



UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

AGUINALDO ADOLFO DO CARMO

**O MITO DE SÍSIFO E SUA REPRESENTAÇÃO EM O
CONVIDADO, DE MURILO RUBIÃO**

Três Corações – MG
2016

AGUINALDO ADOLFO DO CARMO

**O MITO DE SÍSIFO E SUA REPRESENTAÇÃO EM O
CONVIDADO, DE MURILO RUBIÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Três Corações – MG

2016

821.134.3(81)

CAR Carmo, Aginaldo Adolfo do

O mito de Sísifo e sua representação em O Convidado, de Murilo Rubião / Aginaldo Adolfo do Carmo – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2016.

93 f.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Área de concentração - Letras, 2016.

1. Literatura fantástica. 2. O mito de Sísifo. 3. Murilo Rubião. 4. Circularidade. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

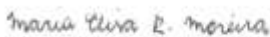
Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos onze dias do mês de março do ano de dois mil e dezesseis, sob a presidência da Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, e com a participação dos membros Prof.ª Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira e Prof. Dr. Altamir Célio de Andrade, que se reuniram para a banca da defesa de dissertação do mestrando **Aguinaldo Adolfo do Carmo**, aluno do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "O MITO DE SÍSIFO E SUA REPRESENTAÇÃO EM *O CONVIDADO, DE MURILO RUBIÃO*". O resultado foi pela aprovação. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 11 de março de 2016.

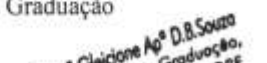

Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente


Prof.ª Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira
Membro da Banca


Prof. Dr. Altamir Célio de Andrade
Membro da Banca


Prof.ª Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró Reitora de Pós Graduação


Prof.ª Francislaiane Santos Silva do Rosário
Secretária Geral
Francislaiane S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR


Prof.ª Dra. Gleicione Ap. D.B. Souza
Pró-Reitora de Pós Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRPGPE
Univ. Vale do Rio Verde-UNINCOR

DEDICATÓRIA

À minha namorada Cybele.

Aos meus pais, Antônio e Aparecida.

Aos meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

À minha namorada Cybele, pelas palavras de incentivo, pela paciência e pelo apoio durante todo esse tempo.

Aos meus pais, pela compreensão e apoio.

Aos meus amigos, cuja força e parceria foram revigorantes.

Aos meus irmãos Daniel, Cristina, Adair e Adriana, por acreditarem em mim e me motivarem a seguir sempre em frente.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luciano Dias Cavalcanti, pela paciência, pela grande ajuda e pelos conhecimentos proporcionados.

Às professoras Doutoras Cilene Margarete Pereira e Maria Elisa Rodrigues Moreira, em reconhecimento às significativas indicações e aos esclarecimentos concedidos na banca de qualificação.

Ao Professor Doutor Altamir Andrade, pelas ricas sugestões concedidas na banca de defesa.

Aos demais professores, pelo conhecimento e pela ajuda concedidos durante o percurso.

À CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro, que possibilitou o aprimoramento de minha formação.

Fardo tão grave, para alçar-te,
O ardor de Sísifo não sobra.
Por mais que nos lancemos à obra
A arte é longa e o Tempo é breve.

(Charles Baudelaire)

RESUMO

Murilo Rubião desponta na literatura brasileira diferenciando-se da produção literária vigente no Brasil. Sua obra vem sendo definida como pertencente ao fantástico, ao realismo mágico, ao absurdo e ao surreal, marcada também por forte presença da mitologia. O objetivo dessa dissertação é examinar a literatura rubiana sob a perspectiva do mito e, também, como o mito de Sísifo é representado nos contos de Murilo Rubião por meio das ações das personagens e da construção de suas narrativas. Ademais, mostraremos como alguns contos abordam o mito através da crítica social. Os contos escolhidos para análise são pertencentes à obra *O convidado*, publicado pela primeira vez em 1974. Na mitologia, Sísifo havia traído os deuses. Por essa afronta, ele recebeu um castigo: empurrar uma enorme pedra até o cume de uma montanha, de onde ela, em consequência de seu peso, caía novamente e, assim, ele retoma seu trabalho por toda a eternidade. O universo de Rubião carrega uma relação com o mito, principalmente com o mito de Sísifo, no qual os personagens estão confinados a carregar, metaforicamente, sua pedra por toda a eternidade. O trabalho consiste em analisar os contos com base na crítica de Jorge Schwartz, Davi Arrigucci Jr. e outros críticos da narrativa contemporânea. Ademais, utilizaremos, também como base, os estudos que envolvem o gênero fantástico e a figura do mito, bem como sua relação no campo literário. O propósito das análises é mostrar como os personagens se submetem às situações absurdas do cotidiano; seus desdobramentos e enfrentamentos no mundo insólito de Murilo; suas inferências com a mitologia de Sísifo que se revelam em seu caráter circular.

Palavras-Chave: Literatura fantástica, O mito de Sísifo, Murilo Rubião, Circularidade

ABSTRACT

Murilo Rubião emerged in Brazilian literature differing from current literary production in Brazil. His work has been defined as belonging to the fantastic, to magical realism, the absurd and the surreal also characterized by significant presence of mythology. The objective of this dissertation is to examine the Rubiana literature on the myth perspective and how the myth of Sisyphus is represented in the short stories of Murilo Rubião through the actions of the characters and through the construction of his narratives. Moreover, we show how some stories approaches the myth through the social criticism. The stories chosen for analysis belong to the book *O Convidado* first published in 1974. In mythology, Sisyphus had betrayed the gods; because of this offense he received a punishment: to push a huge rock up to a mountaintop, where the rock, as a result of its weight, would fall over and over again, and so he retakes his work throughout eternity. The universe of Rubião has a relation to the myth, especially with the myth of Sisyphus, in which the characters are confined to carry, metaphorically, their stone for all eternity. This work consists in analyzing the short stories with basis on the criticism of Jorge Schwartz, Davi Arrigucci Jr. and other critics of the contemporary narrative. Moreover, we also use as a basis, the studies involving the fantastic genre, the figure of myth, as well as its relation in the literary field. The purpose of the analysis is to show how the characters are subjected to absurd daily life situations; their implications and confrontations in the unusual world of Murilo; their inferences with the Sisyphian mythology revealed in their circular feature.

Keywords: Fantastic Literature, The Myth of Sisyphus, Murilo Rubião, Circularity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 <i>O grito</i> , de Edvard Munch	65
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA	19
1.1 O fantástico na literatura: algumas considerações.....	20
1.2 O fantástico contemporâneo de Jean-Paul Sartre e suas tendências, o realismo mágico e o realismo maravilhoso.....	22
1.3 O fantástico no Brasil	28
2 O MITO E A LITERATURA	31
2.1 O mito e a linguagem	32
2.2 O mitologismo: a transformação do caos em cosmos.....	35
2.3 O mito de Sísifo.....	37
3 A REPRESENTAÇÃO DO MITO DE SÍSIFO EM <i>O CONVIDADO</i>, DE MURILO RUBIÃO	42
3.1 O universo circular em <i>O convidado</i> : o eterno retorno da pedra.....	44
3.2 A crítica social em Murilo Rubião: o alheamento do indivíduo na sociedade e o despertar da consciência.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Diferentemente do fantástico tradicional proposto por Todorov,¹ a obra de Murilo Rubião tende ao movimento da vanguarda hispano-americana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Marques, entre outros). Sua inserção está nos acontecimentos do cotidiano. Não há um suspense, hesitação ou um mistério a ser desvendado no final da história; as ocorrências insólitas nas histórias do escritor mineiro são aceitas naturalmente pelas personagens e pelo leitor. “Acontecimentos referencialmente antagônicos e inconciliáveis conciliam-se tranquilamente pela organização da linguagem” (SCHWARTZ, 1974, s/p).

Para Davi Arrigucci Jr., “Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. [...] um insólito que se incorpora à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 141). Nesse universo fantástico, a ironia e o humor são encobertos por uma narrativa absurda e séria. No conto “Ex-mágico”, por exemplo, o “narrador é vítima do tédio e do cansaço, incapaz de qualquer espanto, solitário e sempre infeliz, submisso e, ao mesmo tempo, indignado com os fatos inusitados e a atmosfera opressiva de sua penosa existência” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 142).

No ensaio “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, escrito para a edição de *O pirotécnico Zacarias*, Arrigucci Jr. dialoga com a crítica de Álvaro Lins feita para a primeira publicação de Rubião, o *Ex-Mágico*, mostrando que “a criação insólita de Murilo mantém, fora de nossos limites, um estreito parentesco com o mundo ficcional de Kafka, compartilhando com ele pelo menos a construção lógica do absurdo” (LINS *apud* ARRIGUCCI, 1980, p. 7). A partir da crítica de Lins, de 1948, vários trabalhos vêm sendo feitos sobre a obra de Rubião acerca da temática existencialista e da lógica do absurdo, além de temas como o fantástico, a multiplicação, a metamorfose e a esterilidade, como nos diz Sandra Regina Chaves Nunes em “As visões da crítica”, publicado no site oficial de Murilo Rubião:

O fantástico [...] foi tema de muitas das críticas escritas sobre sua obra. Aliás, poderemos notar uma diversidade de nomenclatura para o tratamento dado ao “real” pelo autor. Sua obra foi definida como pertencente ao fantástico, ao realismo mágico, ao absurdo, ao surreal. Todos os artigos

¹ Para Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece somente as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31). Isso difere do fantástico de Rubião, pois este “é caracterizado pela falta de hesitação entre os personagens e narrador, os absurdos acontecidos na trama são aceitos naturalmente como coisas corriqueiras do cotidiano” (ANDRADE, 2014, p. 9).

publicados após o lançamento de *O Ex-Mágico* (1947) falam da semelhança de Murilo com o escritor tcheco Kafka. [...] Foi vista, também, com pontos de contato com o existencialismo sartriano. A multiplicação, a metamorfose e a esterilidade, sem dúvida características marcantes, também foram citadas em diversos artigos (NUNES, s/d, s/p²).

Estas características que marcam a obra do autor podem ser relacionadas ao mito, que é desvelado através da linguagem do fantástico. O mito é um tema recorrente na narrativa de Rubião. Ele aparece constantemente, podendo ser visto sob uma perspectiva formal e/ou temática, manifestando-se, por sua vez, direta ou indiretamente nos contos. Em “Teleco, o coelhinho”, notamos uma estreita relação da personagem com o mito de Proteu, como já foi salientado por Acauam Silvério de Oliveira em sua dissertação de mestrado, intitulada *Os descaminhos do mito*. De acordo com Oliveira, Proteu metamorfoseava-se em animais para se distanciar dos humanos. Em “Teleco”, a representação desse mito dá-se “às avessas”, uma vez que aí ele utiliza a metamorfose “para se aproximar dos homens”. (OLIVEIRA, 2009, p. 32).

Também para Arrigucci Jr., a presença do mito dá-se de maneira contraditória. O mito, segundo o crítico, “se caracteriza por um reino onde o desejo tudo pode” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 157), um mundo diferente do dos personagens de Rubião, onde “os conflitos e as restrições da vida em sociedade no presente, e a sensação de esterilidade dos esforços humanos” (ALCIDES, 2006, s/p) remetem esses heróis à crise existencial e à eterna busca do não realizável. Os personagens, quando inseridos num mundo realista, sentem-se sem esperanças e entregam-se ao desânimo. A desconstrução do mundo real e o surgimento do absurdo, ou seja, “o mundo dos sonhos”, será o único recurso para que a sensação de esterilidade possa desaparecer e para “que a força criadora do mito possa se manifestar” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 157). Dessa forma, “a relação ao mito acaba ressurgindo, como uma aparição fantasmal, na essência do fantástico” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 161).

Considerando a aproximação da obra de Rubião com o mito, realizamos, de início, uma busca pela crítica que abordasse o tema de uma forma mais ampla. Ao nos depararmos com a obra Jorge Schwartz, *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, constatamos uma forte incidência do mítico com a narrativa de Rubião, principalmente com o mito de Sísifo, objeto da nossa pesquisa. Dessa maneira, as asserções do crítico passaram a ser a base de nosso trabalho e forte referência para o nosso propósito.

Nesse livro, publicado no ano de 1981, Schwartz analisa as epígrafes que antecedem os contos de Murilo Rubião. O crítico organiza as epígrafes de quase toda a obra do autor em

² Citação retirada do site oficial de Murilio Rubião : <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=18> acesso em 08 de set. de 2014.

grupos, subtraindo, de cada um deles, um tema recorrente na narrativa dos contos. O resultado dessa organização deu origem a um elemento-chave que permeia os contos e serve de compreensão da obra do autor em sua totalidade, um elemento revelador da temática rubiana. As epígrafes têm a função de antecipar a temática do conto. Dessa forma, as características presentes nas narrativas das epígrafes são encontradas na trama.

Sandra Elis Aleixo, em seu artigo “O universo fantástico de Murilo Rubião”, no qual retoma o estudo de Schwartz, mostra-nos que:

As epígrafes constituem não somente um aspecto formal do texto, mas carregam, de alguma forma, a essência semântica do conto, mesmo que, às vezes, ela permaneça enigmática. E, por sua natureza profética, a epígrafe aponta para o futuro, um futuro que, na obra do autor, nunca será concretizado: estabelecem-se **o círculo e o infinito** (ALEIXO, 2008, p. 189, grifos nossos).

Schwartz elaborou um esquema que consistiu na separação das epígrafes da primeira edição de *O ex-mágico*. A obra é constituída de seis epígrafes, uma arqui-epígrafe que abre o livro, e as outras cinco são divididas em grupos, uma epígrafe para cada conjunto de três contos. Para cada grupo de contos, surge um tema revelado pela epígrafe. Os temas correspondem à seguinte ordem: 1. Arco-íris, 2. Mulheres, 3. Montanha, 4. Condenados e 5. Família.

A epígrafe de número 4³, que acompanha os contos “O homem do boné cinzento”, “Marina, a intangível” e “Os três nomes de Godofredo”, cujo tema denomina-se **condenados**, é reveladora dos temas centrais da narrativa de Murilo Rubião. “A **condenação** dos homens reside na inutilidade de suas ações. Assim como Sísifo, eles são vítimas de um eterno fazer desprovido de sentido” (SCHWARTZ, 1981, p. 8, grifos do autor). Visto que esta epígrafe se relaciona com a totalidade da narrativa de Rubião, notamos que sua obra possui uma estreita relação com o mito de Sísifo.

Sísifo também está presente na metáfora que intitula o livro de Schwartz, a serpente uroboro. O percurso pelo qual passa o herói rubiano é comparado à serpente *uroboro*, cuja imagem “circular” e “sempiterna” sugere o ato do eterno retorno. Uroboro é a

serpente cósmica que morde sua própria cauda. Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento, na duração de sua circularidade. Condenada pela sua própria forma, ela aniquila

³ “Vós semeastes muito, e recolhestes pouco; comestes, e não ficastes fartos; bebestes, e não matastes a sede; cobristes-vos, e não ficastes quentes; e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto” (SCHWARTZ, 1981, p. 8).

o tempo e torna-se testemunha da eternidade (SCHWARTZ, 1981, p. 17).

A serpente *uroboro* simboliza o movimento perpétuo do universo que caracteriza o infinito, sem começo nem fim. “A nada conduzem seus atos em moto-perpétuo, e a dialética do fazer fica esmagada perante a possibilidade do infinito” (SCHWARTZ, 1981, p. 17). Dessa forma, o caráter circular da serpente é o indicador metafórico das narrativas, e o herói de Rubião é visto como homem/uroboro, condenado ao “eterno fazer desprovido de sentido”.

Assim, neste gesto de narciso (que compraz com sua própria imagem), de Onã (cujo sêmen é desviado para a terra) e de Sísifo (condenado a rolar eternamente a rocha do alto da montanha), a esterilidade impregna e caracteriza o herói das epígrafes (SCHWARTZ, 1981, p. 17).

No segundo capítulo de seu livro, Schwartz mostra como a leitura epigráfica vai se relacionar com a sequência narrativa do conto. Na análise de “O edifício”, o crítico expõe como a narrativa do conto recupera a da epígrafe. Para esse fim, ele elaborou a seguinte sequência de temas: 1. esperança, 2. percurso, 3. constatação/desilusão, 4. condenação e 5. percurso infinito. No conto, João Gaspar, o personagem protagonista, tem a missão de construir o maior edifício de que se poderia ter notícia, mas ao alcançar o octingentésimo andar, não consegue mais controlar a confusão que se encadeara em sua construção. Nesse episódio, presenciamos uma aproximação do conto com o mito bíblico de Babel que narra a teimosa de um povo que almejava construir uma torre que chegasse até o céu com o intuito de conseguir fama e de permanecerem no local. Por esse ato prepotente, os construtores foram castigados por Deus com a multiplicidade de línguas e, assim, dispersados pelo mundo. Para Schwartz (1981, p. 20), João Gaspar é a representação dos construtores de Babel, pois fora advertido pelos dirigentes da fundação: “nesta construção não há lugar para pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso” (RUBIÃO, 2014, p. 61).

Contudo, mesmo com a advertência dos dirigentes, num ato de orgulho, o engenheiro continua a construir. Ao desafiar seus superiores, João Gaspar é condenado a um fazer infinito, uma vez que não consegue mais por fim à construção.

A mesma sequência pode ser atribuída à história de Sísifo, pois ele tinha esperança de liberdade quando enganou a morte; trilhou o percurso errado ao achar que podia enganar os deuses; foi condenado e obrigado ao trabalho infinito. Essa é a trajetória pela qual passa o herói mítico e será a mesma para os heróis de Rubião, visto que “O herói muriliano traz o sentimento de insolência e orgulho, característica do herói da tragédia grega, levando-o à condenação” e, conseqüentemente, ao percurso infinito, seguindo a “trilha do

homem/uroboro” (NUNES, s/d, s/p⁴).

Schwartz ainda salienta que a obra de Rubião é também caracterizada pelo absurdo, de modo que uma tríade revela-se na poética do autor: “condenação/infinito/absurdo”. Esses três conceitos “se integram e contaminam o texto do ficcionista” (SCHWARTZ, 1981, p. 23, grifos do autor).

Camus, em seu ensaio *O mito de Sísifo*, mostra que ainda existe uma esperança para o herói grego, pois o filósofo imagina Sísifo, na descida da montanha, tomado de lucidez e de “consciência em relação ao seu estar no mundo e na possibilidade de uma participação lúcida do ato de condenação” (SCHWARTZ, 1981, p. 23). Para Camus, há uma possibilidade de superação do absurdo, quanto ao herói rubiano; este “se mostra duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez” (SCHWARTZ, 1981, p. 23). Ele nunca poderá ser visto como um Sísifo feliz.

Outra constante na obra de Rubião é a não integração do indivíduo ao seu meio. Esse elemento proporciona ao herói a vivência do absurdo, uma vez que ele não consegue manter uma relação com o “mundo circundante” (SCHWARTZ, 1981, p. 23). Ao passar pelo processo de “confronto homem/mundo”, os personagens são levados a enfrentar todos os tipos de preconceitos e, inclusive, confrontar a si mesmos, lutando contra seus mais íntimos sentimentos.

Alfredo, personagem do conto homônimo, é um caso exemplar. Afastado de seu meio, não consegue readaptar-se a ele, e transforma-se em fera. “As personagens Joaquim/Alfredo simbolizam o caráter errático do homem no mundo” (SCHWARTZ, 1981, p. 44). Alfredo é o próprio homem/uroboro, pois não consegue integrar-se à sociedade e nem conviver com a solidão. O próprio conto tem caráter circular: como nos mostra Schwartz, “o percurso circular do uroboro é assumido formal e conteudisticamente na frase que abre e fecha a narrativa: cansado eu vim, cansado eu volto” (SCHWARTZ, 1981, p. 45).

Outro fator importante que Schwartz aponta em seu livro como característica da narrativa rubiana é a predominância da hipérbole e da reiteração. A hipérbole configura-se, na literatura, na forma da expressão. Na poética de Rubião, a hipérbole, habitualmente, apresenta-se em seu “nível retórico”, uma vez que ela vai servir de figura-chave para revelar “os mecanismos fantásticos na narrativa” (SCHWARTZ, 1981, p. 70). Ela aparece nos contos de Rubião sob duas formas: uma que exagera por aumento, como no conto “O edifício”, no

⁴ Citação retirada do site oficial de Rubião. Disponível em www.murilorubiao.com.br/criticas. Acesso em 08 set. 2014).

qual o crescimento do prédio é interminável; outra, que exagera por diminuição, a hipérbole invertida, como se passa na história de Anatólio, em “O Homem do boné cinzento”, cujo personagem emagrece até se transformar em uma minúscula bolinha negra.

