornarão concretas no nazismo, por exemplo. Não se trataria, portanto de tipos alegorizados de uma situação apenas atual, nem também de uma condição humana atemporal, mas a captação do caráter essencialmente contraditório do capitalismo tardio (página 146), uma crítica à realidade reificada que reflete artisticamente toda uma era histórica, portanto, para Coutinho,

O caminho percorrido por Kafka é o de todo realista significativo: o que vai das singularidades pessoais, nacionais e culturais à universalidade concreta do mundo e todos os homens. Decerto, nenhum daqueles momentos singulares desaparecem na síntese da obra enquanto objetivação (relativamente) autônoma, enquanto reposição estética de pressupostos não estéticos; mas graças precisamente a esse processo de reposição, que se apresenta como universalização de muitos momentos singulares, estes últimos são transformados dialeticamente em símbolos evocadores da autoconsciência da humanidade. (2005: 149.)

Em suas observações posteriores ao artigo do livro de 1957, publicadas por Coutinho, Lukács apresenta alguns elementos em sua crítica, que, embora muito sucintos e discretos, sugerem uma redimensão crítica interessante. Entre eles, o que parece ser mais livre de reservas é o que, em sua *Estética*, Lukács compara *O processo*, de Kafka, a *Molloy*, de Beckett:

Em *O processo*, a incognoscibilidade absoluta do indivíduo particular aparece como uma anormalidade da existência humana, que evoca um sentimento de rebelião e, portanto, se apoia (ainda que negativamente) no destino de toda humanidade; Beckett, ao contrário, se instala prazerosamente, de modo fetichista, na particularidade absolutizada. (LUKÁCS. *In*: COUTINHO, 2005: 216).

Sem relacionar com profundidade a análise de Coutinho acerca de Kafka com a produção de Murilo Rubião, pois isso demandaria um estudo mais profundo e direcionado para este problema de fôlego, destacaremos muito sucintamente apenas alguns elementos da crítica de Coutinho e da comparação de Lukács entre Kafka e Beckett que podem nos ajudar a pensar o Rubião mais distante de Machado e mais próximo de Kafka, ou seja, aquele do emparedamento, da impossibilidade de comunicação, da burocracia demoníaca, da metamorfose em direção ao desumano, em suma, da sociedade altamente fetichizada e desumanizada do capitalismo contemporâneo.

Em Rubião, a vida fetichizada se apresenta com sua fantasmagoria, sua repetição infundável e perversa, mas de modo algum o personagem e tampouco o leitor podem se comprazer no mundo sem saída que o conto constitui. O clima sufocante de pesadelo contagia o leitor e dá um desfecho de fracasso aos esforços do personagem. Os elementos fantásticos ou insólitos instauram, pela hesitação que provocam, um clima de anormalidade que se naturaliza na narrativa, na medida em que se tornam acontecimento narrado e vivido pelo personagem, mas que não se neutraliza, na medida em que são insólitos, inexplicáveis, sem sentido imediato aparente.

Diante dessa armadilha, o leitor em contato com a negatividade da vida fetichizada dos personagens, experimenta tanto a naturalização quanto a anormalidade. Essa vivência pela leitura tem potencial desfetichizadora no sentido em que provoca a rebelião dos sentidos do texto e promove a autoconsciência da própria literatura frente à realidade e do leitor diante de seu mundo concreto. A realidade insólita, todo leitor crítico de Murilo Rubião compreende, não é tão distante da realidade que ele habita. Se os elementos evocam fatos singulares, também se conectam à generalidade da vida no mundo, que se torna cada vez mais estranho/familiar para o leitor, não mais apenas a sua casa (“O lodo”), o seu jardim (“Petúnia”), a sua cidade (“A cidade”), o restaurante que ele frequenta (Os comensais), “O edifício” onde trabalha, “A fila” que ele enfrenta no cotidiano, a festa para qual é convidado (“O convidado”), mas também “A armadilha” e “O bloqueio”. Nesses contos, é possível reconhecer certos aspectos regionais, nacionais, mas também se percebe que a atmosfera irrespirável é globalizada, como pergunta o narrador de “O pirotécnico Zacarias”: “que acontecimento o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?” (página 32). E não se trata de um fatalismo ligado à condição humana ou atemporal, mas que resulta da ação humana ao longo da história, pois “Os dragões” foram batizados e domesticados pelos homens e a pasta preta de Roque Diadema chegou até os confins do mundo de “A diáspora”, e até o gigante bronco de “A casa do girassol vermelho” compreende, quando o trem passa, que “Além de nós, havia no mundo mais alguém”.