Além do processo de acréscimo e diminuição, a hipérbole também aparece na forma de repetição, e é denominada de reiteração. Para Schwartz, na obra de Murilo Rubião, a hipérbole sustenta-se “na repetição para sua formalização do discurso” (SCHWARTZ, 1981, p. 73). Esta é parte que também nos interessa. A repetição, predominante nos contos, revela também o absurdo, o eterno retorno, o eterno castigo do herói grego em questão.

Análogo aos seus personagens, o escritor também padecia na repetição, no eterno fazer em seu processo criativo. O árduo trabalho de reescrita dos contos revela uma grande cumplicidade entre autor/personagem. “A escritura muriliana surge como um mecanismo rotativo, onde as palavras constituem a condenação à qual o autor se submete: um contínuo refazer do próprio material, onde a obra se remói sobre si própria” (SCHWARTZ, 1981, p. 45).

Por essas evidências, a obra de Schwartz, tornou-se essencial em nossa pesquisa. Por meio de suas temáticas e pelo modo como são construídos os personagens de Rubião, os temas abordados pelos críticos foram caminhos preparatórios para nosso trabalho. Muitos estudiosos vêm seguindo essa trilha e desenvolvendo bons trabalhos a respeito da obra de Rubião. Mas vemos também que muitos ressaltam quase sempre os mesmos assuntos: a aproximação entre Kafka e Rubião; a metamorfose ou zoomorfismo, o existencialismo, entre outros. O mito de Sísifo é um tema pouco abordado em trabalhos mais extensos como teses e dissertações, por isso a necessidade de discuti-lo em um trabalho mais detalhado. Além disso, o *corpus* que será utilizado como objeto de estudo é o livro *O convidado*, que coleta contos pouco estudados, com exceção de “A fila”, por sua perspectiva burocrática e kafkiana.

A edição escolhida para as análises foi a publicação do ano de 2000, por ser a mais atual. Essa escolha foi feita devido às constantes reescritas dos contos realizadas pelo autor. Na ânsia de tornar sua narrativa mais aprimorada, o autor retrabalhava seus contos demasiadamente. Esse processo chegava a durar anos, até mesmo décadas. Um longo exercício que visava a perfeição. Em uma entrevista feita por Alexandre Marino para o jornal *Correio Brasiliense*, em 1989, Rubião declara insatisfação com a sua própria obra:

Isso surgiu principalmente depois da publicação de meu primeiro livro, *O ex-mágico*, em 1947. Fiz várias releituras e verifiquei que tinha tanta coisa ruim que, ao reeditá-lo, anos depois, retirei três dos quinze contos do livro original, e os outros doze reescrevi violentamente, cortando parágrafos e até páginas inteiras. Fiz o mesmo com o segundo livro, *Os dragões*. Mais tarde, quando a Editora Ática me pediu uma seleção de contos, que publiquei com

o título de *O pirotécnico Zacarias*, eu o compus com textos retirados de *Os dragões* e *O ex-mágico*, novamente reelaborados. Depois, publiquei *O convidado* e, mais recentemente, *A casa do girassol vermelho*, composto de contos de várias épocas, também reescritos. Na realidade eu tenho três livros publicados. (RUBIÃO *apud* MARINO, 1989, s/p)

Nesse sentido, ao optarmos por uma edição mais atualizada, teremos um *corpus* mais elaborado para nossas pesquisas.

A respeito do mito de Sísifo, somente na dissertação de mestrado *A metamorfose como estratégia narrativa em Murilo Rubião*, defendida por Luciano Penelu Pacheco, foi reservado um capítulo para uma comparação entre o conto “Viver”, de Machado de Assis, e “Alfredo”, de Murilo Rubião. Neste capítulo, intitulado “Rubião e Machado: uma aproximação”, o autor verifica a incidência do mito de Sísifo, segundo a ótica de Albert Camus, com as ações do personagem Alfredo na obra homônima.

O estudo da obra do sul-mineiro Murilo Rubião, natural de Carmo de Minas, faz parte dos esforços do Grupo de Pesquisa Minas Gerais: Diálogos (sediado na Universidade Vale do Rio Verde – associado ao Programa de Mestrado em Letras), que propõe o estudo crítico e teórico, analítico e interpretativo e/ou comparativo de textos e autores que tenham Minas Gerais como “espaço literário”, seja por ser lugar de procedência dos contemplados, seja por ser tematizada em escritos de autores nascidos em outras localidades.

O objetivo da nossa pesquisa é apresentar a literatura rubiana sob a perspectiva do mito, e como o mito de Sísifo é representado nos contos do livro *O convidado*, de Murilo Rubião, por meio das ações das personagens e da construção de suas narrativas.

A dissertação conta com três capítulos, sendo dois capítulos teóricos e um capítulo analítico. No primeiro capítulo, intitulado “Considerações sobre o fantástico na literatura”, traçaremos alguns aspectos teóricos sobre o gênero fantástico, do tradicional ao contemporâneo, no qual abordaremos as teorias de Howard Philips Lovecraft, Tzvetan Todorov e Jean Paul Sartre, entre outros. Ressaltaremos também algumas considerações sobre as vertentes do gênero, como o realismo mágico e realismo maravilhoso, além de um enfoque do fantástico no Brasil. No segundo capítulo, “O mito e a literatura”, levantaremos alguns pontos referentes ao mito e seu desdobramento no campo literário. No último capítulo mostraremos, de forma analítica, a relação da mitologia com os contos de *O convidado*, dando ênfase ao mito de Sísifo.

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA

O fantástico está ligado à literatura desde que o homem adquiriu o poder da linguagem. Mesmo antes da escrita, as histórias que eram contadas pelos povos primitivos eram carregadas de elementos sobrenaturais. Estas histórias foram, através dos tempos, transformadas em baladas e lendas. Quando surgiu a escrita, essas lendas cristalizaram-se em crônicas e escritos sagrados. Para Howard Philips Lovecraft, essas histórias tiveram início em rituais religiosos que floresceram através dos tempos e chegaram ao seu ápice no Egito e nas nações semitas:

Fragmentos como *O livro de Enoque* e *A chave de Salomão* ilustram bem o poder do fantástico sobre o pensamento do antigo oriente, e sobre coisas que assim se ergueram sistemas e tradições duradouras cujos ecos se propagam até os dias atuais (LOVECRAFT, 2008 p. 19).

Segundo Selma Rodrigues (1988, p. 17), a crítica localiza o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, e, a partir daí, vieram muitas tentativas de definição do gênero. Em 1927, Lovecraft expõe seu conceito de Literatura fantástica em sua obra *O horror sobrenatural na literatura*, na qual aborda teoricamente as obras de cunho fantástico e sobrenatural, precisando o efeito que elas exercem sobre o leitor, o medo, chamado pelo autor de “medo cósmico”. A sua definição foi alvo de críticas de muitos teóricos que vieram posteriormente. Um deles foi Tzvetan Todorov, que em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, (2007) afirmou que um gênero não se define somente pelo efeito causado no leitor. Entretanto, a obra de Lovecraft é considerada útil por vários estudiosos e vem sendo referenciada em muitos trabalhos acerca do gênero.

O trabalho de Todorov Foi elaborado a partir de vários estudos e definições da literatura fantástica de autores antecessores como Louis Vax, Roger Caillois, entre outros. Autores que trabalhavam o gênero a partir de obras publicadas no século XIX, o que faz com que sua definição também esteja mais propícia a análises de obras deste século. Por isso, o fantástico de Todorov é conhecido como tradicional. Diferentemente do trabalho de Jean Paul Sartre que traz uma definição do fantástico apropriada para análises de publicações do século XX.

Sartre lança, em 1947, o artigo “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. Apesar de ter sido publicado antes da obra de Todorov, nele Sartre traz uma definição do fantástico através de análises das obras de Franz Kafka e Maurice Blanchot, autores do século XX, por isso seu trabalho é considerado como fantástico contemporâneo.

O realismo mágico e o realismo maravilhoso são vertentes do gênero que seguem a mesma linha do fantástico contemporâneo, tendência que também se sobressaiu na literatura hispano-americana e na brasileira.

1.1 O fantástico na literatura: algumas considerações

Howard Phillips Lovecraft, na introdução de *Horror sobrenatural em literatura*, define a literatura fantástica como a literatura provocadora do medo; o medo do horror cósmico, do desconhecido. Para ele, a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo: “e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido”. (LOVECRAFT, 2008, p. 13). A literatura do medo não deve incluir as histórias de horror comum, aquelas que suscitam no leitor um “simples medo físico”, mas “deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano”. A importância do tema é resultado de uma legítima história de horror, mas sem aquela temática de “horror trivial”, como personagens medíocres e “ossos ensanguentados”. A verdadeira história de horror necessita de “uma atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas”. (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

A respeito do medo provocado no leitor, Ceserani mostra que a literatura fantástica, principalmente o conto, possui os mecanismos propícios para essa função: “o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo, possivelmente um medo percebido fisicamente” (CESERANI, 2006, p. 71).

Além da temática, Lovecraft sustenta que a atmosfera é um critério para que uma verdadeira história de horror possa garantir que o efeito do medo seja causado no leitor:

Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação. Podemos dizer, generalizando, que uma história fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico; mas persiste o fato de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Assim, vemos que o enredo não é o fator primordial para uma autêntica história fantástica, mas, sim, a construção de uma atmosfera que cause no leitor uma sensação de

medo, mesmo que em pontos isolados da obra. Ou seja, a duração do sentimento causado no leitor não altera a proporção do efeito fantástico na obra.

Tzvetan Todorov critica a posição de Lovecraft sobre a atitude de considerar o efeito fantástico por meio do sentimento de medo provocado no leitor. Para ele, para darmos crédito a essa posição, é necessário considerar que "o gênero de uma obra" depende do "sangue frio do leitor" (TODOROV, 2007, p. 41).

Procurar a sensação de medo nos personagens não permite delimitar melhor o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de medo: tal, por exemplo, os contos de Perrault [...]; por outro lado, há narrativas fantásticas nas quais todo o medo está ausente [...]. O medo está frequentemente ligado com o fantástico, mas não como condição necessária (TODOROV, 2007, p. 41).

Para Todorov, há algumas condições necessárias para delimitar o fantástico na literatura. Uma dessas exigências consiste na hesitação deixada pela obra no leitor e nas personagens. A partir de uma análise da narrativa de *Le Diable amoureux*, de Cazzote, Todorov ilustra essa delimitação. Alvare, o protagonista, vive com um ser maligno que ele acredita ser o próprio diabo. Quando Alvare pergunta a ela sobre sua origem, a mulher responde que era uma Sílfide. “Mas as Sílfides existem?” O protagonista vacila em indagações e não compreende o que estava acontecendo. “Tudo isso me parece um sonho.” “Onde está o possível? Onde está o impossível?” Desta forma, Alvare hesita (e o leitor, com ele) sobre o que aconteceu. Se foi real ou simplesmente um sonho. É nessa hesitação entre o mundo real e um mundo imaginário que Todorov vai apontar “o âmago do fantástico” (TODOROV, 2007, p. 30). Desse modo, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece somente as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31).

Para Todorov, a “hesitação é a primeira condição do fantástico”, mas é primordial que o texto obrigue o leitor a “considerar o mundo dos personagens” como um mundo pertencente a ele; aceitar as personagens como “criaturas vivas” para que assim possa “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2007, p. 37-39). Além dessa condição, é necessário que o leitor tome uma certa atitude quanto à leitura da obra: o leitor não deve admitir uma leitura “poética” e nem “alegórica”. Sobre essa condição, Júlio França expõe que:

Para que se dê a percepção do fantástico, o “leitor ideal” – aquele que, nos termos formalistas, é engendrado pelo texto – deve observar uma série de comportamentos interpretativos: por um lado, não deve interpretar

alegoricamente, isto é, não deve considerar que o texto exprima simbólica ou metaforicamente algo diferente do que é enunciado. Por outro lado, não pode tomar todo e qualquer texto poético como fantástico – sob o risco de passar a compreender meras figuras de linguagem como representações fantásticas. (FRANÇA, 2008, s/p)

Como já citado, Lovecraft defende que se uma obra fantástica possui uma explicação lógica para um acontecimento sobrenatural, mas, mesmo em momentos isolados, mantém uma ambientação que cause a sensação de medo no leitor, esses “toques atmosféricos” podem preencher “todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Todorov, mais uma vez, opõe-se ao pensamento de Lovecraft. Para ele, “seria falso pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra” (TODOROV, 2007, p. 50). Dessa forma, a proposta de Todorov é a aceitação de subgêneros, o maravilhoso e o estranho: “esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso e no estranho” (TODOROV, 2007, p. 50). Assim, os acontecimentos sobrenaturais, que no final da história recebem uma “explicação racional”, pertenceriam ao campo do “fantástico-estranho”, e as histórias que “se apresentam como fantásticas” e, em que no final, o sobrenatural é aceito, estão inseridas no âmbito do “fantástico-maravilhoso” (TODOROV, 2007, p. 51-58).

Para Ceserani, a definição de Todorov é proficiente, pois ela aborda três elementos de base, e não dois. Dessa forma, ele é obrigado a:

introduzir, no lugar de conceito de “ruptura” ou “conflito”, o conceito de 'ambiguidade', como característica essencial do texto, e de 'incerteza' ou 'hesitação' como experiência inscrita no texto, do personagem; ou como reação, prevista pelo texto, do leitor (CESERANI, 2006, p. 55, grifos do autor).

Além dessa vantagem, Ceserani reconhece que a definição de Todorov “tem ao menos dois méritos: o da grande [...] clareza e o de ficar ao centro” (CESERANI, 2006, p. 48). Mesmo recebendo críticas por ser considerada “simples demais”, ela consegue “manter, ainda hoje, uma notável utilidade hermenêutica” (CESERANI, 2006, p. 48).

1.2 O fantástico contemporâneo de Jean-Paul Sartre e suas tendências, o realismo mágico e o realismo maravilhoso

Jean-Paul Sartre, em seu ensaio *Aminadab*, define o fantástico partindo de análises de obras de autores do século XX, como Maurice Blanchot e Franz Kafka. Por meio de análises textuais, Sartre encontra características semelhantes entre as obras dos autores citados, como

“o mesmo estilo minucioso e cortês, a mesma polidez de pesadelo, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, [...] e as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam nada” (SARTRE, 2005, p. 136). Através dessas características, o autor elabora uma nova visão do gênero fantástico, denominado por ele de fantástico contemporâneo, o qual seria um novo seguimento do tradicional.

Sartre afirma que se um acontecimento fantástico é inserido num mundo governado por leis naturais, esse acontecimento também se torna natural. Contudo, se o leitor considerar esse acontecimento sobrenatural, então todo esse mundo torna-se fantástico. O mundo fantástico de Sartre não tem delimitações. Dessa forma, tanto o leitor quanto as personagens vão aceitar o fantástico, pois “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico”, pois tudo se torna natural (SARTRE, 2005, p. 136).

O fantástico contemporâneo difere da definição de Todorov por não haver uma acentuação da ambiguidade. Dessa forma, vemos uma proximidade desse tipo de fantástico com o gênero maravilhoso. De acordo com Todorov, o gênero maravilhoso está relacionado aos contos de fadas e histórias como “As mil e uma noites”, nos quais os acontecimentos sobrenaturais são aceitos pelos personagens e pelo leitor sem qualquer questionamento (Cf. TODOROV, 2007, p. 60). Entretanto, o mundo maravilhoso é habitado por seres imaginários, enquanto o fantástico de Sartre está ligado ao homem contemporâneo.

Segundo Sartre, “o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar às explorações das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana” (SARTRE, 2005, p. 138). Vai livrar-se também das convenções das fadas, duendes, gênios, pois essas convenções tornaram-se “inúteis” e “caducas” (SARTRE, 2005, p. 138). O fantástico retorna ao homem, mas ao “homem-sociedade”, ao “homem-natureza”, que está engajado por inteiro na realidade cotidiana. (SARTRE, 2005, p. 138). Desse modo:

ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência. [...] nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o homem tornou-se uma maneira entre cem de refletir sua própria imagem. (SARTRE, 2005, p. 137).

O fantástico contemporâneo está no absurdo. Não há florestas, nem castelos assombrados; apenas o homem em seu cotidiano sufocante. Está na infinita luta do homem pela sobrevivência, como o herói kafkiano preso em seu labirinto.

Por meio das análises das obras de Blanchot e Kafka, Sartre mostra que o mundo em que estão inseridos os personagens está às avessas. O mundo transforma-se em fantástico e,

assim, os autores do gênero conseguem mostrar a realidade contemporânea, um mundo caótico. O leitor é inserido nesse mundo, envolve-se com sua atmosfera absurda, simpatiza-se com ela, tornando-a familiar. Blanchot é citado por Sartre e nos diz que o fantástico é a forma de mostrar a condição humana por meio do avesso do mundo. É a forma que os autores utilizam para mostrar a realidade através do absurdo.

Apoiado, ainda, por Blanchot, Sartre afirma que as características do homem kafkiano, um homem “perdido em labirintos de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada” (SARTRE, 2005, p. 141), tornaram-se o estereótipo do fantástico contemporâneo. “Por culpa de Blanchot, agora há um estereótipo do fantástico [...], assim como há um estereótipo dos castelos assombrados e dos monstros de maus-bofes”. (SARTRE, 2005, p. 148). Dessa forma “o fantástico prossegue no progresso contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi” (SARTRE, 2005, p.149). As características do fantástico sartreano mantêm uma aproximação com as vertentes fantásticas hispano-americanas.

De acordo com Ana Luiza Camarani, o realismo mágico contrapõe-se ao fantástico tradicional, pois ele caracteriza-se pela “compatibilidade entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, sem criar uma tensão ou questionamento” (CAMARANI, 2008, s/p). Por esta condição, o realismo mágico assemelha-se ao fantástico contemporâneo e distingue-se do fantástico definido por Todorov. Ao verificar essa distinção do tradicional, Camarani afirma que, então, existem duas classes literárias diferentes, mesmo mostrando “o elemento sobrenatural ou insólito do real no universo da narrativa” (CAMARANI, 2008, s/p).

Conforme Irlemar Chiampi, entre os anos de 1940 e 1955, esse novo gênero surgiu como um fenômeno de renovação ficcional. Por meio da interpretação da crítica e pela decadência que o realismo enfrentava, nasceu o termo *realismo mágico*, que mostra a realidade sob uma nova visão, em confronto com o modelo envelhecido do realismo hispano-americano dos anos vinte e trinta. O gênero vai se intensificar mais tarde com o aparecimento de romancistas como José Maria Aguedas, Jorge Luís Borges, Miguel Angel Astúrias, Juan Carlos Onetti, entre outros (Cf. CHIAMPI, 2012, p. 20).

Esses romancistas romperam, de certa forma, com o modo da organização narrativa “tradicional do discurso realista” e constituíram, por meio de novas “soluções técnicas”, uma nova “imagem plurivalente do real” (CHIAMPI, 2012, p. 20). Para Chiampi, os novos recursos formais estabelecem-se como:

a desintegração da lógica linear de consecução e consequência do relato através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica das personagens e atenuação do

herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora de ficção (CHIAMPI, 2012, p. 21).

Segundo Chiampi, a adoção do termo realismo mágico deu-se em 1925, através dos estudos de Franz Roth, teórico alemão, que o caracterizou como uma nova forma de expressão pós-expressionista visando atingir uma “significação universal”, mas diferente do expressionismo alemão, que se utilizava da abstração para representar suas obras. O realismo mágico representava “as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 2012, p. 21). Outro teórico, o italiano Massimo Bontempelli, nessa mesma época falava do termo realismo mágico ou realismo místico. De modo semelhante à definição de Roth, Bontempelli busca mostrar “outras dimensões para realidade” sem cair no abstrato (CHIAMPI, 2012, p. 22).

Para Chiampi, o termo foi introduzido na crítica do romance hispano-americano por Arturo Uslar Pietri, em seu trabalho *Letras y hombres de Venezuela*, de 1948, e tinha como referência os contos venezuelanos dos anos trinta e quarenta. A incorporação do termo por Pietri teve alguns problemas metalinguísticos que foram evitados por Angel Flores seis anos mais tarde, na conferência “Realismo mágico na ficção hispano-americana”, que colocou em voga a nova denominação.

Dois aspectos são relevantes na crítica de Pietri: a realidade é considerada misteriosa, ou mágica e ao narrador cabe “adivinhá-la”; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe “negá-la”. A consequência mais óbvia dessa definição ambígua é que Uslar Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade) (CHIAMPI, 2012, p. 23).