Quanto ao problema da alegoria, que é bastante complexo, ficamos, por agora, com a perspectiva de que a ausência de sentido imediato do fenômeno do fantástico, que já foi discutida em capítulo anterior desta dissertação, reforça a autonomia relativa do texto literário em geral e, no fantástico, torna-se mais difícil a

perspectiva naturalista e determinista respaldada pelas relações de causa e efeito, uma vez que a hesitação impede que um sentido único se sobreponha a outro que ali estaria apenas para evocar o não dito. Entretanto, o aspecto alegórico refere-se a uma dimensão mais transcendental, atemporal ou religiosa, um destino *a priori* e não construído na história a partir da relação dos homens com o mundo, entre si e consigo mesmo. Os elementos fantásticos evocam o sobrenatural e o inexplicável, mas o espectral e fantasmagórico brotam de algo que já foi vivo um dia, e não o contrário, eles vêm de um passado histórico de aflições para o qual ainda não há solução, o que reforça a necessidade de escrever uma história diferente, que ainda não está dada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio Candido, em “Pressupostos” na *Formação da Literatura Brasileira* (2007), delinea como se constitui a proposta de crítica literária adotada na escrita de sua obra, afirmando que escolher encarar a literatura como realidade própria e o contexto como sistema de obras é uma proposta ambiciosa para alguns e que o ideal do crítico nunca seria atingido por conta de limites individuais e metodológicos.

O fato de ser este um livro de história literária implica a convicção de que o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização. (CANDIDO, 2007: 31).

Diante desta legitimação do ponto de vista histórico no estudo da literatura, esta dissertação buscou compreender as narrativas selecionadas em relação a seus autores dentro de uma articulação espaço-temporal, houve a vontade de “apreender o fenômeno literário de maneira mais significativa e completa possível” (Idem), sem pretensão e virtuosismo. Na verdade, há mais uma reflexão, um levantamento de uma série de questionamentos e uma busca de compreensão do sistema literário brasileiro e da arte como trabalho fundamental ao ser humano.

Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes. (ASSIS, 1998: 11).

Esta citação de Machado de Assis do texto “O ideal do crítico” (1998) é fundamental para o fechamento desta pesquisa. Ainda que haja muita dificuldade, o movimento de crítica literária hoje no Brasil possui grandes trabalhos e pesquisadores, mas ainda há trabalhos estéreis, logo ir de encontro e tentar um exercício mais “fecundo” que reflete e discute a imaginação e a verdade profundamente de determinada produção é um risco. Ao longo do trajeto na Pós-Graduação, percebe-se a criação de uma espécie de fetiche, quase uma etiqueta do Mestrado recheada de capricho e vaidade, onde a preocupação com a construção curricular abafa muitas vezes o objetivo principal da pesquisa.

A primeira hipótese proposta foi a de que o mundo das aflições reclamando outra forma de vida se constrói e se constitui como tema e estrutura literária historicamente ao longo do itinerário da literatura brasileira. Pela leitura dos contos, foi possível discutir como essa história de aflições foi se esclarecendo e predominando como forma narrativa no decorrer do amadurecimento estético de nossa literatura, além de entender que os dois autores em foco acentuam dois momentos distintos, mas em diálogo, dentro do sistema literário brasileiro.

Pesquisar Machado e Murilo em uma perspectiva sistêmica, portanto, é dialogar com a tradição e desenvolver uma pesquisa histórica, conforme foi proposto. Pensar na continuidade do sistema só aconteceu a partir dos textos literários em possível diálogo comparativo e relação íntima.

A última hipótese apresentada é de que tanto Machado de Assis quanto Murilo Rubião teriam escrito uma literatura eficaz esteticamente por narrar e ser a própria forma narrativa da “íntima poesia da vida”, ou seja, realista; ambos apresentam uma vida poética nos textos porque a escrita se relaciona com acontecimentos de destinos humanos. Buscamos, então, evidenciar esta hipótese não só pelo último capítulo, e sim por todas as análises e perspectivas levantadas nas leituras dos contos.

Por mais que o texto literário traga em si um aspecto regional/local, pela estética, pelo modo de abordagem, há uma universalização. As diferenças históricas e temporais que distinguem sociedades acontecem em diferentes contextos, mas estão tematicamente inseridas em uma universalidade, justamente pelo fato de o texto literário não ser restrito às causas expostas.

É por isso que o Brasil, enquanto nação periférica, não é uma província artística, pelo contrário, sua arte literária está vinculada ao mundo e demonstra uma consciência constituída (por vezes, antecipada) nas nações mais desenvolvidas do mundo, pela vivência dilacerada do processo modernizador. Os textos de Machado de Assis e Murilo Rubião demonstram a permanência da lógica da aparência como algo que é verdadeiro e presente na vida cotidiana do ser humano, muitas vezes como base de funcionamento social, e a impossibilidade de permanência desse estado, o que impede o leitor de ter uma posição contemplativa de tranquilidade diante do que se lê.

Há uma realidade mais verdadeira do que se acredita ser a realidade em que tudo se funda no valor de troca da produção para o mercado e no apagamento do valor

qualitativo das coisas para emancipar a noção de quantidade. O sistema capitalista é racional na organização dos meios de produção (as estratégias de Camilo e Isabel, os desejos de Bárbara ...) porém é irracional/mágico no que tange às relações humanas, isto é, tenta fazer do valor subjetivo algo objetivamente material, ao mesmo tempo que cria estratégias espetaculares para a manutenção de determinadas diferenças.

Por isso, a relação entre o processo social brasileiro e a sua representação na literatura pela forma está expressa, entre outras criações, pelo modo como algumas personagens de Machado de Assis e Murilo Rubião são compostas de maneira a dar forma literária ao sujeito historicamente volúvel em condições periféricas, às relações pessoais fundadas na política do favor e na arbitrariedade surgida da legislação vazia de significado próprio no processo brasileiro de modernização tardia e na figuração de um mundo administrado que se esquivava à compreensão da lógica de seu funcionamento e organização.

Essa literatura é capaz de revelar a realidade humana e dar sentido àquele que escreve e ao que assume o desafio de ler. E tornou-se mais evidente, pelo estudo comparativo das constituições estéticas de Machado de Assis e Murilo Rubião, que determinadas circunstâncias e fatos permaneceram ou outros assumiram um grau máximo de brutalidade e violência, na formação histórico-literária da nação brasileira.

Portanto, diante de todas as reflexões aqui expostas e discutidas, pode ser afirmado: a literatura ao mesmo tempo em que também está no mundo da forma mercadoria, está relacionada à condição, à capacidade para as pessoas (escritores, críticos e leitores) se perderem, também aparece como o momento artístico do ser humano de conhecimento da própria história e da necessidade da existência de uma outra forma de vida sem aflições, possível através de uma mudança radical nas estruturas sociais vigentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB’SÁBER, Tales A. M. Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz. In: CEVASCO, Maria E. & OHATA, Milton (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto: Casa da Moeda, 1986.

ALBUQUERQUE BORGES, Diuvanio. Machado de Assis: literatura, história e interpretação do Brasil. In: *Anais do 7º Encontro de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 7. Brasília: UCB, 2009.

ANDRADE, Vera Lúcia. Que viva Murilo! In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

ARRIGUCCI Jr., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Ática, 1974.

ASSIS, Machado de. *A desejada das gentes e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1997.

\_\_\_\_\_. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Garnier, 2003.

\_\_\_\_\_. *50 contos de Machado de Assis selecionados por John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Tradução sob direção de Isidoro Blikstein. São Paulo: CULTRIX, 1985.

BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília: Edunb, 2000.

\_\_\_\_\_. Ficção e verdade no ex-mágico Murilo Rubião. In: *Caderno de Letras*, ano 10, n. 14, 1998.

\_\_\_\_\_. História, determinismo e violência em Murilo Rubião. In: *Universa*, v.7, n° 3, setembro/1999.

\_\_\_\_\_. Viagens, memória, coleções e arquivos na narrativa de Murilo Rubião. In: *Boletim do CESP*, v.20, n. 27, julho-dezembro/2000.

\_\_\_\_\_ (org.). *Cerrados – Murilo Rubião: fantasma e representação*, ano 10, n.11. Brasília: TEL/UnB, 2001.