A partir de percursos históricos da nova literatura, Flores conceitua o realismo mágico como a “naturalização do irreal”, conciliando esse conceito com as obras de autores como Kafka, Proust, Borges e Mallea (CHIAMPI, 2012, p. 24). Nos meados da década de 1960, Luís Leal faz a inversão de percurso proposto por Flores, “aproximando-se mais da fórmula ‘sobrenaturalização do real’” que, apoiado por Franz Roth e pela “proposta surrealista da ontologia da realidade”, inclui a “típica literatura fantástica modernista no realismo mágico” contrariando as considerações de Flores sobre o gênero (CHIAMPI, 2012, p. 26).

Segundo Selma Rodrigues, as “divergências” apontadas por Leal sobre o texto de Flores “mostram que o realismo mágico não visava criar mundos imaginários, como Kafka, pois os escritores enfrentavam a realidade e nela tratavam de captar o que havia de misterioso

(nos seres e nas coisas)” (RODRIGUES, 1988, p. 53).

Camarani, por sua vez, afirma que os termos realismo mágico e realismo maravilhoso têm sido usados, muitas vezes, como sinônimos, pois tomaram rumos paralelos no período de seu desenvolvimento. No percurso do termo realismo mágico de Franz Roth a Luís Leal, o termo realismo maravilhoso teve sua trajetória de modo paralelo. Camarani mostra o percurso da fortuna crítica do realismo maravilhoso:

Em 1940, Pierre Mabilie, crítico de arte e teórico do surrealismo, publica seu livro intitulado *Le miroir du merveilleux*, no qual traça os caminhos do maravilhoso surrealista ao lado de textos da cultura antilhana (alguns traduzidos por Carpentier), com os quais teve contato ao se refugiar nas Antilhas durante a Segunda Guerra Mundial. [...] Em 1948 Alejo Carpentier lança o termo *real maravilloso*, no jornal *El Nacional* de Caracas; esse texto, reeditado no ano seguinte no México como prólogo de seu romance *El reino de este mundo*, passa rapidamente a ser considerado como um manifesto programático de uma nova literatura latino-americana que desejava libertar-se da tutela europeia. Em 1956, na Sorbonne, o escritor francófono Jacques-Stephen Alexis, parcialmente inspirado no manifesto de Carpentier, apresenta os prolegômenos de uma estética do “*Réalisme merveilleux des Haïtiens*”. [...] No decorrer dos anos 60, vários trabalhos escritos e orais abordam os autores latino-americanos da época sob a perspectiva do realismo mágico e/ou do realismo maravilhoso (CAMARANI, 2008, s/p).

Como se viu, a partir de 1940 o termo realismo maravilhoso começou a circular na esfera crítica da nova literatura e o realismo mágico trilhou a mesma linha crítica. Irleamar Chiampi, por exemplo, prefere usar o termo realismo maravilhoso, pois foi o mais utilizado na conceituação da crítica sobre as obras hispano-americanas. Camarani aponta que essa escolha feita por Chiampi deve-se ao modo como se deram as investigações da crítica. O realismo mágico está mais focado no campo cultural, enquanto o realismo maravilhoso se volta mais ao âmbito literário. Para Chiampi, a preferência pelo termo “realismo maravilhoso” foi dada pela prática teórica de Carpentier pelo desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária, já que o termo “maravilhoso” já é consagrado pelos críticos literários em geral, e apresenta relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista) enquanto o termo mágico é “tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (‘a atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema)” (CHIAMPI, 2012, p. 43).

Para Audemaro Taranto Goulart, a literatura permite, “através da fantasia”, mascarar “as experiências que devem ser flagradas”. Sendo assim, é por meio do fantástico que o autor vai mostrar a realidade. Através da representação da mimese, é criado um mundo realista; dessa maneira, “uma obra realista é a recriação do real [e] a obra fantástica será a re-

realização da realidade”, ou seja, o fantástico seria uma nova visão do real que se organiza pela construção da narrativa (GOULART, 1985, p. 12). Essa intenção de “captar a realidade” pode gerar problemas em sua caracterização quanto à denominação de gêneros, mas a obra literária, por sua função de “recobrir poeticamente o real, o produto final desse recobrimento, será denominada de *fantástico*, *realismo mágico* ou *realismo maravilhoso*”, ainda que possam ocorrer diferenças entre os três termos. (Cf. GOULART, 1985, p. 13, grifos do autor).

Chiampi mostra que o fantástico⁵ e o realismo maravilhoso compartilham os mesmos discursos na construção de sua narrativa; os aspectos narrativos e culturais de ambos, como: “aparições, demônios, metamorfoses e desarranjos de casualidades, de tempo, e de espaço” (CHIAMPI, 2012, p. 53) são semelhantes. Tomando a concepção de Todorov, o fantástico gera a incerteza em sua construção narrativa. Para Chiampi, o realismo maravilhoso reside justamente na anulação dessa dúvida:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, de medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres, ou eventos que no fantástico exigem projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério. [...] Não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 2012, p. 59).

Dessa forma, por meio da construção da narrativa, o real funde-se ao maravilhoso, criando, assim, um mundo sem questionamento, sem dúvida. O conceito de “realismo maravilhoso” soa paradoxal, pois é a relação entre o real (que nos remete à verossimilhança) e o maravilhoso (que nos remete ao inverossímil) que vai definir, por exemplo, a narrativa de escritores como García Marquez, Juan Rulfo e Alejo Carpentier, narrativas nas quais se instauram o real e o maravilhoso “sem criar tensão” (RODRIGUES, 1988, p. 59). Essa contraposição ao mundo real cria um paradoxo que é capaz de nomear “aquilo que *é* e não *é* ao mesmo tempo pela construção linguística do texto” (SCHWARTZ, 1981, p. 56, grifos do autor).

Para Selma Rodrigues, no Brasil a literatura fantástica não prosperou tanto quanto na América Hispânica, onde surgiram nomes como Borges, Cortázar, Garcia Márquez, Vargas Llosa, entre outros. Os autores que utilizaram de elementos fantásticos no Brasil foram

⁵ O fantástico ao qual Chiampi recorre para mostrar as distinções entre este e o realismo maravilhoso é o fantástico proposto por Todorov.

poucos como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Lígia Fagundes Telles e Moacyr Scliar, entre outros. Contudo, os autores que mais se destacaram nessa perspectiva, no século XX, foram Murilo Rubião e J. J. Veiga (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 64-65).

1.3 O fantástico no Brasil

Nilto Maciel, em seu ensaio “A literatura fantástica no Brasil”, traça um percurso dos autores que utilizaram elementos fantásticos em suas literaturas. Segundo Maciel, o marco inicial da literatura fantástica no Brasil se deu no Romantismo, com a obra de Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*. Para ele, no século XIX ainda não se falava em literatura fantástica no Brasil. A crítica utilizava termos diferentes, mas que remetiam ao fantástico. Sobre a obra de Azevedo, Maciel cita o texto de Sílvio Romero no qual o crítico compara o autor aos escritores da literatura gótica:

Foi um melancólico, um imaginoso, um lírico, que enfraqueceu as energias da vontade e os impulsos fortes da vida no estudo, e enfermou o espírito com a leitura desordenada dos românticos à Heine, Byron, Shelley, Sand e Musset [...], em *Noite na Taverna* há algumas belezas entre muitas **extravagâncias e afetações** (ROMERO *apud* MACIEL, 2002 s/p, grifos nossos).

Nessas palavras, além da comparação de Azevedo com autores fantásticos, Romero utiliza os termos “extravagâncias” e “afetações”, que são compatíveis com as características fantásticas.

Segundo Maciel, alguns críticos revelam uma forte preferência de Machado de Assis pelo gênero fantástico, apesar de ele não ser considerado um autor de literatura fantástica em sua época. Afrânio Coutinho, citado por Maciel, mostra que Machado faz alusão a Edgar Allan Poe e Prosper Mérimée na abertura de sua coletânea de contos *Várias histórias* e que essa referência não foi por acaso, pois revela que o autor tinha gosto pela literatura fantástica. E isso, de certa forma, contribuiu para muitos textos machadianos que levam a alcunha de fantásticos como “A igreja do diabo”, “Chinela turca” e “Sem olhos”, entre outros.

Além desses autores, Maciel cita Inglês de Sousa e outros nomes menos reconhecidos pela crítica, como Maurício Graco Cardoso e Emília de Freitas, cultores do gênero fantástico do século XIX.

No século XX, podemos citar Mário de Andrade com seu *Macunaíma* e Guimarães Rosa com *Grande Sertão: veredas* e *Sagarana* como autores com tendências fantásticas. Segundo Maciel, alguns estudiosos de Guimarães Rosa como José Hildebrando Dacanal,

Temístocles Linhares e Maria Luísa do Amaral situam suas obras no gênero fantástico. “Dacanal tudo faz para aproximar o romance (*Grande sertão: veredas*) do *Cem anos de solidão*, de García Marques, ou do gênero realismo mágico” (MACIEL, 2002, s/p).

Conforme Rodrigues, as obras hispano-americanas dividem-se em duas tendências espaciais: obras de autores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar estão inseridas no espaço urbano, enquanto obras de Gabriel García Marques, Juan Rulfo e Alejo Carpentier estão voltadas ao rural (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 64-65). Essa mesma categorização pode, segundo a pesquisadora, ser aplicada às obras de J. J. Veiga e Murilo Rubião.

As obras de J. J. Veiga estariam voltadas à tendência espacial rural. Para Rodrigues, esse espaço “acaba por ser um espaço alegórico”, pois a temática dos textos de Veiga, “de caráter existencial, parece ser a alegoria da sociedade brasileira dos anos da ditadura e opressão” (RODRIGUES, 1988, p. 66). Já as obras de Murilo Rubião tendem ao espaço urbano e poderiam ser situadas no gênero maravilhoso por seu caráter poético e inverossímil. Mas, ao contrário dos contos de fadas, nos quais os heróis têm plenos poderes, nos contos de Rubião “a magia se volta contra os mesmos, fazendo-os padecer na desilusão e solidão” (RODRIGUES, 1988, p. 66).

Para Schwartz, os heróis murilianos, algumas vezes, são tidos como “condenados”, pois suas ações situam-se nas inutilidades das coisas. Muitas vezes, esses personagens são comparados ao herói da mitologia grega, Sísifo, pois “eles são vítimas de um eterno fazer desprovido de sentido” (SCHWARTZ, 1981, p. 9). Dessa forma, Schwartz afirma que a obra do autor está centralizada no fantástico proposto por Jean-Paul Sartre, o fantástico humano, pois a inutilidade dos atos das personagens, muitas vezes, remete-os à “condenação”, a qual que se formaliza “através do absurdo, que nasce como ruptura de todas as normas” (SCHWARTZ, 1981, p. 22). Essa ruptura de normas, que gera o absurdo, manifesta-se pela organização da linguagem, criando, assim, o efeito fantástico nos contos.

Camarani (2008) situa a obra de Rubião no realismo mágico, e mostra que o escritor foi responsável pela introdução do gênero no Brasil, pois antes da publicação de seu livro *Ex-mágico* (1947), essa categoria literária era inédita no país. Apesar de seus estudos sobre a obra de Rubião apontarem ao realismo mágico, Camarani afirma que a crítica tem classificado a obra do autor de maneira bastante variada. Os seus contos podem ser inseridos nos gêneros fantástico, realismo mágico, realismo fantástico, realismo maravilhoso, entre outros.

A literatura fantástica está ligada a várias ramificações e, em algumas partes do mundo, ela se caracterizou de diferentes formas por razões culturais e históricas. Essas transformações tentam, através dos tempos, situar o gênero em épocas, tendências e regiões.

Nesses caminhos evolutivos, percebemos que a tradição e as novas mudanças servem para consolidar, cada vez mais, o gênero na visão da crítica.

Apesar de apresentarmos algumas das várias vertentes da literatura fantástica neste capítulo, nossa análise se deterá no campo do fantástico contemporâneo proposto por Jean Paul Sartre, por ser o mais propício ao nosso objetivo.

No próximo capítulo, faremos um estudo sobre as principais tentativas de definição do mito. Assim como o fantástico está ligado à literatura desde a oralidade, o mito também começou a ser difundido dessa forma. Para explicar as origens, o homem utilizava a narrativa oral para contar os feitos dos deuses e heróis. Com a necessidade de um estudo categórico, o mito passou a ser analisado sob diversas perspectivas e em várias áreas. O nosso objetivo é situar o mito em relação à linguagem, no âmbito literário.

2. O MITO E A LITERATURA

O mito vem sendo estudado há muito tempo, mas os estudiosos sobre o assunto ainda não obtiveram uma resposta definitiva para a sua definição. Para Everardo Rocha, “o mito faz parte de um conjunto de fenômenos cujo significado é difuso, pouco nítido, múltiplo” (ROCHA, 1996, s/p). Raphael Patai mostra que, por esse motivo, “o problema atraiu a atenção de pessoas com interesses, orientações e preocupações variadíssimas, de modo que elas adotaram, inevitavelmente, enfoques díspares e apareceram com respostas diferentes” (PATAI, 1972, p. 19).

Segundo Mircea Eliade, a dificuldade para definir o mito reside na acessibilidade, pois, por questões históricas, torna-se impossível encontrar uma única definição que possa suprir “todas as funções do mito” (ELIADE, 1972, p. 9). No entanto, a definição que, para o autor, parece ser a menos imperfeita e a mais suscetível é a que afirma que:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 9).

Nessa definição, percebemos que o mito é considerado uma narrativa sagrada, e, através dos tempos tornou-se uma instituição entre os homens. E, por ser uma história sagrada, o mito estabeleceu-se como verdadeiro. Eliade mostra, em *Mito e Realidade*, alguns exemplos de como o mito reduziu-se à verdade, como os Entes sobrenaturais se manifestam entre os homens e de que maneira o mito passou a ser “o modelo exemplar de todas as atividades humanas” (ELIADE, 1972, p. 9).

O mito é importante por que desenvolveu a forma de ser atual do homem: “um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 1972, p. 13). Através das histórias primordiais que constituíram o mito,

“tudo que se relaciona com sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo afeta diretamente o homem” (ELIADE, 1972, p. 13).

Os mitos permanecem entre nós por meio da memória coletiva, difundidos através da tradição clássica e/ou arcaica ou pela sua deslocação para um modelo literário. Através da forma literária, o mito tende a permanecer, se desenvolver e se atualizar. Dessa maneira, é possível perceber a existência do mito em suas entidades categóricas. Contudo, como afirma Jabouille:

a versão literária de um mito não é o mito – o mito é a estrutura profunda e universal que sustenta a narrativa –, a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos “universais” psicológicos como para compreender, de uma forma integradora, os elementos caracterizantes de cada momento e de cada lugar da história, que se reflete, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas (JABOUILLE, 1993, p. 21).

Dessa forma, o mito carrega um valor estético e pode ser visto como elemento primário que serve de modelo para a literatura. A literatura moderna procura captar o

essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. (CAVALCANTI, 2012, p.110).

Quando um autor recorre ao mito para suas atividades literárias, ele encontra um modelo exemplar para o drama do homem do seu tempo.

2.1 O mito e a linguagem

A relação entre mito e linguagem é estudada por vários autores. Uma das mais relevantes abordagens sobre o assunto é feita pelo filósofo Ernst Cassirer. Em *Linguagem e mito*, o autor apoia-se nos estudos de Max Müller que, através da análise filológica,⁶ vai revelar a natureza dos seres míticos e dar o ponto inicial à teoria da conexão entre linguagem e mito. Para Müller, o mito é “algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem [...] é o resultado de uma deficiência linguística originária, de uma debilidade inerente à linguagem” (MÜLLER *apud* CASSIRER, 1992, p. 18). Müller utiliza a lenda de Deucalião e Pirra para ilustrar sua teoria. A lenda conta que o homem se originou a partir da pedra.

⁶ Os exemplos que Max Müller utiliza para defender sua teoria são característicos deste tipo de interpretação. Lembra de algum modo a “lenda de Deucalião e Pirra, que, depois de salvos por Zeus do grande dilúvio que exterminou o gênero humano, converteram-se nos progenitores de uma nova raça, ao atirarem por sobre os ombros pedras que se transformavam em seres humanos” (CASSIRER, 1992, p.18).

Recorrendo à etimologia, vemos que “pedras e homens se designam pelos mesmos nomes [em grego], ou pelo menos de som semelhante” (MÜLLER *apud* CASSIRER, 1992, p. 18). Para Müller, esse mito resiste a toda interpretação por conta de sua relação com a linguagem. Pressupondo que toda acepção linguística é essencialmente ambígua, é nesta ambiguidade que se encontra a “fonte primeva de todos os mitos” (CASSIRER, 1992, p. 18).

A mitologia, para Müller, “significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual” (MÜLLER *apud* CASSIRER, 1992, p. 19). Dessa forma, o mundo mítico se volta ao campo da ilusão, uma ilusão que se explica quando se descobre “o original e necessário auto-engano do espírito”, o qual se prende à ambiguidade da palavra, envolvendo o espírito em múltiplas significações. Na visão de Müller, “o mito não se baseia numa força positiva de configuração e criação, mas antes em um defeito do espírito [...] encontra ainda representantes e porta-vozes na moderna literatura etnológica” (CASSIRER, 1992, p. 20).

Segundo Cassirer, ao tomar a realidade das coisas enquanto algo sensível, tudo aquilo que não possuir uma realidade concreta é direcionada ao campo da ilusão. Para representá-la é necessário que se recorra ao signo:

Todo o signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar. [...] Assim, tanto o saber, o mito, a linguagem e a arte foram reduzidos a uma espécie de ficção, que se recomenda por sua utilidade prática, mas à qual não podemos aplicar a rigorosa medida da verdade, se quisermos evitar que se dilua do nada (CASSIRER, 1992, p. 21).

Para resolver o problema exposto acima, Cassirer busca apoio na “revolução copernicana”, expressão filosófica que significa uma mudança de paradigmas na concepção do pensamento. Nesse sentido, ela estabelece uma reflexão entre a medida e o critério de verdade e a significação intrínseca entre as formas, em vez de tomá-las como meras reproduções. Partindo desse ponto de vista, as formas intelectuais aparecerão como símbolos:

o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo (CASSIRER, 1992, p. 22).

A partir disso, notamos que as formas intelectuais possuem um valor simbólico, não se tratando mais de meras imitações, mas, sim, constituindo-se como partes de uma realidade significativa e perceptível por nós.

Para Cassirer, no mundo mítico cosmogônico, a palavra tem um poder supremo; ela “se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer” (CASSIRER, 1992, p. 64). Ao dar um valor supremo à palavra, o filósofo nos mostra que a estrutura do mundo mítico e linguístico se forma em um estreito entrelaçamento, no qual o mito e a linguagem se submetem às mesmas leis espirituais de desenvolvimento, e que neles atua uma mesma forma de concepção mental denominada de “pensar metafórico”.

O vínculo existente entre a metáfora, a linguagem e o mito promove uma condição de reciprocidade de modo que, apesar de estarem em uma correlação indissolúvel, eles se dispendem, tornando-se membros independentes.

Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial (CASSIRER, 1992, p. 106).

Essa reciprocidade atua quando o mito recebe da metáfora linguística um enriquecimento interior num movimento de cooperação e interação. As formas simbólicas se manifestam em diferentes graus entre a linguagem e o mito (CASSIRER, 1992, p.114).

Por sua natureza simbólica, os mitos tornaram-se formas de inspiração artística em todas as civilizações, manifestando-se das mais variadas maneiras. Uma das formas de esclarecimento do mito sobrevém de sua relação com a literatura; esta, por sua vez, tende a explicá-lo, pois sua constituição original é vista de forma fragmentada e pouco clara. Dessa maneira, o mito pode ser visto com maior clareza quando se transforma em gênero literário como a lenda, a fábula, o conto, entre outros. “O *sermos mythicus*, enquanto linguagem simbólica, permite [...] dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira” (JABOUILLE, 1993, p.44). Neste sentido, o entrelaçamento entre mito e literatura concebe o encontro do homem com a memória profunda (*anamnese*) cultural, permitindo a ele uma reflexão sobre sua vida individual e social. Por meio desta reflexão, o homem tende a questionar tanto seu destino, quanto o da humanidade.

É através do mito que o homem vai buscar elementos para suprir suas necessidades de exteriorização artística. Por meio da expressão artística, o mundo mítico é atualizado. Nele repousam os sonhos, os devaneios e os desejos mais profundos do ser humano. Para Gaston Bachelard, o mito constitui-se num tema que se manifesta no meio social, onde os sonhos dos homens projetam-se sobre os grandes fenômenos do Universo. Assim, toda vez que o mito é atualizado, o homem encontra explicação para seus anseios. Ainda de acordo com Bachelard:

Um estreito simbolismo coordena os valores míticos e os valores cósmicos. E a mitologia torna-se uma sequência de poemas; é compreendida, amada, continuada pelos poetas. [...] Em sua simplicidade aparente, o mito enlaça e solidariza forças psíquicas múltiplas. Todo mito é um drama humano condensado. E é por essa razão que todo mito pode, tão facilmente servir de símbolo para uma situação dramática atual (BACHELARD, 1991, p. 10).