\_\_\_\_\_. O autoquestionamento literário. In: *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.

\_\_\_\_\_. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. In: *Cerrados*, ano 8, n. 9, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Colonialismo. Rotas da navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Edunb/ Editora Plano, 2001.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

\_\_\_\_\_. Formação e representação. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *Cerrados – Literatura e práticas sociais*. ano 15, n. 21. Brasília: TEL/UnB, 2006.

\_\_\_\_\_. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

\_\_\_\_\_. Dialética – Por quê? Para quê? In: BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011b.

BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto. In: *Letras & Letras*. Uberlândia, 19(2), jul/dez, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Gabriel Rodrigues. *Uma genealogia da estética de Murilo Rubião e a herança literária machadiana*. Monografia de Graduação. Brasília: TEL/ IL/ UnB, 2010.

\_\_\_\_\_. *O movimento das mulheres fantasmas nos contos de Murilo Rubião*. (Comunicação). In: X Encontro Regional dos Estudantes de Letras - EREL, Centro-Oeste - 2008. Identidade lingüística-sócio-cultural: Os rumos dos estudos lingüísticos e literários na sociedade contemporânea. Anápolis, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Narrativa Fantástica de Murilo Rubião*. (Minicurso). In: XI Encontro Regional de Estudantes de Letras - Centro-Oeste - 2009. Subvertendo as relações de poder: o papel dos estudantes de Letras no combate às opressões. Brasília, 2009.

\_\_\_\_\_. Uma leitura intertextual entre a construção da personagem feminina em Edgar Allan Poe e Murilo Rubião. In: *Anais do 7º Encontro de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 7. Brasília: UCB, 2009.

\_\_\_\_\_. A composição das personagens femininas nos contos de Murilo Rubião como forma de autoquestionamento literário. In: *Anais do XV Congresso de Iniciação Científica da Universidade de Brasília e do 6º Congresso de Iniciação Científica do Distrito Federal - Os desafios científicos no limiar do século XXI*. (sessão n.32 – Letras e Literatura). Brasília: UnB/CNPq/UCB/UniCEUB/ESCS, 2009.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. [et al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2005.

CEVASCO, Maria E. & OHATA, Milton (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “A casa do girassol vermelho”: o espaço da impossibilidade. In: *Cerrados*, n. 11, ano 10, 2001.

\_\_\_\_\_. *Na “Estrada do Acaba Mundo”*. Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. Tese de Doutorado. Brasília: TEL / UnB, 2004.

\_\_\_\_\_. “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor”: genealogia, dinheiro e literatura no conto “A parasita azul”, de Machado de Assis. In: GALVÃO, Andréia; AMORIM, Elaine; GOMES E SOUZA, Júlia; GALASTRI, Leandro (orgs.). *Capitalismo: crises e resistências*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; GOMES, André Luís; COSTA, Deana Maria Fonseca de Castro e (org.). *Cerrados – Literatura e compromisso social*, v. 18, n. 28. Brasília: TEL/UnB, 2009.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis & HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka. Literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESPÍNDOLA, Maria Felomena Souza. O olho/espelho no coração e seus dilaceramentos em “A Flor de Vidro”, de Murilo Rubião. In: *Revista Linguagem em (Dis)curso* – vol.1, n.2, jan/jun, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. v.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. Realismo Maravilhoso: um discurso latino-americano. In: *Espaço Científico*. Instituto Luterano de Ensino Superior de Santarém – vol. 4, n.1/2(2003). Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1972.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. , v.13. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FRÓIS, Wilson Barreto. *Murilo Rubião e o redimensionamento do real*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na literatura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCEZ, Lucília Helena do Carmo. *A retórica do fantástico nos contos de Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Departamento de Letras e Linguística/UnB, 1980.

GARCÍA, Flávio (org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira. (orgs.). *Poéticas do insólito – conferências e palestras do III Painel “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional”*: o insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOLGHER, Isaías. Murilo Rubião, segundo Petrônio Bax. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.

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

\_\_\_\_\_. Fantástico e realidade social em Murilo Rubião. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

HOFFMANN, T. H.. *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1974.