Ao acolher uma imensa carga de significações e explicações, o mito concentra o poder de refletir as mais densas e profundas situações do homem moderno.

Para Jean-Pierre Martinon, quando o mito é restituído pelo escritor, “ele é suscetível de variações e interpretação de época em época” (MARTINON, 1977, p. 122). Dessa forma, o mito ressurgem em um contexto social adquirindo novas características em relação à época, cultura e situação social. O mito antigo se mantém, mas expressa um novo conteúdo. Essa dualidade do mito é aceita por todos que conhecem e interpretam o mito original. Percebemos que o mito integra uma tradição que, através de sua reinterpretação, torna-se forma literária.

De acordo com Northrop Frye:

Um mito pode ser contado e recontado: pode ser modificado ou elaborado, ou diferentes padrões podem ser descobertos nele; sua vida é sempre a vida poética de uma história [...]. Quando um sistema de mitos perde toda a sua conexão com a crença, torna-se puramente literário, como o mito clássico na Europa cristã (FRYE, 2000, p.40).

Assim, quando há uma renovação do mito na qual ele perde a sua sacralização, o mito se transporta ao campo literário.

2.2 O mitologismo: a transformação do caos em cosmos

É evidente que o mito apresenta o poder de transformar o caos em cosmos, o que, por sua vez, torna-se uma de suas características essenciais. Característica que também encontramos na literatura, visto que ela também possui a capacidade de transformação do mundo. Isto é, reorganiza o cosmos, em termos ficcionais e artísticos, ao leitor que vislumbra um mundo redefinido pelo ficcionista ou poeta. De acordo com Eleazar Mielietinski:

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e, sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em

cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético (MIELIETINSKI, 1987, p.196).

Dessa maneira, o autor moderno tende a transportar o mundo mítico ao seu tempo, como modo de organizar o caos. O século XX foi um período que viveu uma avalanche de acontecimentos, tais como revoluções e guerras. Catástrofes que repercutiram diretamente na vida do homem. Para superar esses acontecimentos que abalaram a vida social do indivíduo, o artista recorre ao mito e, através do mitologismo⁷, ele vai transformar o caos em cosmos. Para isso, a literatura teve que superar “os limites históricos-sociais e espaço-temporais. [...] [A literatura] pôde manifestar-se ainda em certa interpretação relativista do tempo e numa espacialização parcial” (MIELIETINSKI, 1987, p. 351), além de seu desvencilhamento do caráter realista dos romances do século XIX.

No último capítulo de *A poética do Mito*, Eleazar Mielietinski examina vários romances do século XX que abordam a temática do mito, passando por autores como Thomas Mann, Joyce, Kafka, García Marquez, entre outros nomes da literatura latino-americana e escritores árabes de língua francesa. Para Mielietinski, apesar da manifestação do universo mítico nessas literaturas, o mitologismo do século XX não coincide com a linguagem dos mitos clássicos. Os problemas enfrentados pelo homem deste século são diferentes daqueles com os quais os heróis da era mitológica clássica se confrontavam. A renovação do mito coloca o “indivíduo face à comunidade e a sua degradação na sociedade industrial moderna, o nivelamento, a alienação, etc.” (MIELIETINSKI, 1987, p. 440). Para o autor:

A poética da mitologização não apenas organiza a narrativa, mas também serve de meio de descrição metafórica da situação na sociedade moderna (a alienação, a trágica “robinsonada”⁸ do indivíduo, o sentimento de inferioridade e impotência do homem particular diante das forças sociais mistificadas) com o auxílio de paralelos dos mitos tradicionais, gerados por outro estágio do desenvolvimento histórico. Por isso, ao serem usados os mitos tradicionais, seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto (MIELIETINSKI, 1987, p. 441).

O autor moderno busca, no mito tradicional, uma nova forma simbólica para mostrar

⁷ “O *mitologismo* é um fenômeno característico da literatura do século XX, quer como procedimento artístico, quer como visão do mundo que dá respaldo a esse procedimento (evidentemente não se trata apenas do emprego de alguns motivos mitológicos). Ele se manifestou claramente na dramaturgia, na poesia e no romance; neste está mais nitidamente expressa a especificidade do mitologismo pelo fato de que, no século passado [XIX], o romance nunca se tornou campo da mitologização, diferindo do drama e da lírica” (MIELIETINSKY, 1987, p. 350, grifos do autor).

⁸ “Ou robinsonismo – termo empregado pela crítica, particularmente a russa e soviética, para traduzir as concepções de Daniel Defoe, segundo as quais a produção sempre se desenvolveu em formas individuais de trabalho”. (N. do T.) (BEZERRA, 1987, p. 441).

como o indivíduo se insere no contexto social de sua época. Se a função do mito antigo consistia em incluir o indivíduo num mundo social harmonizado e natural, o romancista moderno utiliza o mito para mostrar a alienação do homem de seu tempo. Mesmo havendo essa oposição, Mielietski aponta que:

Na fantasia humana em geral há uma certa identidade na medida em que ela não é “superável” por um conhecimento racionalista puramente científico [...], na medida em que ela não se reduz inteiramente à sua expressão histórico concreta. Na aspiração de encontrar essa identidade também está implícito certo sentido positivo (MIELIETINSKI, 1987, p. 441).

A partir dessas considerações, percebermos que a literatura, desde os primórdios, está de alguma forma ligada ao mito. Por meio dessa concepção que conjuga literatura e mito apontaremos, através de análises, uma possível representação do mito, com ênfase no mito de Sísifo, nos contos de Murilo Rubião.

2.3 O mito de Sísifo

Junio de Souza Brandão, em seu livro *Mitologia Grega* (1986), aponta que Sísifo, rei da cidade de Corinto, era conhecido como o mais astucioso dos mortais, tendo conseguido, inclusive, enganar a morte duas vezes. Conta-se que Zeus encantou-se pela beleza de Egina, filha de Asopo, o deus-rio, e a raptou. Sísifo, sabendo do rapto, aproveitou a ocasião e delatou o deus dos raios ao pai da moça, com a condição de que ele provesse de água a cidade de Corinto. Zeus, irritado pela afronta, enviou a Morte para apanhá-lo, mas ele, em um ato de esperteza, acabou acorrentando-a. Com a Morte acorrentada, Hades viu seu reino se empobrecer, pois ninguém mais morria. Hades pediu apoio a Zeus para ajudá-lo a libertar a Morte. Zeus enviou Ares, o deus da guerra, para libertá-la. Com a Morte liberta, Sísifo foi a sua primeira vítima.

No entanto, Sísifo havia instruído sua mulher para jogar o seu corpo insepulto no meio da praça. Sísifo foi para o inferno, mas sua estada por lá não durou muito tempo. Ele reclamou a Hades que seu funeral não havia sido feito corretamente; pediu-lhe que lhe concedesse mais alguns dias na Terra, pois queria castigar sua mulher por ela não ter feito suas honras fúnebres devidamente. Hades concedeu-lhe mais algum tempo para que ele resolvesse suas pendências terrenas. Chegando à superfície, decide não mais voltar, infringindo seu acordo com o senhor das profundezas. O rei de Corinto permaneceu na Terra até alcançar a velhice. Certo dia, Tânatos (Morte) foi enviado a buscá-lo e levá-lo

definitivamente para o inferno. Chegando às profundezas, seu castigo já estava preparado: carregar incessantemente uma enorme pedra até o cume de uma montanha, onde ela, em consequência de seu peso, caía, retornando ao seu ponto inicial. Assim Sísifo é obrigado a retomar seu trabalho por toda a eternidade (Cf. BRANDÃO, 1986, p. 107).

Os mitos, muitas vezes, representam a vida do homem. Eles são atualizados de acordo com as necessidades das épocas e lugares. Como salienta Mirian da Silva Pires, “eles se transformam, se renovam, às vezes ficam esquecidos, envelhecem, para ressurgirem vigorosos tempos depois” (PIRES, 2009, p. 39). A vida cotidiana é um cenário bastante propício para a representação dos mitos. Para Verena Kast, “a duração de um mito é explicada pelo fato de tanto a coletividade como indivíduos se reconhecerem nele, estando expressos nele, portanto um anseio ou uma experiência existencial fundamental” (KAST, 1997, p.11). Dessa forma, percebemos que o mito de Sísifo, com seu eterno rolar da pedra, torna-se símbolo da vida do homem contemporâneo, que habita um mundo carregado de paixões e tormentos e que nele se empenha em realizar coisas que parecem ser intermináveis. Segundo Pires:

O mito não morre porque se atualiza na vida do homem. Talvez seja Sísifo um dos mais presentes no nosso cotidiano, expressado de diversas maneiras. Ele fala de astúcia, astúcia para driblar obstáculos. E fala, principalmente, de perseverança, pois o que se mantém da sua performance é o eterno rolar pedras (PIRES, 2009, p. 41).

O fato de enfrentar os deuses e a morte levou Sísifo à sua punição eterna. Para Kast, o castigo de Sísifo “transmite em primeiro lugar a experiência do esforço enorme, da mobilização intensa e da permanência junto a essa pedra, mesmo que o objetivo não possa ser alcançado. Daí resulta, portanto, essa eterna repetição” (KAST, 1997, p.13). Dessa maneira, o mito passa a representar “uma experiência fundamental da existência humana, um aspecto da vida e do ser humano” (KAST, 1997, p. 13).

Assim sendo, o tema do mito consiste, basicamente, na eterna repetição, que está presente na vida do homem: em seu trabalho diário e na rotina de enfrentar os desafios encontrados na vida moderna. O esforço do homem moderno para sobreviver está constituído de repetições. Segundo Kast, “apesar de todos os esforços, nunca se pode realmente levar algo ao seu final, terminá-lo, porque a expressão da vida é justamente o afluxo contínuo de tudo enquanto vivermos” (KAST, 1997, p. 34). Portanto, o mito de Sísifo representa o homem no seu dia a dia. “Viver se compara, assim, com o esforço contínuo de rolar pedra, tomando-se a pedra como metáfora de dificuldades” (PIRES, 2009, p. 40).

Pires, em seu artigo “A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo”, procurou mostrar

como o mito de Sísifo é representado na literatura brasileira. Ela introduz sua análise trazendo à tona um trecho do conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade: “No meio do caminho tinha uma pedra/ Tinha uma pedra no meio do caminho”. (DRUMMOND *apud* PIRES, 2009, p. 40). A partir desses versos, Pires reflete sobre os obstáculos que encontramos no nosso dia a dia: “Como nos relacionar com a pedra posta diante de nós, no meio do caminho? Precisamos da força do mito para deslocá-la e, talvez, edificarmos com ela alguma conquista” (PIRES, 2009, p. 40).

Do poema de Drummond intitulado “O lutador”, no qual o poeta empreende uma luta eterna com suas “pedras-palavras”, Pires salienta que o trabalho do poeta é um trabalho de Sísifo, pois exige muito esforço e muita habilidade para a construção do poema: “Sísifo-poeta não morre, não dorme, não descansa” (PIRES, 2009, p. 41).

Pires ainda compara a obra de Graciliano Ramos, *Vidas secas*, com o mito. Segundo a autora:

Em *Vidas secas*, o primeiro e o último capítulo se emendam, sugerindo a condenação da família a um ciclo irreversível e de alcance cada vez menor, tendo em vista as baixas sofridas ao longo do caminho. O primeiro capítulo, significativamente denominado “Mudança”, traz o tema do novo, do movimento, da esperança no devir; o último, “Fuga”, conota a urgência desolada de quem não tem mais escolha. [...] A marcha final de Fabiano com sua família será alimentada pela fantasia, uma vez que a realidade não os sustenta mais. No entanto, é imperioso que eles recomecem, mais uma vez, e outra, antes que sejam esmagados pelo destino duro como pedra (PIRES, 2009, p. 42-43).

Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, torna Sísifo um símbolo do homem contemporâneo ao tomá-lo como um herói absurdo. Para Camus, o homem absurdo é aquele que, ante um momento de lucidez, percebe que o mundo à sua volta torna-se sem sentido. Nesse instante, “ele rompe a corrente dos gestos cotidianos” e vê os “cenários desabarem” (CAMUS, 2010, p. 27).

O homem, em sua empreitada cotidiana, convive com a repetição: “acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sábado no mesmo ritmo...” (CAMUS, 2010, p. 27). Ao tentar procurar um sentido para essa vida de repetições, instaura-se “um movimento da consciência” no indivíduo, e isso o leva ao despertar. Neste estágio, inconscientemente, ele retorna “aos grilhões” e continua sua jornada sem objetar sua posição, ou então, vem “o despertar definitivo”, pois sabe que sua condição é absurda e que vive num mundo carregado de injustiças (CAMUS, 2010, p. 27). Em consequência do despertar definitivo, o homem

absurdo opta pelo suicídio ou pelo restabelecimento. Ao conscientizar-se e descobrir que a morte não é a melhor opção, o homem torna-se absurdo e trágico como Sísifo.

Tornando-se consciente, o homem aceita a condição do absurdo de estar no mundo e vive suas consequências, dores, angústias, tristezas, etc. A aquisição da consciência do homem absurdo é a sua revolta diante de um mundo caótico.

Se eu fosse uma árvore entre as árvores, gato entre os animais, a vida teria um sentido ou, antes, o problema não teria sentido porque eu faria parte desse mundo. Eu seria *esse* mundo ao qual me oponho agora com toda a minha consciência e com toda a minha exigência. Esta razão, tão irrisória, é que me opõe a toda a criação (CAMUS, 2010, p. 58, grifos do autor).

Ele é consciente de que não encontrará saída no suicídio, mas sabe que, ao enfrentar o mundo, o caminho percorrido não será fácil, e que não terá esperança de que um dia sua vida faça sentido. Segundo Sartre, existe uma paixão pelo absurdo; o homem absurdo “quer viver, sem abdicar de nenhuma de suas certezas, sem amanhã, sem esperança, sem ilusão, sem resignação tampouco” (SARTRE, 2005, p. 120). O homem absurdo não tem esperança, pois sabe que sua vida é finita e não se apega ao “socorro enganoso das religiões ou filosofias existenciais” (SARTRE, 2005, p. 120). “O presente e a sucessão de presentes diante de uma alma consciente, eis o ideal do homem absurdo” (CAMUS, 2010, p. 68).

Para Camus, Sísifo é o herói absurdo “tanto por causa de suas paixões como por seu tormento” (CAMUS, 2010, p. 122). A história de Sísifo nos conta que ele era um homem que amava a vida demasiadamente. Ele foi capaz de enfrentar os deuses e de ludibriar a morte porque tinha muita paixão pelas coisas terrenas. A sua arrogância e seu apego à vida na terra foram os motivos que o levaram a receber o castigo eterno, o qual ele cumpre sem questionar. Desistir seria um ato de fraqueza perante os deuses. Ele se mostra responsável pelo seu trabalho; não depende dos entes superiores. Aceita seu castigo, pois cumpriu seu destino na terra e agora o cumpre também nos infernos.

Dessa forma, vemos que o mito de Sísifo representa os pontos principais do livro de Camus: o confronto com os deuses, a recusa da morte e a aceitação de seu destino absurdo. Sísifo sabe que não tem esperança; por maior que seja seu esforço, não há recompensa, não há “nenhum futuro melhor a ser alcançado. É tudo ilusão. Mas, embora tudo seja ilusão, Sísifo não foge. [...] Fugir seria suicídio; [...] ele carrega a sua pedra” (KAST, 1997, p.41-42).

Para Camus, Sísifo supera seu destino, pois ele “é mais forte que sua rocha” (CAMUS, 2010, p. 122). Como o trabalho repetitivo do operário de hoje, que também é trágico em seus momentos de consciência, Sísifo “conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa

nela durante a descida” (CAMUS, 2010, p.123). Dessa forma, é na descida da montanha que Camus vê o herói, que, apesar de sua condição, ainda pode ter alguns momentos de reflexão.

No instante sutil em que homem se volta para sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa sequência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola (CAMUS, 2010, p. 124).

É nessa hora que ele pensa em seu destino, percebe que é humano e que continua em marcha. “Esse universo doravante sem dono, não lhe parece nem estéril, nem fútil. [...] a própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso ver Sísifo feliz” (CAMUS, 2010, p. 124).

É notável a significativa relação entre o mito e a literatura, principalmente com a literatura moderna, a qual mostra o homem em sua infindável busca por respostas. No próximo capítulo mostraremos as possíveis incidências do mito com os contos de Rubião já apresentados, além de enfatizar a representação do mito de Sísifo presente neles.

3. A REPRESENTAÇÃO DO MITO DE SÍSIFO EM *O CONVIDADO*, DE MURILO RUBIÃO.

Como presenciamos no capítulo anterior, o autor moderno busca no mito uma representação da vida cotidiana e a eterna busca de respostas sobre o mundo moderno. O universo de Murilo Rubião apresenta uma forte relação com o mito, principalmente com o mito de Sísifo. As personagens de suas narrativas são, muitas vezes, representações de indivíduos inseridos em um mundo absurdo, condenados a carregar, metaforicamente, sua pedra eternamente. Para Jorge Schwartz, o confronto do homem com o mundo é presenciado com frequência na poética de Murilo Rubião: “o modo pelo qual o herói tenta integrar ao seu meio delimita o percurso absurdo do indivíduo dentro da sociedade” (SCHWARTZ, 1981, p. 39).

Nos contos, as personagens são comparadas ao homem contemporâneo em busca de sentido para a sua existência e sua integração na sociedade. Observamos essa questão em “Os comensais”, em que Jadon, o protagonista, tenta se integrar aos convivas do restaurante que costumava frequentar. Para Fábio Lucas, o conto:

desenvolve uma fábula sedutora: processo compulsório de sociabilização da personagem, de seu ingresso entre os convivas, todos distantes e alheios. E, afinal quando Jadon tenta regressar ao refeitório, aí então é que se depara com o salão vazio, isto é, com sua mais completa solidão. Havia regressado aos vinte anos (LUCAS, 1983, s/p).

Além do caráter existencialista, o tema da repetição também é constante nos contos de Murilo Rubião. Até no próprio ato de reescrita do autor, percebemos essa relação com o mito de Sísifo. “A busca obsessiva da perfeição que marcou a carreira de Murilo se liga à escrita tenaz e, secretamente, aos temas e à natureza do fantástico que o contista retrabalhava sem cessar” (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p). Como ele mesmo relata em uma entrevista:

Reelaboro minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada da clareza. Se usasse palavras impregnadas de símbolos ou concebidas em laboratório, a leitura dos meus textos seria difícilíssima (RUBIÃO, 1980, p. 4).

A constante reescrita da obra de Rubião é, na verdade, um trabalho de Sísifo, mas de um Sísifo consciente, como nos diz Camus. Para Vera Lúcia Andrade, essa incessante busca pela perfeição valeu a pena, pois nos deparamos com um escritor de “fino ouvido estilístico” e original que serve de modelo para muitos que “penam e duram, na prática da esquiva arte de escrever, cujo aprendizado nunca chega a terminar” (ANDRADE, 1986, s/p). Dessa maneira, seu incessante trabalho demonstra progresso, diferentemente de seus personagens, que

padecem na esterilidade.

Após três décadas do lançamento do seu último livro de contos inéditos, Rubião lança, em 1974, *O convidado*, seu terceiro livro de narrativas. Segundo Schwartz, os zoomorfismos, metamorfoses e policromias que se evidenciavam nas obras anteriores foram deixados em segundo plano. Para o crítico, em *O convidado*, “a perplexidade em face dos acontecimentos é o fio tenso que conduz a narrativa para a radicalização do absurdo” (SCHWARTZ, 2000, p.7). Segundo Acauam Silvério de Oliveira, as histórias, no geral, são conduzidas por uma atmosfera “mais sufocante” e opressora. A zona rural dá lugar ao espaço urbano industrializado e os temas básicos, como a eternidade em vida, os acontecimentos insólitos e a esterilidade ainda se manifestam, mas com “uma estrutura bem mais moderna onde a totalidade do processo tem maior relevância que os sujeitos” (OLIVEIRA, 2009, p. 137).

Essa atmosfera sufocante é anunciada na epígrafe que abre o livro: “Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não haverá” (EZEQUIEL, VII, 25 *apud* RUBIÃO, 2000, p. 4). A inscrição de abertura já preconiza a ideia de que os personagens estão fadados a conviver na alienação de um mundo caótico onde impera o absurdo. Dentro desta perspectiva angustiante são abordados temas como a não integração do indivíduo na sociedade, a burocracia e o automatismo, entre outros.

Os homens de *O convidado* são, muitas vezes, solitários e passivos que se encontram bloqueados em um mundo absurdo e burocrático, enquanto as mulheres surgem como matronas autoritárias ou representadas por fantasmas e por grotescas bonecas de massa.

Além disso, as histórias são narradas em terceira pessoa, mas com uma focalização restritiva; em alguns casos, a construção dos personagens é feita através do fluxo de consciência e através de fragmentos. Em “O bloqueio”, por exemplo, o narrador faz uso do monólogo interior, como observou Neumar Carta Winter. Neste conto, é utilizada a técnica do contraponto, no qual “o narrador confunde-se com a personagem”, ou seja, ocorre a fusão de pensamentos entre narrador e personagem (WINTER, 2011, p.101). Em “Epidólia”, é através do pensamento de personagens secundários que conhecemos a personalidade do personagem protagonista. Para Hermenegildo Bastos, “o autor pode se valer de outros para desenvolver comentários e, assim, ironizar o personagem (Manfredo), e sua situação” (BASTOS, 1999, p. 97).

O livro é composto por nove contos: “O convidado”, “A fila”, “Epidólia”, “Botão-de-Rosa”, “O bloqueio”, “Petúnia”, “Aglaiia”, “O lodo” e “Os comensais”. Os contos se dividem entre 6 a 13 pequenas partes. Apenas “Os comensais” se

divide de forma diferente: a primeira parte é mais extensa, e seguem-se outras três menores.

Nossa análise se deterá em oito contos do volume, os quais apresentam um diálogo constante com o mito de Sísifo, e que serão analisados a partir de alguns centros temáticos e formais: o eterno retorno e no alheamento do indivíduo na sociedade e o despertar de sua consciência diante do mundo. O conto “O lodo” foi excluído de nossas análises por não apresentar um aspecto condizente com o nosso propósito.

3.1- O universo circular em *O convidado*: o eterno retorno da pedra

A circularidade é um tema frequente na obra de Rubião. Seus contos trazem um movimento cíclico, no qual seus personagens vagam fadados à não realização de seus atos. Ela é conduzida por motivos míticos que sugerem o eterno retorno como o nascimento/morte/renascimento, o caos e cosmos, entre outros. Em *O convidado*, podemos verificar algumas incidências mitológicas que desvelam esse movimento circular, aludindo também ao herói grego Sísifo, em seu eterno rolar da pedra.

Em “O convidado”, José Alferes, o protagonista, recebe um convite para uma festa, no qual não há indicação de data, local, nem remetente. A única exigência era o traje (chapéu bicorne e fardão ou casaca irlandesa sem condecorações). Procura saber por outras pessoas, quando e onde seria a suposta solenidade. Na loja onde fora comprar a vestimenta, indicam-lhe um motorista de táxi chamado Faetonte, o qual costuma levar pessoas às festas noturnas. O motorista leva-o até o local da festa. Na entrada, os anfitriões examinam o bilhete, percebem que ele não é o convidado esperado, mas permitem o seu ingresso, visto que sua vestimenta e seu convite eram pertinentes. Alferes se vê totalmente deslocado em meio aos convivas que conversavam sobre um só assunto: a criação e as corridas de cavalos.

José Alferes irrita-se com as lisonjas e as bajulações dos participantes da festa, abandona o local, isolando-se no lado de fora da casa. Em seu isolamento, encontra-se com uma bela mulher chamada Astérope. Encantado com a beleza da moça, é conduzido por ela pelos jardins:

Foram varando jardins. Intranquilo, metido em dúvidas, Alferes ouvia desatento a companheira.

Por vezes, olhando em torno, achava o **parque demasiado extenso**. Calava a desconfiança, preocupado em descobrir se teria visto uma jovem senhora parecida com ela num quadro, folhinha ou livro.

Estacou. Aqueles **jardins intermináveis**, a sua incapacidade de falar a linguagem dos convivas, um convidado cuja ausência retardava a realização da festa. A beleza de Astérope. Agarrou-a pelos ombros, obrigando-a a

encará-lo. Seria o brilho dos olhos?
Teve medo (RUBIÃO, 2000, p. 23, grifos nossos).

Nessa cena, percebemos o aparecimento da hipérbole na construção da narrativa do conto. A figura hiperbólica é tida como uma figura reveladora dos elementos fantásticos na obra de Rubião. O exagero criado pela linguagem denota uma nova realidade, os “jardins intermináveis”, que situam o personagem em um mundo diferente do qual vive, de modo que tudo se torna estranho. Ele não consegue distinguir o sonho da realidade e, absorto em dúvidas, seu único recurso é fugir.

Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra um muro. Seguiu encostado a este durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, **teve a impressão que embrenhara num matagal**. Daí por diante, perdeu-se. Ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos. [...] Os pés sangravam. **Perdeu o equilíbrio** e rolou por um declive. Ao levantar, avistou bem próximo [...] o edifício que há pouco deixara (RUBIÃO, 2000, p. 24-25, grifos nossos).

Durante a fuga, Alferes mostra-se desorientado, sem saber o rumo certo a seguir. Vive a tensão entre a realidade e o devaneio. A expressão “teve a impressão”, na fala do narrador, marca sua falta de certeza, o que revela um mundo diferente do representado pelo objetivismo realista, em que o personagem vive uma experiência próxima do mundo real, muitas vezes histórica. Nesse sentido, a representação do mundo proposta por Rubião subverte a imitação do real no intuito de, através do exagero, revelar o contrassenso da existência. Através da linguagem fantástica, o autor mostra como o mundo moderno é representado. Nele, o homem é visto como um indivíduo que (di)vaga entre o real e o devaneio, circunstância que o leva à incerteza da sua condição existencial. Submetido a conviver com a absurdidade ante os constrangimentos opressivos do cotidiano, o homem vislumbra a opção de escolher entre a fuga e a aceitação da realidade; escolhendo a segunda, é obrigado a aceitar as suas mazelas diárias. Porém, escolhendo a primeira opção, está obrigado a se desconstruir como sujeito no mundo, pois, ao preferir o caminho da fuga (na loucura, no devaneio), ele deixa de seguir as regras e torna-se um homem-absurdo. De acordo com Albert Camus (2010, p.42), o absurdo consiste em uma luta sem trégua entre o homem e o mundo (realidade), tal luta é resultado da ausência da esperança, da recusa contínua e da insatisfação consciente.

Para Fábio Lucas, a fantasia em Rubião deixa de ser uma simples “articulação de quimeras” quando o fantástico categoriza “o lado contingente dos personagens”, isto é, “sua mundidade, seu realismo terrenal, sua limitação temporal” (LUCAS, 1983, s/p). Dessa

maneira, ao desarticular a linguagem que procura imitar o real, o autor se volta para o irracional e para o mágico utilizando-se de uma linguagem metafórica em que a condição absurda da existência é privilegiada.

Para Schwartz, a fuga da personagem é um ato simbólico que revela o seu dever de “co-existir com a sociedade; [...] caminho que somos obrigados a trilhar [e] que simboliza a procura do homem, o seu questionamento” (SCHWARTZ, 2000, p.08). Dessa forma, o percurso do personagem caracteriza o indivíduo diante da sociedade, vivendo em total desconcerto à procura de uma resposta para a sua vida. O homem, em sua angustiante busca de si mesmo, sente-se em desequilíbrio, por conta da não integração diante daquela sociedade representada no conto. Nesta eterna procura pelo seu “eu”, busca encontrar uma chave que o liberte da alienação que o preside; daí a causa de seu conflito interior.

Rubião situa a festa como uma universalização da elite no mundo moderno. Através dela, ele critica a sociedade que quer se manter no topo, preservando uma posição de superioridade diante das pessoas de classe diferente, colocando-as num patamar inferior na esfera social. Nesse sentido, ao distanciar-se das outras pessoas, torna-se uma sociedade fria, degradada, vazia de sentimentos e ideias. A vida transforma-se em futilidade. Falaremos mais sobre essa sociedade nas análises sobre a crítica social em Rubião na próxima seção.

A fuga de Alferes é inútil, pois ao tentar sair daquele ambiente opressor, ele se vê diante dele novamente. Esse é o percurso pelo qual passa o herói contemporâneo, perdido nessa circularidade, em um trajeto infundo. Dessa forma, o conto está próximo do fantástico proposto por Sartre, pois se direciona ao homem perdido em “labirintos de corredores, portas de escadas que não levam a nada” (SARTRE, 2005, p. 141). O fantástico está no absurdo; é a luta do homem em seu cotidiano sufocante, uma luta infundável. Eis que o caminho percorrido por José Alferes assemelha-se ao eterno trabalho de Sísifo nos infernos.

Em “A fila”, Rubião recorre a outras estratégias para ressaltar a mesma esterilidade da ação de seu protagonista, Pererico. Além da hipérbole, o autor também se utiliza da metáfora que representa a própria fila.

Pererico chega à cidade para uma entrevista com o gerente de uma fábrica, a fim de resolver um problema. Para isso, tem que passar pelo porteiro chamado Damião. Pererico é um sujeito arrogante que não aceita as ordens do porteiro, e, por isso, é obrigado a enfrentar extensas e vagarosas filas, vindo a permanecer durante meses na cidade para poder resolver seu assunto com o gerente. Nesse ínterim, fica sem dinheiro e, não tendo como se alimentar e nem onde dormir, recebe ajuda de uma prostituta chamada Galimene, que lhe proporciona abrigo e comida, além de conselhos e momentos de prazer. Acostuma-se à vida na cidade e se

esquece de seu compromisso. Ao perceber que tinha que cumprir sua missão, volta à fábrica, decidido a ter sua conversa com o gerente de qualquer forma. Encontra, então, o local vazio; as pessoas que antes formavam as filas foram todas atendidas: o gerente havia morrido e, prevendo a proximidade da morte, havia atendido a todos. Pererico foi o único que não conseguiu ser recebido. Volta, então, para casa sem cumprir sua missão.

O herói de Rubião convive com a esterilidade, vagando de um lugar a outro, de fila em fila, sem nenhum progresso, pois “todas as pontes estão interditadas” (SARTRE, 2005, p.140). Por mais que Pererico se iluda para chegar a seu propósito, não terá sucesso, pois as barreiras impostas pelo mundo absurdo que habita sempre o impedirão. Uma dessas barreiras é o porteiro Damião, pois neste mundo é ele quem detém o poder: por mais que Pererico não aceite, é ele quem dá as regras ali. Quem não as aceita, está fora do jogo. Para Arrigucci Jr., Damião é o fator de bloqueio à finalidade desejada pelo protagonista, pois “para se chegar ao fim é preciso chegar ao meio; para chegar ao meio, é preciso chegar ao meio do meio e assim sucessivamente. É o processo das filas intermináveis” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 162-163). Dessa maneira, ironizando os preceitos de Merton⁹, Arrigucci Jr, mostra que o protagonista nunca chegará ao fim de sua tarefa, uma vez que as regras burocráticas no mundo de Rubião funcionam de forma hiperbólica e apontam para o infinito: a construção da narrativa formaliza o tema da burocracia “onde a dimensão hiperbólica que esta (a fila) adquire é mimetizada pelo próprio ato da narração. A fila cresce, o conto cresce” (SCHWARTZ, 1981, p. 80).

Vemos aqui, uma vez mais, o caráter do homem/uroboro. Os personagens de Rubião são levados a circular num percurso sem fim e seus esforços de ajustamento social se transformam num eterno fazer desprovido de sentido. Pererico é um estranho naquele meio e seus procedimentos são ineficazes – quanto mais tenta adiantar o processo para chegar ao seu objetivo, mais a fila aumenta e cada vez mais ele se distancia do seu fim. Do mesmo modo, Alferes também não se ajusta àquela sociedade e percorre seu trajeto numa estéril circularidade.

Em “Aglaiá”, a protagonista homônima recebe uma rica herança e seu namorado Colebra, aproveitando-se da ocasião, propõe-lhe casamento. Casam-se com a condição de não terem filhos; desejavam somente consumir seus dias de juventude no sexo e na bebida. Apesar de se prevenirem, Aglaia engravida, e como não aceitava a condição de ser mãe, o primeiro

⁹ Arrigucci Jr. utiliza a frase de Robert K. Merton para explicar a norma estrutural do conto que : “A obediência às regras, originalmente concebidas como um meio, transforma-se num fim; então ocorre o processo familiar de deslocamentos dos objetivos, pelo qual um valor instrumental torna-se um valor terminal” (MERTON *apud* ARRIGUCCI JR., 1987, p. 162). Essa afirmação explica como são impostos os obstáculos por Damião para impedir Pererico de chegar até o gerente da companhia.

filho é abortado e jogado em uma bacia. Uma espécie de castigo cai sobre eles e Aglaia começa a ter uma sucessão de partos. Apesar de se prevenir com todos os métodos contraceptivos possíveis, os filhos continuam a nascer. Nem mesmo o abandono das práticas sexuais deu resultado; nasciam com pouco tempo de gestação e vinham em “ninhadas” de quatro a cinco. A protagonista é condenada a um número infinito de partos, repetindo-se aqui também o uso rubiano da hipérbole:

Desencadeara o processo e de súbito o nascimento dos filhos não obedecia ao período convencional, a gestação encurtava-se velozmente. Nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais (RUBIÃO, 2000, p. 78).

Para Schwartz, “o número desenfreado de partos faz com que o nascimento perca seu significado inicial” (SCHWARTZ, 1981, p. 32). A multiplicação desenfreada opõe-se ao ato do nascer, do existir. Para o autor, “o existir é um ato criativo” e não uma “estéril repetição”. (SCHWARTZ, 1981, p. 32). Nesse contexto, a fecundidade tem o mesmo sentido da esterilidade, pois o fato da personagem gerar filhos ininterruptamente, como se fosse uma máquina, a descaracteriza como um ser humano.

A linguagem hiperbólica pode revelar, aqui também, uma crítica ao mundo moderno, sendo este comparado, simbolicamente, a uma “grande máquina” desumanizadora, na qual o indivíduo é apenas mais uma “peça” de sua engenharia. Neste mundo, o ser humano é impedido de se desenvolver plenamente, pois sua vida é controlada mecanicamente desde o nascimento até a morte. Na infância, é negado a ele o direito de viver, de modo pleno, suas atividades infantis, como a imaginação e as brincadeiras; na adolescência, o controle age em seu processo de descobertas e pensamento crítico, limitando sua capacidade de pensar livremente; na vida adulta, ele também não se realiza plenamente quanto à possibilidade de ter uma vida profissional, amorosa, reflexiva, crítica e pensante.

Nesse contexto, a procriação seria apenas uma ação negativa que reproduziria a estrutura opressiva e maquinal pela qual o mundo está arquitetado. Nessa perspectiva, não há sentido em procriar, uma vez que o homem não poderá se realizar em sua plenitude. Estaríamos, assim, aprisionados num círculo ininterrupto de provimento de novas peças que estruturam o poder e dão-lhe sustentação. Nesse sentido, a personagem, encerrada em um círculo vicioso, fornece a matéria que garante a existência e o controle do excessivo volume de “homens-máquinas” no mundo.

Para Schwartz, “a ausência de vida iguala-se à morte num jogo de contiguidade

sintática e associação semântica: onde a ordem natural (sexo = vida) sofre uma inversão: sexo = morte (cemitério)” (SCHWARTZ, 1981, p. 32). “Pela madrugada, insaciados, abrigavam-se em casa e prosseguiam o ritual orgíaco até a explosão final do sexo. (O **cemitério** de copos e garrafas)” (RUBIÃO, 2000, p. 74, grifos nossos).

Essa inversão de valores significativos pode ser entendida como o resultado da transgressão das leis naturais e das leis culturais de uma sociedade cristã que encara o sexo como atividade procriadora. Ao transgredirem essas leis, o sexo, símbolo da vida, passa a ser mera diversão. Para Audemaro Taranto Goulart:

Esse lado insólito, que é desvelado pelo fantástico, parece inusitado e estranho. [...] A fantasia do real aparece como uma lupa, intencionada em redimensionar as pessoas e os acontecimentos, para que eles possam ser vistos em todos os seus detalhes. É nesse momento que se abrem os olhos e caem as máscaras (GOULART, 1984, p. 1).

O fantástico revela o castigo que os personagens são obrigados a sofrer pelas transgressões das regras impostas pela sociedade. A hipérbole serve como uma lupa para ampliar e mostrar a situação crítica do homem, num mundo absurdo. Como nos diz Antonio Candido, “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO *apud* SCHWARTZ, 2000, p.12).

No final do conto, a situação não se concretiza, sendo uma consequência de seu movimento cíclico indicando que o número de partos de Aglaia também não terá fim. O pai também não terá descanso, pois mesmo abandonando a esposa por causa dos filhos, é condenado a conviver com eles da pior maneira possível:

os meninos começaram a entrar pela porta semicerrada. Depois de ocuparem o espaço livre do quarto, subiram uns nos ombros dos outros, para permitir a entrada dos que permaneciam no corredor. Invadiram a cama e foram-se amontoando sobre o corpo de Colebra, que forcejava para escapar à letargia alcoólica e desvencilhar-se do peso incômodo, a crescer gradativamente. Tarde recuperou a consciência. Ainda esbracejou, ouvindo o estalar de pequenos ossos, romperem-se cartilagens, uma coisa viscosa a empapar-lhe os cabelos. Quis gritar, a boca não lhe obedeceu. Sufocado por fezes e urina, que desciam pelo seu rosto, vomitou (RUBIÃO, 2000, p. 73).

Colebra e Aglaia são condenados a carregar o peso de seus atos: é a pedra que, do alto da montanha, rola novamente, num eterno retorno.

Mircea Eliade mostra, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (2013), que o feminino relaciona-se ao mito cósmico da *Terra-mater*; pois a Terra é o símbolo da fecundação; é ela que dá vida a todos os seres. É considerada a Mãe universal. Dessa forma, “a fecundidade feminina e o nascimento têm uma *estrutura cósmica*” (ELIADE, 2013, p.120-

121). Segundo Ésquilo, a Terra “dá à luz todos os seres, nutre-os e depois recebe deles de novo o germe fecundo” (ÉSQUILO *apud* ELIADE, 2013, p. 117). Considerando a afirmativa do dramaturgo grego, a mãe Terra é provocadora do movimento cíclico relacionado à vida, morte e renascimento. O mesmo curso pode ser associado ao mito de Sísifo, pois nos é contado que o herói grego nasce, morre, renasce (vence a morte) e termina com um castigo circular. O ciclo vital da Terra demonstra um sistema totalmente organizado.

O feminino, no conto de Rubião, é expresso às avessas. No mundo de Aglaia não há uma organização em relação à criação e ao ciclo da vida: sua reprodução é sinônimo de caos. O transtorno presente no conto está ligado ao mito por sua desorganização, pois em muitos povos, diz Eliade, o ritual celebrado nas épocas das colheitas em exaltação à *Terra-mater* era uma representação do Caos. A celebração exhibe uma confusão, imitando a desordem que havia antes da Criação, isto é, antes da transformação do Caos em Cosmos. Segundo o autor, alguns cerimoniais de Ano-Novo

comportam rituais orgiásticos: a “confusão” social, a libertinagem e as saturnais simbolizam a regressão do estado amorfo anterior à Criação do Mundo. Quando se trata de uma “criação” ao nível da vida vegetal, a encenação cosmológica ritual se repete, pois a nova colheita equivale a uma nova “criação” (ELIADE, 2013, p. 123).

Ainda segundo Eliade (1969, p. 76), os rituais da colheita dos hebreus eram compostos por purificação espiritual, comemorações, além de casamentos e desregramentos sexuais. Podemos situar o conto em questão como um ritual, pois ele se inicia com o casamento de Aglaia e Colebra, seguido do ritmo frenético de seus atos sexuais e do brutal movimento genésico que se origina com a incidência do fantástico na narrativa. O conto formaliza o movimento caótico em sua narrativa; as partes deslocadas e o desfecho, que remete ao caos inicial, revelam um movimento cíclico que se distancia da cosmificação. O objetivo principal dos rituais de renovação não se concretiza, a vida não se renova; o ritual sugere, apenas, o eterno retorno ao caos.

O conto pode ser aproximado também por meio do nome de sua protagonista. Na mitologia grega, Aglaia era uma das Graças, as três deusas filhas de Zeus com a ninfa Eurínome, filha de Poseidon. Eram consideradas as deusas da beleza: Aglaia (o esplendor), Eufrosina, (a alegria) e Tália (a floração). De acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p. 267), Aglaia significa brilho, beleza; Eufrosina, a alegria, o prazer; e Tália, rebento, renovo, abundância. As Graças eram tratadas “sempre como uma espécie de encarnação tripla de graça e beleza” (HACQUARD, 1996, p. 73), isto é, era uma divindade tríade. Tornam-se,

assim, uma única personagem, recorrentemente aludida pela protagonista da história de Rubião neste conto.