\_\_\_\_\_. Cognitive Mapping. In: NELSON, Cary and GROSSBERG, Lawrence. *Marxism and interpretation of culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KOCH, Ana Maria. *Intertextualidade em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

KOTHE, Flávio R. *Ensaio de semiótica da cultura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

KRISTEVA, J. Word, dialogue and novel. In: Moi, T. (ed.). *The Kristeva reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 66.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LAJOLO, Marisa. *Machado de Assis*. São Paulo: Abril, 1980.

LANA, Luiz Coelho. *Os jogos de Murilo Rubião: linguagem, estética do efeito e modernidade*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3ª ed. rev. e ampl. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.

LIMA, Caio Lins. *A Construção do Personagem Beckettiano*. Monografia de Graduação. Brasília: CEN/ IdA/ UnB, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, György. *Estética I. La peculiaridade de lo estético*. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo, 1972.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967* (org., apres. e trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 104-5.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

MILNER, Max. *La fantasmagoria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos – O Horla & outras histórias*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz – cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP e Ed. Giordano, 1995.

MORAIS, Márcia Marques de. Há sombras no fim do túnel: uma saudável convivência com fantasmas. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

MURY, Viviane de Guanabara. *Machado de Assis e Murilo Rubião: as múltiplas possibilidades do duplo*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

NEPOMUCENO, André Matias. A função da interpelação ideológica no efeito do fantástico: um comentário a Murilo Rubião sob um viés althusseriano. Dissertação de Mestrado. Brasília: TEL / UnB, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. História como genealogia em **Viva o povo brasileiro**. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *Cerrados – Literatura e práticas sociais*. ano 15, n. 21. Brasília: TEL/UnB, 2006.

OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo, experiência periférica. In: *Literatura e Sociedade*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Número 13. São Paulo, 2010.1. ISSN 1413-2982

PIRES, Maria Isabel Edom. *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*; seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REPA, Luiz. Totalidade e negatividade: a crítica de Adorno à dialética hegeliana. *CADERNO CRH*, Salvador, v. 24, n. 62, p. 273-284, Maio/Ago. 2011.

RIBEIRO, Luís Felipe. “Um canário cheio de ideias”. 2008.  
[revistabrasil.org/seminario/Ideias\\_de\\_canario.pdf](http://revistabrasil.org/seminario/Ideias_de_canario.pdf)

RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. (Organização e posfácio de Vera Lúcia de Andrade). São Paulo: Ática, 2005.

\_\_\_\_\_. *O convidado: contos*. São Paulo: Quíron, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *O Homem do Boné Cinzento & outras histórias*. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. *Murilo Rubião/* seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SACRAMENTO, Adriana. Na cozinha de Rachel de Queiroz e Laura Ezequiel: experiência culinária e memória social em **Não me deixes e Íntimas suculências: tratado filosófico de cocina**. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *Cerrados – Literatura e práticas sociais*. ano 15, n. 21. Brasília: TEL/UnB, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. In: *Nau Literária*. Porto Alegre/Lisboa, n.3, jul/dez, 2006. Disponível em <[www.nauliteraria.com](http://www.nauliteraria.com)>.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. O fantástico em Murilo Rubião. In: Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Belo Horizonte: 19 out., 1974.

\_\_\_\_\_. Do Fantástico como Máscara. In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado: contos*. São Paulo: Quíron, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SERELLE, Márcio. Visões da máquina. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

SILVA JR., Romão Inácio da. *Murilo Rubião: enlaces eróticos, fantásticos e absurdos*. Dissertação de Mestrado. Natal: PpgEL/ Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

TEXEIRA, Adriana dos Santos. *Murilo Rubião: uma aventura solitária na literatura*. Dissertação de Mestrado. São João Del-Rei: Promel/UFSJ, 2006.

TEIXEIRA, Adriana dos Santos. A transfiguração das personagens de Murilo Rubião: uma tentativa de adequação ao meio circundante. In: *Discursos e Identidade Cultural*. São João del-Rei: UFSJ, 2005.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Um passeio insólito pela cidade muriliana/ An uncommon stroll through the murilian city. In: *Publ. UEPG Ci. Hum., Ci. Soc. Apl, Ling., Letras e Artes*. Ponta Grossa: 14(2), dez., 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: \_\_\_\_\_ (org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

→ **Sites utilizados e investigados (último acesso em 12 de março de 2013):**

<http://www.machadodeassis.org.br/>

<http://machado.mec.gov.br/>

<http://murilorubiao.com.br/>

<http://www.dominiopublico.gov.br>