Considerando a relação da mitologia com o conto, podemos entender, então, que: Aglaia representa a jovem nos primeiros dias do casamento, com brilho e beleza: “Aglaia se desnudou: despontaram os seios duros. Subiu a mão pelo corpo e pensou, satisfeito, que nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo” (RUBIÃO, 2000, p. 74). Talvez a vaidade da personagem seja o motivo pelo qual recebe o castigo, uma vez que esse pedantismo transforma-se em luxúria, comportamento condenado pelas leis religiosas. Eufrosina, nessa perspectiva, por sua vez, representaria os momentos de prazer, de alegria, em que “tudo era festa na vida deles”. (RUBIÃO, 2000, p. 75). Tália representa a chegada dos rebentos em grande escala.

Em “O bloqueio”, o protagonista Gérion abandona a família para viver em um prédio recém-construído. É acordado no meio da noite pelo barulho das máquinas que tentam demolir o edifício. Gérion se vê preso no prédio enquanto as máquinas, que parecem ter vida própria, continuam a avançar na destruição. O personagem se sente duplamente encurralado: pelo prédio em desintegração e pela sua mulher, que o obriga a voltar para casa com telefonemas e chantagens. Sem saída, é forçado a permanecer no prédio em demolição.

No conto, os elementos fantásticos são conduzidos por meio da organização da linguagem. Retomando as ideias do italiano Paolo Valésio, Schwartz mostra que o *status* linguístico nasce da cristalização da palavra através da história. O autor toma como exemplo a figura do Saci Pererê, um personagem do folclore brasileiro. Essa figura já está cristalizada no nosso universo folclórico e não causará qualquer problema em sua recepção por um leitor brasileiro. Isso ocorre também com outras criaturas, como ninfas, dragões, centauros, entre outras, que já se integraram ao universo imaginário e são aceitas pelos leitores “pelo fato de possuir *status* linguístico” (SCHWARTZ, 1981, p.57). Para o autor, na linguagem poética é diferente, pois “a metáfora se enriquece na medida de seu ‘estranhamento’. Aquilo que a valoriza é seu anti-*status*, ou seja, seu efeito insólito” (SCHWARTZ, 1981, p.57, grifo do autor). Dessa forma, a linguagem figurada na narrativa literária tem o poder de tornar um fato estranho, aos olhos do leitor, em um fato verossímil. No entanto, essa verossimilhança é criada através da organização da linguagem; daí a importância de uma boa articulação das ideias e das palavras.

Consequentemente, quando os elementos não possuem *status* linguístico, este deverá ser criado. “O sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa”. (SCHWARTZ,

1981, p. 59). O leitor aceita os acontecimentos insólitos como eles são aceitos pelos personagens. Para Candido, “um traço irreal pode torna-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor” (CANDIDO, 1976, p. 77).

No conto, esses elementos passam por um processo de organização textual, no qual prevalece o *status* linguístico. A personificação das máquinas é obtida por meio de uma forma musical e pela linguagem poética, quase irônica, usada pelo narrador para anunciar os movimentos dos aparelhos.

Depois de algumas horas de absoluto silêncio, ela volvia: ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música. Embalou-se numa valsa dançada há vários anos. Sons ásperos espantaram a imagem vinda da adolescência, logo sobreposta pela figura de Margarerbe, que ele mesmo espantou (RUBIÃO, 2000, p. 63).

Os mecanismos linguísticos diante da escolha dos vocábulos e do contraste entre eles são elementos que permitem que o insólito seja aceito com naturalidade no texto. A ordenação das palavras que se alternam entre ruidosa e mansamente, suave e estridente atenuam o que poderia parecer chocante ou estranho. O som das máquinas mistura-se aos pensamentos passados. Gérion lembra-se da adolescência, que é encoberta pela imagem da esposa. Essa mistura de sons e devaneios sugere a presença de sonhos: “emitiria a máquina vozes humanas? – Preferiu acreditar que sonhara, pois de real só ouvia o barulho monótono de uma escavadeira a cumprir tarefas em pavimentos bem próximos do seu” (RUBIÃO, 2000, p. 63). Aqui a presença da musicalidade se esvai e transforma-se novamente em barulho. Ao despertar, ele retoma a realidade.

O cerco fecha-se para Gérion e ele se vê obrigado a enfrentar a máquina para desvendar seus mistérios e descobrir qual o seu objetivo:

Não resistindo à expectativa, abriu a porta. Houve uma súbita ruptura na escalada dos ruídos e escutou ainda o eco dos estalidos a desaparecerem céleres pela escada (RUBIÃO, 2000, p. 64).

O conto mostra um constante vai e vem do protagonista atrás da máquina que tenta destruir o prédio. Esta, por sua vez, também oscila, demonstrando se esconder de seu perseguidor. Em determinado momento, a máquina também passa a ir ao encalço do homem, transformando a perseguição num movimento cíclico. Gérion recua, retorna, tranca-se no apartamento, volta a enfrentar a máquina, recua novamente, etc. A máquina parece repetir as mesmas ações do personagem. Sua ameaça é feita através do barulho que cresce, diminui,

volta a crescer, cessa, recomeça, etc. No final, Gérion fecha-se em seu quarto sem descobrir o segredo da máquina. Dessa forma, a trajetória do personagem é semelhante ao percurso do herói grego, Sísifo, que, ao enfrentar os deuses, também oscila entre a vida e a morte: escapa da morte, é preso, vai para o inferno, engana Hades e retorna a Terra e, por fim, volta aos infernos definitivamente para cumprir seu castigo. Assim como Gérion, seu castigo é a solidão eterna.

A personificação das máquinas revela o constante movimento no qual vive o homem moderno num mundo dominado por elas. Tomemos, por exemplo, um funcionário que, em sua empreitada diária, convive com a máquina e, para atingir sua meta (produção), é obrigado a imitar os seus gestos mecânicos e repetitivos. Nessa interação com a máquina, o homem acaba fazendo parte dela e, conseqüentemente, passa a alimentar, produtivamente, a “grande máquina” simbolizada pelo mundo moderno. O homem fecha-se num eterno movimento cíclico e mecanizado, movimento este que o leva à coisificação. A ordem dos valores é invertida; o homem passa a ser dominado pelo maquinismo e este é personificado, simbolicamente, em ser humano. Nesse sentido, a máquina, que, em princípio, foi criada para facilitar a vida do homem, no entanto, pode ser considerada um veículo de sua desumanização. O autor critica essa inversão de valores em vários contos de *O convidado*, nos quais os personagens surgem como autômatos, com gestos mecanizados (“Os comensais”, “A fila”, “O convidado”); no conto “Aglaiia, a mulher é vista como uma máquina de procriar e em “O Bloqueio”, como vimos, as máquinas parecem ter hábitos humanos.

A personificação das máquinas e a destruição do prédio fazem com que o protagonista fique preso no apartamento à espera que este também venha a ser destruído. Para Arrigucci Jr., essa destruição do espaço e da história do personagem é vista como a retirada da condição de sujeito do homem e, assim, “o único espaço que lhes resta para que a força criadora do mito possa se manifestar é no mundo dos sonhos” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 157).

Quando Gérion, preso em seu apartamento, contempla a plenitude das cores do arco-íris, ele regressa ao mito, pois, para Arrigucci Jr., o arco-íris é um “pedaço de sonho” que com suas variadas cores arrasta o personagem ao devaneio; antes que ele “se encerre definitivamente sob a ameaça de destruição, surge essa centelha de sonho, com promessa de resgatá-lo de uma situação sem saída” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 157). Para Schwartz (1981), o arco-íris, visto como uma forma simbólica, é uma aliança entre os deuses e os homens, um meio de mostrar à humanidade que ainda há esperança.

Como já salientado por Neumar Carta Winter, o conto estabelece uma forte relação com o número três, como: o nome da personagem (gigante mitológico de três cabeças e corpo

tríplice); O relato do narrador confirma que “é no terceiro dia, às três da manhã” que se inicia a demolição do prédio e na voz do síndico do prédio quando diz que dentro de três dias tudo estaria acabado (Cf. WINTER, 2011, p. 92). De acordo com o *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o número três expressa uma relação entre Deus e os homens.

Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2 y es producto de la unión de cielo y tierra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1016)¹⁰.

A universalidade do número três é comprovada em vários exemplos, muitos deles ligados ao tema cristão, à Trindade Cristã: Pai, Filho e Espírito Santo. No seu nascimento, Jesus foi visitado por três¹¹ Reis Magos, que lhe deram três presentes; São três as mulheres que cuidaram de Jesus morto, as três Marias: Maria Madalena, Maria Salomé e Maria mãe de Tiago, além de que sua morte durou três dias no seio da terra.

Tanto o número três quanto o arco-íris simbolizam, portanto, uma união entre Deus e os homens, símbolos que denotam esperança. Teria Gérion tempo para contemplar o arco-íris na “plenitude de suas cores?” (RUBIÃO, 2000, p. 64). Talvez não, pois a voz profética da epígrafe já denunciava o fim: “O seu tempo está próximo a vir, e os teus dias não se alongarão” (ISAIAS, XIV, 1 *apud* RUBIÃO, 2000, p. 59). Da forma como o conto termina, não se sabe se Gérion teve alguma esperança, pois como o herói grego, Sísifo, os homens de Rubião padecem na desesperança. Condenados a viver em uma atmosfera agônica, alguns carregam o fardo da eterna desilusão. O Ex-mágico, por exemplo, em uma crise existencial, entedia-se de fazer mágicas e ingressa no serviço público, onde permanece por dez anos; uma forma de “suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2014, p. 24), é demitido, perde seu dom de fazer mágica e termina sem amigos e sem amor, obrigado a vagar por lugares solitários. Alfredo, personagem do conto homônimo, depois de várias tentativas de adaptação ao mundo dos homens, transforma-se no verbo “resolver”, na ânsia de solucionar todos os problemas do mundo; pressentindo sua incapacidade, metamorfoseia-se em dromedário na esperança de que “beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (RUBIÃO, 2014, p. 101). O desencantamento com o mundo é visível dentro do universo rubiano. A mágica, em suas

¹⁰ Três é universalmente um número fundamental. Expressa uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmos ou no homem. Sintetiza a tri-unidade do ser, que resulta da combinação do número 1 com o número 2, e é produto da união do céu e da terra. (tradução nossa).

¹¹ As referências sobre os Reis magos só aparecem em um dos Evangelhos, o de Mateus. Não há especificação do número deles no texto. Mas, por conta da Tradição Cristã, o número de três foi estipulado por convenção.

narrativas, não encanta as pessoas; ela tem, antes, a função de mostrar o absurdo do viver do homem, bem como de sua relação com o outro. De acordo com Arrigucci Jr., o fantástico aparece como um “absurdo banalizado pelo eterno retorno da rotina” (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p). O descontentamento do autor com o mundo é ilustrado na fala do narrador de “O Pirotécnico Zacarias¹²”:

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados (RUBIÃO, 2014, p. 20).

Em “Os comensais”, Jadon frequenta um restaurante onde os demais fregueses apresentam sempre uma atitude de alheamento à sua presença. Exibem sempre a mesma posição, sem fazer qualquer comentário à comida que lhes é servida. Todos os dias ocupam os mesmos lugares e os garçons movimentam-se em gestos mecânicos, renovando os pratos nas mesas, mesmo sem que isso fosse pedido. Por muito tempo tenta contato com eles, mas sem qualquer progresso. Chega a usar a violência, em certos momentos, dando-lhes pontapés e socos; porém, isso também não surte efeito algum. Subitamente, aparece, entre os comensais, uma antiga namorada de Jadon, que traz no rosto a mesma aparência de trinta anos atrás. Ele tenta fazer contato, mas nada acontece; a moça permanece imóvel à sua mesa. Depois da frustração, entrega-se à bebida. Tenta uma nova aproximação, mas a menina transforma-se em uma grotesca boneca de massa. Assustado, procura evadir-se do local; porém, acaba se perdendo entre os corredores que parecem labirintos sem saída. Desmaia, e, quando volta a si, retorna aos vinte anos e transforma-se em um comensal.

A circularidade também é presenciada nesse conto. Tentando afastar-se dos outros integrantes do recinto, o protagonista encontra-se sem saída e anda em círculos, percorrendo os corredores labirínticos do restaurante.

Retrocedeu célere, julgando que possivelmente se desorientara. Também não a encontrou no lado oposto. Retornou várias vezes ao ponto de partida e tinha a impressão de que não saía do lugar. Indo e vindo, gastou excessiva energia antes de lembrar-se do refeitório. Lá encontraria uma saída para os

¹² Os exemplos dados acima servem para ilustrar como a desesperança e a desilusão são temas pertinentes na obra de Rubião. Os trechos retirados não são dos contos pertencentes ao livro *O convidado*; “O ex-mágico”, “Alfredo” e “O pirotécnico Zacarias” foram publicados pela primeira vez em 1947, no primeiro livro de contos do autor, intitulado *O ex-mágico*.

fundos do prédio. Agora era o salão que ele não achava. Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua (RUBIÃO, 2000, p. 97-98).

Na ânsia de encontrar uma saída daquele ambiente sufocante, o personagem vai perdendo o controle de si próprio, gradativamente. O constante vai e vem pode revelar a crítica do autor ao homem perdido no mundo moderno, um indivíduo que não consegue definir qual caminho seguir. As expressões “possivelmente” e “tinha a impressão”, presentes no texto, indicam a incerteza, a dúvida do protagonista, uma vez que este não encontra, ou não sabe escolher o caminho. Essa dubiedade revela a posição em que o homem moderno se encontra diante da realidade do mundo, sua possível questão existencial: a busca por uma saída entre o universo racional e o espiritual, escolha que evidencia seu desequilíbrio. Optando por seguir sua racionalidade, o homem torna-se consciente de sua estada no mundo e converte-se ao absurdo. Para Camus, “o absurdo, que é o estado metafísico do homem consciente, não conduz a Deus” (CAMUS, 2010, p. 49). No universo de Rubião não há esperança, pois seus personagens são incapazes de estabelecer um vínculo com o mundo espiritual; eles são condenados ao absurdo.

Em seu ensaio “Um sequestro do divino” (1990), José Paulo Paes defende que, na literatura de Rubião, a religiosidade não se manifesta em sua totalidade; porém, ela também não é extinta por completo. O que se verifica na contística do autor é um resquício do sagrado que se manifesta com a irrupção do fantástico. Paes mostra que as incidências religiosas, o caráter existencialista e a oposição entre o real e o sobrenatural são características da obra de Rubião que permitem essa proposição.

Segundo Paes, para o homem religioso, o contraste entre o real e o sobrenatural é inexistente, não há uma “oposição categórica” entre os termos e sim “um nexos de continuidade”; já que para ele não há nenhuma dificuldade em explicar o fenômeno da sobrenaturalidade, uma vez que toda transgressão das leis naturais é considerada como uma manifestação da Divindade, podendo aparecer em forma de “milagre” ou de castigo (PAES, 1990, p. 121). Também para o homem a-religioso essa oposição não existiria, pois segundo Mircea Eliade, o homem moderno não-religioso “não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal qual ela se deixa decifrar nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e não consegue fazer-se completamente senão na medida que se dessacraliza e dessacraliza o mundo” (ELIADE *apud* PAES, 1990, p. 121). Ou seja, mesmo “fazendo-se a si próprio”, o homem a-religioso é obrigado a conviver com a sociedade religiosa. Sendo assim, não consegue se desvincular do sagrado que se torna um obstáculo

perante sua liberdade. Embora não siga os princípios religiosos pertencentes ao seu meio, ele só será “verdadeiramente livre no momento em que tiver matado o último Deus” (ELIADE *apud* PAES, 1990, p. 121).

Percebe-se, neste postulado, o perfil do homem existencialista, “especialmente o sartriano, com sua ênfase em liberdade – e responsabilidade [...] de fazer-se a si mesmo” (PAES, 1990, p. 121). Sob este ponto de vista, Paes expõe, que nos contos rubianos, o fantástico e a intermitência entre a laicidade e as epígrafes religiosas constituem “uma dessacralização *incompleta* do mundo e do homem (PAES, 1990, p. 121, grifos do autor). O crítico ainda destaca que Rubião, quando optou pelo agnosticismo, confessa não ter conseguido se livrar do “problema da eternidade” (RUBIÃO *apud* PAES, 1990, p. 122), demonstrando a incompletude de sua a-religiosidade, eventualidade que também é presenciada em seus contos. Para concluir sua asserção, Paes retoma a definição do fantástico proposta por Todorov e afirma que a hesitação diante “de uma explicação natural e uma explicação sobrenatural” é “tipicamente agnóstica”, pois para o homem religioso, a explicação dos termos opostos seria considerada como uma manifestação do sagrado.

Nesse sentido, a manifestação do sagrado nos contos rubianos aparece de forma degradada através do fantástico como um “resíduo de religiosidade” sem transparecer a presença do divino, uma característica também atribuída ao agnosticismo.

No mundo Rubiano, a *hierofania* se estende ao absurdo; a segregação entre o divino e o homem revela a falta de um sentido para a existência. O indivíduo desvencilha-se da esperança de uma força espiritual, tornando-se vítima do automatismo. Em “Os comensais, Jadon tenta uma aproximação com o divino, como seu último recurso, mas esse esforço é frustrado, pois ele não consegue se lembrar das orações que, supostamente, foram ensinadas pela mãe: “a lembrança dela [da mãe] fê-lo rezar, sem que conseguisse chegar ao fim das orações, saltando do princípio de uma para o final de outra” (RUBIÃO, 2000, p. 98). Seu vínculo com o sagrado havia sido quebrado, bem como o seu elo com o passado, pois o fato de ele ter esquecido suas origens e se “rendido ao alumbramento da grande cidade” (RUBIÃO, 2000, p. 95) revela a causa de seu castigo.

Para Mircea Eliade, no tempo mítico das origens, a concepção do mundo para o homem primitivo era feita por meio dos arquétipos e repetições. Os atos do homem das culturas arcaicas eram submetidos aos mitos, ritos e comportamentos que simbolizavam os atos que já foram inaugurados pelos outros (os entes sobrenaturais) (ELIADE, 1969, p. 19). Nesse sentido, sua vida era considerada uma eterna repetição. Com o advento do Cristianismo, segundo o mitólogo, o homem deixa de lado os comportamentos simbólicos do

primitivo e passa a considerar o tempo contínuo (em vez do tempo cíclico), livrando-se assim do “horizonte dos arquétipos e da repetição”. O homem, ao se livrar dos arquétipos, apegando-se à existência de Deus,

conquista por um lado a *liberdade*¹³ (que lhe concede a autonomia num Universo regido por leis, ou [...] a “inauguração” de um modo de existência novo e único no Universo) e a certeza de que as tragédias históricas têm um significado trans-histórico, mesmo que esse significado nem sempre seja compreensível para a atual condição humana (ELIADE, 1969, p. 174, grifos do autor).

O Universo agora é regido por leis; a natureza passa a ser controlada pela Lei Divina, que concede ao homem uma nova forma de realidade e o liberta do “eterno retorno”. Considerando que os personagens rubianos não mantêm nenhum vínculo com o mundo espiritual, isto é, seu mundo é desprovido de “fé”, metaforicamente, podemos dizer que eles estão condenados a conviver com a eterna repetição.

Pela última vez atravessava o longo corredor. Sentia-se fraco, uma necessidade premente de uma bebida forte, da presença da mãe. [...] Apoiou-se numa das paredes. O corpo escorregou por ela abaixo e perdeu os sentidos. **Mais tarde o coração retomaria o ritmo normal**, enquanto Jadon se levantava, a mente desanuviada, alheio à pressa e sem explicação por que estivera sentado no chão (RUBIÃO, 2000, p. 98, grifo nosso).

O destino de Jadon é profetizado pela epígrafe do conto. No momento em que o personagem se vê sem saída do restaurante, seu único descanso seria a morte, mas nem mesmo isso é capaz de chegar a ele, como anuncia a epígrafe: “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles.” (APOCALIPSE, IX, 6. *apud* RUBIÃO, 2000, p. 89). A morte, que talvez seja uma forma de encontrar a paz, é negada a ele. Segundo Schwartz, “o fim é negado ao homem e a impossibilidade de demarcar seus próprios limites faz com que a reta e o círculo se tornem absurdamente seus caminhos paralelos que apontam para o infinito” (SCHWARTZ, 1981, p. 19). Não há um fim, propriamente dito, mas um círculo que indica um eterno retorno.

A Jadon fora reservado o mesmo destino de Sísifo, pois, apesar de ter vencido a morte,

¹³ A liberdade de que fala Eliade é relacionada à lei natural da Criação. A fé (do Cristão) emancipa-o de toda espécie de “lei” natural, fazendo com que ele participe do “próprio estatuto ontológico do Universo [...], ela [a liberdade] constitui uma nova forma de colaboração do homem na Criação [...] que surgiu depois de ultrapassado o horizonte dos arquétipos e repetições” (ELIADE, 1969, p. 6). Contudo, essa liberdade criadora é considerada no sentido restrito, pois o cristão ainda utiliza-se da ritualística e da consideração do tempo cíclico para celebrar a sua fé.

é obrigado a viver na eterna repetição junto aos comensais: “diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido. Alisava os cabelos, sorrindo para os vinte anos que a sua face mostrava” (RUBIÃO, 2000, p. 98). Ao retornar à juventude, o personagem perde sua personalidade consciente e se torna um autômato como os outros. Esse regresso revela o aprisionamento do homem à alienação; “Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa” (RUBIÃO, 2000, p. 98).

Em “Petúnia”, Éolo, o protagonista, vive com a mãe D. Mineides, uma mulher autoritária que quer ver o filho casado para que sua fortuna não caia nas mãos do Estado. O rapaz casa-se com Cacilda (a quem ele chama de Petúnia) a pedido da mãe, que morre antes do casamento. Nasce suas três filhas: Petúnia Maria, Petúnia Joana e Petúnia Angélica. Quando as Petúnias filhas são tidas como mortas, são enterradas no quintal pela mãe, e Éolo é impedido de vê-las. Vários acontecimentos insólitos surgem na história: a maquiagem do retrato de D. Mineides se desfazia no quadro; a casa vivia povoada de cavalos marinhos e pássaros imaginários; e uma flor negra nascia no ventre da esposa. Esses acontecimentos levam Éolo a fazer um trabalho sem fim, pois o retrato da mãe que sempre é retocado, no dia seguinte volta a borrar, assim como a flor negra que nasce na esposa é sempre arrancada e volta a crescer. Para que isso não mais acontecesse, Éolo mata a esposa, mas as flores continuam a nascer, desta vez, por toda a casa. As filhas, por sua vez, sobrevivem somente no ato circular de desenterramento. O personagem é obrigado a ficar acordado ininterruptamente para cumprir suas tarefas: retocar o quadro, arrancar as flores e desenterrar as filhas.

Éolo também pode ser associado à figura mítica de Sísifo em sua luta contra a morte. Ele cumpre um ritual que traz as filhas à vida novamente.

Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora. Ao lado, bailavam risonhos os titeus e proteus (RUBIÃO, 2000, p. 71).

A astúcia de Sísifo fez com que ele vencesse a morte por duas vezes e se libertasse do enclausuramento nos infernos. Éolo conseguiu, com esperteza, livrar-se do claustro imposto pela esposa e teve acesso aos túmulos das meninas. A ação de transferir as filhas para outro canteiro faz com que as Petúnias renasçam diariamente, evidenciando a batalha de Éolo contra a morte. Para Schwartz, a ação de enterrar e desenterrar as Petúnias “faz com que a morte não seja significativa com um fim, mas instaura-se um processo de continuidade”

(SCHWARTZ, 2000, p. 11). Também o ato de retocar o retrato da mãe possibilita essa batalha contra a morte: cada vez que a face da mulher no quadro é renovada revela que ela está, de certo modo, viva entre eles. Esse fato faz alusão ao romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No enredo, o protagonista mantém-se jovem enquanto o retrato envelhece em seu lugar. O quadro absorve todas as consequências de seus atos e, dessa forma, vai se decompondo. No conto, o quadro representa as reprovações da mãe quanto à vida de casa do filho. Um casamento que também estava se decompondo. No romance de Wilde, para acabar com a maldição, Dorian esfaqueia o quadro. Da mesma forma, Éolo tenta acabar com a sua matando a esposa, mas a maldição segue infinita metaforizada nas ervas negras.

A tarefa de Éolo resume-se, portanto, em um estéril trabalho semelhante ao de Sísifo:

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue (RUBIÃO, 2000, p. 72).

Podemos notar certa semelhança desta cena com a de Sísifo nos infernos, descrita por Homero:

Também vi Sísifo extenuando-se e sofrendo; empurrava um bloco imenso com ambas as mãos. Na verdade, ele o arrastava até o cume, sustentando-o com os pés e as mãos; mas quando estava a ponto de, finalmente, atingir o alto do morro, o peso excessivo o impelia para baixo. Novamente, então a pedra impiedosa rolava para o vale. Entretanto, ele reiniciava o trabalho e empurrava-a, a ponto de ficar com o corpo banhado de suor; ao redor da cabeça, porém, pairava uma nuvem de poeira (HOMERO *apud* KAST, 1997, p.29).

Ao compararmos as duas descrições, percebemos que a relação entre os dois é semelhante, pois ambos estão condenados a um trabalho inútil e sem fim, são sustentados por firme determinação, pois não fogem ao castigo a que foram destinados. Talvez Sísifo aja dessa maneira por orgulho e prepotência, pois na terra fora um rei e tinha o epíteto de ser o mais “solerte” dos mortais; não foge para não mostrar indolência frente aos deuses. Aceita o castigo. Éolo, no entanto, não apresenta a astúcia nem a prepotência do herói grego, mas cumpre suas tarefas sem reclamar. Os dois sabem de seus destinos; o cansaço e o sofrimento de ambos são perceptíveis, pois carregam da mesma forma a “pedra impiedosa”, sem qualquer progresso, apenas com o rosto encharcado de suor.

Percebemos que Éolo passa a maior parte de seu tempo no jardim, a terra que ele conquistou com a sua astúcia. Não dorme, pois vive a “cumprir o ritual que se acostumara” (RUBIÃO, 2000, p. 71), um eterno ritual de renovação. Partindo do pressuposto de que o

quintal é uma terra conquistada e de que ele cumpre um rito, a situação nos leva a perceber outra possível associação com o mito. Para Eliade, o processo de renovação é o rito que repete, simbolicamente, o que foi feito no início dos tempos. O homem vive em uma constante repetição dos atos inaugurados por outro, “um outro que não era homem” (ELIADE, 1969, p. 19), ou seja, entes sobrenaturais. Para algumas nações, esse rito de renovação dava-se quando elas conquistavam um novo território e, ao trabalhar a terra, viam-na como um novo começo, uma nova criação do mundo: “ao cultivar a terra desértica, eles efetivamente repetiam o ato dos deuses, que organizavam o caos dando formas e normas. O que significa que o ritual de tomada de posse não é mais do que uma cópia do ato primordial da Criação do Mundo” (ELIADE, 1969, p. 25). Notamos que a atitude do protagonista de manter a situação equilibrada é uma forma de organização que repete “a transformação do Caos em Cosmos pelo ato divino da Criação” (ELIADE, 1969, p. 24). Para Éolo, o equilíbrio estava em manter vivas as meninas e a imagem da mãe na casa, e manter as ervas negras longe de quem o pudesse denunciar. O final do conto é circular indicando o trabalho sem fim de Éolo.

Em “Epidólia”, Manfredo parte em uma obsessiva busca pela personagem homônima, sua suposta namorada, que desaparece de seus braços de forma abrupta. Em seu trajeto, o protagonista depara-se com pistas que o levam de um local a outro, numa incansável e infecunda procura. Em sua primeira busca, Manfredo parte para o Hotel Independência, local onde a moça teria se hospedado. Lá, recebe informações que o levam às docas, onde se encontra com Pavão, um velho Marinheiro e suposto amante de Epidólia. Pavão o direciona a um pintor de quadros, também um hipotético amante, porém, descobre que ela apenas servia de modelo a ele. Manfredo é levado ao tio da moça, um velho farmacêutico, que lhe informa que a moça costumava frequentar o caminho do mar toda vez que sofria uma desilusão amorosa. Manfredo caminha para o mar e, num ato de desespero, solta um grito, chamando pela namorada. O grito é acompanhado por um coro de crianças, mulheres, moços e velhos da cidade. Não encontra Epidólia; apenas o coro ecoa pela cidade.

O conto é composto por seis partes e, em cada uma delas, há uma pista que pode levar o protagonista ao encontro de Epidólia. A narrativa mantém um caráter circular, de modo que, à medida que Manfredo vai seguindo as pistas, é levado de um lugar a outro, e a outro, sem qualquer resposta concreta do paradeiro da namorada. Em cada pista encontrada, uma pessoa conta uma história da personagem, e em cada uma dessas histórias há divergências e suas indicações são tão imprecisas que, em vez de ajudar, dificultam mais a busca. São histórias confusas que, gradativamente, aumentam o desespero do rapaz.

O conto inicia-se com o inusitado desaparecimento de Epidólia: “Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 2000, p. 40). O repentino desaparecimento leva Manfredo a uma obsessiva busca, e, através de intermediações, às vezes frustradas, o protagonista tenta reencontrar sua namorada. Ao sair à sua procura, demonstra sinais de descomedimento, pois sua busca inicia-se num grito de angústia: “E-PI-DÓ-LIA! – No grito ia todo um desespero a substituir a perplexidade dos primeiros momentos” (RUBIÃO, 2000, p.41):

Sentia-se sem condições de raciocinar objetivamente. Desanimado, decidi regressar à casa. Logo tornou atrás, na decisão, lembrando-se que Epidólia lhe dissera estar hospedada no Hotel Independência, numa cidade vizinha, a cinquenta minutos do lugar onde se encontrava (RUBIÃO, 2000, p.41).

No hotel, veio a confirmação de que Epidólia havia se hospedado por lá: “uma calcinha manchada de vermelho” (RUBIÃO, 2000, p. 43). Ao tocar a roupa, o gerente logo é interpelado por Manfredo, que “arrancou-a das mãos impuras, impedindo que elas maculassem aquela peça íntima, a lembrar-lhe intensamente o corpo da amada” (RUBIÃO, 2000, p. 43). Para Manfredo, Epidólia é uma mulher pura, imaculada. Como o sangue ainda estava úmido, percebera que havia uma chance de encontrá-la, pois essa era a prova de que ela estivera ali recentemente. “Renascia nele a esperança de encontrá-la e para isto removeria quaisquer obstáculos, procurando-a em todos os cantos da cidade” (RUBIÃO, 2000, p. 43).

O percurso do herói de Rubião alude ao mito de Sísifo, na medida em que Manfredo encarar seu desafio e tenta cumprir sua tarefa de forma decisiva. Sísifo enfrentou vários obstáculos para continuar vivendo na Terra, mas conseguiu driblar seus oponentes (a morte, os deuses) através da astúcia. Manteve-se lúcido em sua jornada, ao contrário de Manfredo, que segue com esperanças, mas, encontra-se totalmente transtornado. Apesar da divergência, o movimento da ação dos dois personagens vai levá-los à frustração final: Manfredo termina em um estado de total desespero e Sísifo em seu eterno padecer.

O gerente sugere, para sua próxima busca, a orla marítima, onde a moça costumava se encontrar com Pavão, um velho marinheiro e amante dela. A situação revela o quão transtornado estava o personagem:

– Orla marítima? A cidade nunca teve mar! O senhor está maluco. E essa história de amante de marinheiro? É uma calúnia, seu crápula! – Aos brados, avançava de punhos cerrados na direção do hoteleiro. Este recuou, pedindo-lhe calma. Esclarecia toda a situação sem o recurso da violência, (o rapaz além de amnésico, estava transtornado [...]) (RUBIÃO, 2000, p. 44).

O gerente, para conter a ira do jovem, tentou explicar como surgira o mar, mas ele não

se interessou e decidiu retornar à casa, trocar de roupa e continuar a busca. Como é comum em Rubião, o narrador aparece em suas narrativas de forma retraída. Apesar de a narração ser em terceira pessoa, ele comporta-se como um narrador-testemunha que apenas relata os fatos. Os comentários sobre os aspectos do protagonista são feitos através de relatos indicados entre parênteses, e sugerem o estado psicológico do personagem: “amnésico” e “transtornado”. Seu transtorno também é percebido pela forma agressiva e desrespeitosa com que trata o hoteleiro, por meio de insultos e ameaças. À medida que o seu percurso é feito, sua demência cresce.

Na orla marítima, encontra-se com Pavão, um velho marinheiro que “usava longas barbas acinzentadas e delas pendiam moedinhas de ouro, a tilintar a cada movimento” (RUBIÃO, 2000, p. 45). Não teve muito progresso nesta busca, apenas foi direcionado para outro local: à casa do pintor que seria um suposto amante de Epidólia.

No local, Manfredo depara-se com inúmeros quadros de mulheres nuas que o deixam desconcertado. O pintor revelou que as imagens eram todas de Epidólia e que ela não fora sua amante, mas, sim, sua modelo. À medida que a conversa transcorria, o rosto do pintor ia envelhecendo e enrugando. Dessa forma, o fantástico mostra a exaustão do pintor¹⁴ que passou uma parte de sua vida a retratar uma única pessoa. O diálogo com o pintor rendeu-lhe uma nova informação, de modo que Manfredo segue para a Farmácia Arco-Íris, cujo proprietário era um tio de Epidólia.

A farmácia era centenária e cultivava ainda características antigas; seu dono parecia ter quase a idade da botica. Nessa busca, Manfredo descobriu que Pavão era, na verdade, pai de Epidólia, e que ele a abandonara logo que nascera, pois julgava ter sido traído pela esposa que morrera durante o parto. A imagem de virgem de Epidólia é reconstruída pelo tio, que achou estranho quando a sobrinha havia lhe pedido pílulas anticoncepcionais e dissera que tinha encontrado o homem de sua vida.

Ao perguntar sobre o paradeiro da sobrinha, o tio respondeu que Epidólia sumia e reaparecia “a cada experiência sentimental” (RUBIÃO, 2000, p. 48). Suas idas e vindas remetem à serpente uroboro, característica dos personagens de Rubião, sugerindo um eterno retorno, já que sua vida é um ato circular amoroso. Além disso, ela mantém uma fixação pelo mar e a ele retorna sempre. Sísifo também é simbolizado pelo mar. Verena Kast afirma que Wilhelm Heinrich Roscher compara a astúcia e a imutável natureza do herói com os movimentos marinhos. De acordo com Roscher: “seu castigo no inferno não deve passar de

¹⁴ Essa passagem também faz alusão (às avessas) à obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, que relata a história do personagem homônimo que permanecia jovem enquanto seu retrato envelhecia. No caso do personagem de Rubião, o pintor é quem envelhece de forma absurda.

uma visão poética do trabalho incansável das ondas do mar, rolando no leste para o oeste juntos aos recifes do istmo, sem poder alcançar a altura da margem”. (ROSCHER *apud* KAST, 1997, p. 112).

O velho farmacêutico indicou a Manfredo o caminho das docas, pois era possível que ela estivesse a caminho do mar. Assim, o rapaz parte para sua última busca. Na parte velha do porto, ele adquiria forças e crescia sua esperança de reencontrar a moça:

Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçado de flores. A imagem crescia, tomava forma, quase adquirindo consistência. Perto e longe, a amada se perdia por detrás do casario.

Batia de porta em porta, perguntava – o coração oprimido – ou nada dizendo, apenas vasculhando com os olhos corredores, alpendres e quintais (RUBIÃO, 2000, p. 48).

A busca minuciosa do protagonista demonstra que ele já não consegue raciocinar direito, e mostra-se totalmente perturbado. Em sua consciência, a imagem de Epidólia não consegue adquirir consistência; ela se aproxima e se esvanece, simultaneamente, causando uma impressão fantasmal. Essa inconstância revela o estado perturbador em que Manfredo se encontra.

No trajeto de Manfredo, até aqui, percebemos que as histórias que são contadas sobre Epidólia não se entrelaçam, pois há divergências entre elas. Sua função é manter o protagonista andando em círculos sem uma resposta concreta. A própria imagem de Epidólia não é estável, modifica-se a cada relato feito sobre ela: Epidólia – Rata – imaculada (virgem) – ninfomaníaca – virgem – amante de Pavão – filha de Pavão – amante do pintor – modelo.

A imagem de Epidólia é construída através de adjetivos que revelam uma inconstância de personalidade. Essa construção/desconstrução/reconstrução de sua imagem também remete à ideia de circularidade, uma vez que não se tem uma imagem definida do personagem. Apenas símbolos que giram em torno de contrastes. Segundo Maria do Rosário Valencise Gregolin, a imagem do personagem é construída através do signo, “pois não há outra certeza sobre ela a não ser o nome”. (GREGOLIN, 1983, p. 50).

O processo era lento, desesperador. Abandona-o. Afasta-se do passeio e vai pelo meio da rua. Acredita que gritando pelo nome ela acudiria. Grita. Atrás dele ajuntavam-se crianças, formando um cortejo a que em seguida se incorporariam adultos — homens e mulheres, moço e velhos — unidos todos em uníssono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, para de novo se altearem em lenta escala (RUBIÃO, 2000, p. 48).

A busca pela amada passa da obsessão ao desespero, do desespero à loucura. Manfredo "apertou os ouvidos com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer" (RUBIÃO, 2000, p. 48). Esse fragmento nos remete à pintura de Edvard Munch, *O grito*, que representa uma das mais importantes obras do movimento expressionista. De acordo com Irenildes Teixeira, o quadro de Munch expressa "uma pessoa num momento de profunda angústia e desespero existencial" (TEIXEIRA, 2013, s/p), estado em que se encontra o protagonista depois de sua obsessiva busca sem resultado. Notamos que, no quadro (fig. 1), o indivíduo caminha num gesto de desespero pelas docas, o mesmo espaço pelo qual caminha Manfredo quando solta o grito desesperador, seguido pelo coro de vozes gradativas. Para Teixeira, a sensação que a pintura representa é "de querer extravasar a nossa dor junto com esse sujeito que sofre, que sente, que se desespera. Gritamos com ele" (TEIXEIRA, 2013, s/p). De acordo com essas considerações, percebemos que o estado em que se encontra a personagem remete ao desespero do homem inserido num mundo absurdo, um homem perdido em seu tempo.



Figura 1 – *O grito* (1893), de Edvard Munch

Manfredo se vê perdido entre as pistas falsas que não o levaram a lugar algum. Essas indicações remetem ao fantástico contemporâneo de Sartre, o chamado fantástico humano, que é a revolta dos fins contra os meios. Sartre considera essas pistas como "utensílios" que não têm a missão de servir ao homem, "mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita" (SARTRE, 2005, p.141). Esses utensílios são como "tabuletas sinalizadoras que nada indicam" e que "pontuam os itinerários que nada significam" (SARTRE, 2005, p. 141). Ao percorrer os caminhos que as pistas lhe indicavam, Manfredo não encontra o que procura, e volta ao começo de tudo, num ato circular como o do trágico Sísifo. "O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida" (RUBIÃO, 2000, p. 48). Dessa forma, ele se encontra em seu ponto de partida, o parque, agora recuado no tempo. O espaço do conto desvela a circularidade: a narrativa começa no parque e acaba no mesmo lugar, mostrando a inutilidade do trajeto percorrido pelo protagonista atrás de alguém que talvez não exista. O grito de desespero por Epidólia abre e fecha o conto, o último vem com mais força, ampliado pelo coral, o que o torna ainda mais desesperador.

O significado do nome Epidólia tem uma forte relação com o conto: "dólia", do grego "dólio" significa desonesto, enganador, fraudulento e "epi" é um prefixo que indica "sobre", "no próximo". Podemos associar que, no conto, Epidólia prega uma peça em Manfredo, enganando-o, fazendo com que ele circule por todos os lados sem encontrar uma resposta para sua busca. Pode-se pensar em uma busca enganosa, fugidia, pantanosa.

Retomemos, então, a epígrafe do conto que é identificada pelo seu ar profético e que nos indica um resumo semântico do enredo: "E vi um novo céu e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é" (APOCALIPSE, XXI, 1, *apud* RUBIÃO, 2000, p. 40). A visão apocalíptica manifestada na epígrafe consiste na restauração total do cosmo. De acordo com Eliade, na tradição judaico-cristã essa renovação se dará com a chegada do Messias, que anunciará o Fim do Mundo, restaurando-se o Jardim do Éden como triunfo da Santa História. Para Eliade, "os profetas proclamam que o Cosmo será renovado: haverá um novo céu e uma nova Terra" (ELIADE, 1972, p. 49). No conto, a renovação se dá de forma paradoxal: a transformação do mundo é vista como uma restauração às avessas, pois a cidade retoma suas características antigas. Para Arrigucci Jr., a retomada do tema bíblico na obra de Rubião "sugere a circularidade do tempo e o eterno retorno dos arquétipos, a uma só vez, renovadora e apocalíptica no reino do mito" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 153), de forma irônica. Na criação literária de Rubião, a multiplicação dos meios subverte ironicamente a ordem do mundo, cria o mundo invertido do fantástico, onde não se tem acesso aos fins e os meios se convertem em fins em si mesmos. Por isso para se entrar nele é preciso

uma primeira transformação fantástica (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 154).

Retoma-se, aqui, a ideia de que o fantástico é responsável pela organização do mundo rubiano, uma vez que é através dele que aceitamos esse mundo insólito. A força mediadora entre o leitor, as personagens e o narrador é o fantástico.

A alusão ao velho é recorrente no conto, já que a maioria dos personagens é constituída por pessoas idosas, como o avô, a tia, os hóspedes do avô, Pavão, o velho farmacêutico e o velho Arquimedes. Manfredo parece ser o único jovem que transita e convive com os velhos. Mesmo o pintor, que era jovem, envelhece de forma incomum. Com exceção de Epidólia, uma personagem que nem aparece diretamente no conto, pois só se tem relatos sobre ela, e do menino que observa as onças no parque, só no final do texto é que serão citados os moços e as crianças da cidade. Para Hermenegildo Bastos, o menino no parque é o próprio Manfredo, "a distração é, ao contrário do que parece, concentração. Manfredo, olhando o menino em frente às jaulas, vê a si mesmo, e é nesse momento que se projeta o fantasma. Jaula/grades, cerceamento, repressão" (BASTOS, s/d, p. 98).

Passado e presente se confundem na história, pois Manfredo parece não reconhecer os espaços que habita, já que estes se modificam, causando-lhe indagações. No caminho para o hotel, não consegue visualizar a vegetação que separava as cidades; só a percebe na volta, depois da explicação do gerente sobre o que acontecera: "No trajeto, confirmou parte do que ouvira. A ausência de vegetação testemunha a união das cidades" (RUBIÃO, 2000, p. 44). O protagonista se encontra perdido entre o passado e o presente, que preconiza o homem que não se encaixa em seu mundo, um ser perdido, sem identidade. Como observa Eleazar Mielientinski na mitologia simbólica da obra kafkiana: "a mitologia de Kafka é a mitologia de uma faixa insuperável da alienação entre o indivíduo e as forças sociais e naturais extra-individuais" (MIELIENTINSKI, 1987, p. 441). O coro de vozes das pessoas no porto pode representar a luta do indivíduo contra essas forças que o rodeiam. A busca por Epidólia representa o indivíduo em busca de si mesmo, o eu perdido num mundo que ele não compreende. Manfredo caminha em busca de si, num eterno retorno. Sem esperanças, só resta trilhá-lo.

3.2 - A Crítica social em Murilo Rubião: o alheamento do indivíduo na sociedade e o despertar da consciência

Utilizando-se da linguagem fantástica, Murilo Rubião procura, através da ficção,

mostrar a realidade que está escondida em ações corriqueiras encaradas como algo natural. Em seus contos, o fantástico transforma-se em um condutor do real, desvelando, por meio da linguagem metafórica, as situações cotidianas do homem em sociedade. “São raros os momentos na obra do autor em que o elemento insólito ou sobrenatural não se converte em um trampolim metafórico para uma crítica social” (SCHWARTZ, 19891, p. 77). Os personagens de seus contos são vítimas de uma sociedade na qual não conseguem se enquadrar. Sua tentativa de inserção é transformada em sua própria condenação.

Segundo Mielietinski, alguns autores do século XX recorrem à mitologia como forma de organização de suas narrativas. Os mitos antigos são recriados e seus arquétipos são representados como tipos sociais. Nas obras de Kafka, por exemplo, é traçada “uma situação de antinomia em princípio insolúvel entre o indivíduo e a sociedade e, correspondente a essa antinomia, a discórdia interna da alma do herói, o qual sempre representa o *indivíduo universalizado*” (MIELIETINSKI, 1987, p. 408, grifo do autor). Ao não se adaptar a esse meio, torna-se perdido e convive com a alienação, a não-integração e a “solidão existencial do mundo no *socium* moderno” (MIELIETINSKI, 1987, p. 409).

Além do alheamento, verificaremos também, nesta seção, a consciência do indivíduo diante da absurdidade do mundo. Jean-Paul Sartre, em seu ensaio “Explicação de *O estrangeiro*”, retoma o estudo de Camus em *O mito de Sísifo*, salientando que o homem torna-se consciente ao perceber que o mundo à sua volta é um labirinto desprovido de sentido. Tomado pela consciência, percebe que as suas ações cotidianas, o seu trabalho repetitivo, cujo fim é momentâneo e que constantemente irá se repetir, nada mais é do que um trabalho inútil. Diante desse reconhecimento, “os cenários desabam” (SARTRE, 2005, p.119), a visão que se tem é de um mundo caótico, sem sentido. Essa lucidez do homem diante do caos é o próprio absurdo: uma vez que ele não consegue se apegar espiritualmente, sabe “recusar o socorro enganoso das religiões” e percebe que “não há amanhã, já que morreríamos” (SARTRE, 2005, p. 119). Neste contexto, podemos associar o mundo de Rubião ao mundo absurdo proposto por Camus e trazido à tona por Sartre.

No conto “O convidado”, por exemplo, percebemos que José Alferes é um homem solitário que cultivava muitas amizades. No momento em que recebe o estranho convite para a festa, imagina ter sido uma brincadeira de desocupado, pois não ele não era de manter laços afetivos com muitas pessoas.

— Mas a quem interessaria divertir-se à custa de um estranho em uma metrópole de cinco milhões de habitantes? — A ideia era evidentemente absurda, tendo-se em conta que o **seu círculo de relações não excedia o**

corpo de funcionários do hotel, onde se encontrava hospedado havia quatro meses (RUBIÃO, 2000, p. 16, grifos nossos).

Os personagens de Rubião são, muitas vezes, indivíduos solitários, que convivem com a estranheza de um mundo que os rodeia. Alferes vive recluso em seu quarto, convivendo apenas com os funcionários do hotel; talvez mantenha essa aproximação por obrigação, uma vez que não é mostrada a relação do personagem com outros hóspedes. Os personagens rubianos não parecem demonstrar um lado afetivo diante do mundo e das pessoas que os rodeiam; não há espaço para as relações afetivas. De acordo com Acauam Silvério de Oliveira, eles

são incapazes de amar [...], o único tipo de amor possível de existir é aquele incondicional, humilde, passivo, preparado para o sofrimento como acontece com o marido de Bárbara, o amigo Batista, Botão-de-Rosa, etc. Os demais tipos de relação interpessoal são sempre formas de manifestação do individualismo, da consideração do outro como coisa [...] ou de alguma forma de dominação. (OLIVEIRA, 2009, p. 128).

Nesse sentido, Rubião critica o egocentrismo do homem na sociedade moderna. O ser humano não se importa com o outro; o que lhe importa é somente o seu “eu” crescente. O centramento do “eu” no mundo moderno faz com que com o indivíduo aja dessa maneira. Não há espaço para uma ação de forma solidária; somente o apego a si mesmo, encerrado à vantagem pessoal. José Alferes vive recluso em seu mundo, sua atitude é individualista. Ele só concorda em ir à festa porque pensou que o bilhete tinha sido enviado pela vizinha. Nesse sentido, tudo o que faz é por interesse próprio, já que sentia por ela uma grande atração. “Fizera diversas tentativas de abordá-la e fora repellido” (RUBIÃO, 2000, p. 16). A solidão do personagem também é evidenciada quando, em seu quarto, ensaiava uma dança, na esperança de que fosse dançar com Débora:

E, no embalo de repentina euforia, ensaiou um passo de dança **abraçado a uma dama invisível** que mais tarde poderia adquirir a solidez do corpo de Débora, porque já se convencera: a festa estava bem próxima (RUBIÃO, 2000, p. 17, grifos nossos).

José Alferes tinha esperança de que o convite fosse enviado pela vizinha, porém descobre que o mesmo fora remetido por desconhecidos e mesmo assim decide comparecer à festa.

Na entrada, os anfitriões da cerimônia percebem que ele não é o convidado esperado. Contudo, examinam suas roupas - “um gibão, calções, meias longas, sapatilhas e, para

adornar o pescoço, rufos brancos engomados” (RUBIÃO, 2000, p. 18) – e o convite e permitem sua entrada. Na festa, procuram fazer de tudo para integrá-lo ao grupo de convidados. A vestimenta de Alferes pode representar a situação embaraçosa do homem que ingressa em uma sociedade diferente da qual ele pertence. Por ser um tanto quanto ridícula, ela simboliza a sua forma de entrada. A estranha roupa faz parte do processo, pois ele “torna-se *personagem*. A máscara é necessária para enfrentar o jogo social” (SCHWARTZ, 1981, p. 46, grifos do autor). Segundo Costa Lima, para tornar-se *persona*, o homem cria, simbolicamente, uma máscara que o protegerá de sua “imaturidade biológica” e, assim, enfrenta o “processo de socialização”, necessário para a sua constituição em *persona*. Tornando-se *persona*, ele estará pronto para a assunção de papéis. Desse modo, “a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da *persona*” (COSTA LIMA, 1991, p. 43). A indumentária faz parte do ritual de socialização. Ela representa, por meio do simbólico, um dos ingredientes necessários para que a integração de Alferes seja completa, de modo que ele esteja pronto para assumir o seu papel e tornar-se personagem. Quando Alferes perde o chapéu de plumas e a sua roupa se rasga, desfaz-se a máscara. A destituição da personagem indica sua não integração àquele meio social:

Embora soubessem da situação de Alferes, ninguém o tratava a distância ou com hostilidade. Pelo contrário, procuravam cercá-lo de atenções, insistindo que se juntasse às alegres rodas, formadas de senhoras e cavalheiros excessivamente corteses. Mas logo ele se retraía e se afastava ante a impossibilidade de acompanhar os diálogos, que giravam em torno de um único e cansativo tema: a criação e corridas de cavalos (RUBIÃO, 2000, p. 21).

Dessa maneira, Alferes é introduzido na festa e sente-se sufocado pelas conversas dos outros participantes. Percebemos aí o deslocamento da personagem naquela sociedade. Schwartz considera a temática do conto como uma aguda crítica à sociedade:

A linguagem e a gestualidade do grupo aparecem sobre a forma de cliché, **totalmente mecanizadas**. Fala-se apenas em corridas de cavalos: **os sorrisos e as cortesias são sempre os mesmos**, o indivíduo sente seu isolamento e conseqüente solidão ao fugir deles (SCHWARTZ, 1974, p. XVI, grifos nossos).

A crítica pode ser percebida nos gestos e falas totalmente mecânicas e enfadonhas daquele grupo social. Os atos dos personagens desvelam a individualização do seu mundo, cujos integrantes são pessoas esvaziadas de sentimentos, presas à banalização de seu universo artificial. Suas ações robóticas aludem aos frios e mecanizados gestos de Sísifo no seu rolar da pedra: ele segue como um autômato, sem questionar, sem criticar; apenas cumpre sua

meta, mesmo sabendo que tudo o que faz é sem propósito. Do mesmo modo agem aquelas pessoas, que repetem sempre os mesmos gestos, no anseio inútil de querer integrar Alferes “num mundo desprovido de sentido” (RUBIÃO, 2000, p. 25).

Este tipo de crítica também é visto no poema “Hípica”, de Oswald de Andrade, considerado pela crítica um poema cubista, herança do movimento vanguardista europeu.

Saltos *records*
 Cavalos da Penha
 Correm jóqueis de Higienópolis
 Os magnatas
 As meninas
 E a orquestra toca
 Chá
 Na sala de *cocktails* (ANDRADE *apud* BASTOS, 2004, p. 113)

De acordo com Alcmeno Bastos, a fragmentação do poema contribui para a construção da crítica do poeta à sociedade. Os versos soltos designam imagens que parecem estar em certa desordem quanto à sua importância hierárquica, informando que a “cena social” é decomposta em partes “rearrumáveis; podendo ser lidas por diversos ângulos” ao mesmo tempo sem agravar seu entendimento (BASTOS, 2004, p. 113). Essa técnica “parece ser um ótimo recurso para captar o pulsar frenético da vida contemporânea, moderna, dispersiva e estilhaçada” (BASTOS, 2004, p. 113).

No poema de Andrade vemos o mesmo tema discorrido no conto de Rubião: a crítica à elite e às suas diversões enfadonhas e dispersivas. Notamos também uma relação com a própria configuração do esporte hípico: cavalos correndo em círculo, para o deleite de uma burguesia estática, que repete este ritual constantemente. Em termos sociais, esta burguesia estática também pode representar o modo pelo qual ela se impõe na sociedade brasileira, não dando espaço para as classes menos abastadas, situação que ocorre no Brasil desde sua fundação. Além disso, a sua construção assemelha-se, pelo princípio da fragmentação, a outros contos de Rubião como “Petúnia”, “Mariazinha”, entre outros. Essa fragmentação é remetida aos elementos que fazem parte da vida cotidiana daquele meio no qual José Alferes está sendo inserido.

Em “A fila”, como já dissemos, Pererico chega do interior à cidade grande para resolver um assunto sigiloso em uma fábrica. Por se tratar de uma questão confidencial, sua negociação seria somente com o gerente. No início, mostrava-se bastante confiante, “deixava transparecer no olhar firme determinação” (RUBIÃO, 2000, p. 26), e julgava resolver seu problema em pouco tempo para, logo, voltar para casa. Mas Pererico não imaginava que na

cidade as coisas fossem tão diferentes do campo, uma vez que teria de encarar as exigências impostas pelo sistema e, para conseguir seu propósito, enfrentar “uma alucinada máquina burocrática” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 161). O conto é uma aguda crítica à burocracia.

Segundo Max Weber, já havia organização burocrática nas sociedades antigas, como no Império Romano e Egito, e na Idade Média, quando a estrutura burocrática se estendia pelas áreas administrativas, militares e eclesiásticas. Porém, é na era moderna que ela se fortalece, e com o advento do capitalismo, a burocracia se estende por toda a sociedade e torna-se um instrumento fundamental da administração massificada.

Bruno Andrade de Sampaio Neto, em sua dissertação de mestrado intitulada *A face irracional da burocratização no romance ‘O castelo’ de Kafka*, mostra que a organização burocrática weberiana segue preceitos rígidos e disciplinares de visão racionalista para manter um preciso funcionamento do sistema. Neste contexto, os integrantes que compõem a estrutura burocrática devem manter um comportamento uniforme, não se atendo à “interferência de sentimentos e de interesses particulares no funcionamento das organizações” (SAMPAIO NETO, 2012, p. 99). A formalidade funcional é um dos princípios fundamentais para o organismo burocrático. O apego às emoções ou a interesses que visam o benefício próprio do funcionário desestruturam o sistema. Neste sentido, tudo o que se espera do indivíduo é o seu comprometimento e a sua eficiência. É visto também que cada função seja dividida de forma racional, de modo que cada membro tenha claro quais são seus deveres e limites para que não haja divergências entre as funções, visto que uma falha em um único setor pode desestruturar todo o sistema.

O mecanismo burocrático mantém-se em funcionamento ininterrupto, de modo que um integrante sempre depende do outro para que a engrenagem continue funcionando. Por seu caráter racionalista, a burocracia tornou-se um instrumento de poder bastante eficaz para o sistema capitalista, pois mantém o controle sobre o indivíduo, que é apenas mais um fragmento do aparato burocrático. Dessa forma, espera-se dele um comportamento extremado e eficaz, para que sua tarefa seja executada com extrema precisão. Para isso é necessária “a eliminação do amor, do ódio e de todos os elementos sentimentais, puramente pessoais e, de modo geral, irracionais, que se subtraem ao cálculo, na execução das tarefas oficiais” (WEBER *apud* SAMPAIO NETO, 2012, p. 100). Limitado e sem poder expressar emoções, o homem é levado à coisificação. Sendo apenas mais uma parte da “máquina”, ele é transformado “definitivamente em algo descartável”, pois se a “peça” já não funciona mais, é substituída por outra (SAMPAIO NETO, 2012, p. 100).

Por ser basicamente teórico, o modelo de burocracia de Max Weber esbarra em alguns

imprevistos, de modo que, quando posto em prática, pode apresentar um mau funcionamento. Para Fernando Prestes Motta, o “tipo ideal” burocrático, como definia Weber, é constituído de “elementos empíricos que se agrupam logicamente em uma forma precisa e constituinte, mas que em sua pureza nunca se encontram na realidade” (MOTTA, 1979, p. 22).

O modelo de Weber foi criticado por não prever certos acontecimentos que podem acarretar sua desestruturação. Robert King Merton aponta esses acontecimentos como “disfunções” burocráticas, que podem ajudar na percepção das diferenças entre o “tipo ideal” e a realidade. Ao desconsiderar a individualidade humana, o modelo weberiano leva a uma excessiva dedicação às normas, isto é, a fidelidade absoluta do indivíduo pode gerar resistência às mudanças, supervalorização da autoridade e desvalorização de relações entre sujeitos, gerando conflito no atendimento ao público (Cf. MOTTA, 1979, p. 22). Veremos essas disfunções com maior detalhamento na análise do conto.

Para conseguir falar com o gerente, Pererico tem de, primeiramente, passar pelo porteiro Damião, “um negro elegante” e de “ar refinado” (RUBIÃO, 2000, p. 26), mas a arrogância do protagonista faz com que se inicie certa rivalidade em seu primeiro encontro com o porteiro:

— Deseja falar com quem? — perguntou.
 — Com o gerente.
 — Emprego?
 — Não.
 — Seu nome.
 — Pererico.
 — De quê?
 — Não interessa, ele não me conhece.
 — Posso saber o assunto?
 — É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais tenho urgência de regressar à minha terra. (RUBIÃO, 2000, p. 26).

No conto mantém-se uma formalidade burocrática; o diálogo entre Pererico e Damião é feito com perguntas formuladas como se fosse uma entrevista. Perguntas rápidas que exigem respostas rápidas; somente se diz o indispensável. Damião é um cumpridor de ordens. Sua função é receber as pessoas e mantê-las na fila e seu contato é sempre formal. De acordo com Oliveira: “coloca-se uma barreira formal que impede o contato afetivo, uma das normas básicas do modo de funcionamento burocrático” (OLIVEIRA, 2009, p. 97). “O sistema de relações prescritas [na burocracia] entre os vários cargos envolve um considerável grau de *formalidade* e de *distâncias sociais* claramente definidas entre os ocupantes dessas posições” (MERTON *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 97, grifos do autor).

Diferente do protagonista, que age com certa arrogância, o porteiro mantém uma postura metódica e paciente, e essa diferença gera o conflito inicial que se estende até o final do conto. Motta salienta que, nos conceitos de Merton, a resistência às mudanças é uma das disfunções burocráticas que estimula a rigidez de comportamento do funcionário. A frieza exigida pela empresa leva o funcionário a manter-se rígido, metódico e disciplinado, tomando isso como prioridade; a rigidez de sua conduta causa “dificuldade no trato com o público a quem a burocracia deve atender” (MOTTA, 1979, p. 17). Ao manter esse tipo de comportamento, Damião, “obrigado pela função” (RUBIÃO, 2000, p. 27), desencadeia um conflito com o protagonista. Pererico não aceita as exigências impostas pela burocracia e tende a ser impassível quanto a ela, assumindo uma atitude de superioridade em relação ao burocrata. Esse tipo de divergência que ocorre nas organizações burocráticas é um dos motivos da “deficiência” do sistema. Rubião critica a atitude dos sujeitos diante da burocracia para evidenciar essa sua falha. A crítica aqui cabe em mostrar que o sistema burocrático só funcionaria se as pessoas mantivessem um comportamento destituído de emoções.

Roberto Machado, na introdução do livro *A microfísica do Poder*, de Michel Foucault, salienta que o poder não se concretiza como “uma coisa”, mas, sim, como uma “prática social”, que, construída historicamente, transformou-se em diferentes formas que repercutem por toda a sociedade. O poder não está concentrado somente no Estado, estendendo-se no âmbito social de maneira categórica, “assumindo formas mais regionais e concretas” articulando-se em estratégias de dominação (Cf. MACHADO, 2014, 12-13). Nesse sentido, o poder passa a ser caracterizado de maneira diferente do poder estatal e se instala no meio social. De acordo com Machado:

Poder esse que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa no nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana, e por isso pode ser caracterizado como micropoder ou subpoder. O que Foucault chamou “microfísica do poder” significa tanto um deslocamento do espaço da análise quanto do nível em que esta se efetua. (...) realizam um controle detalhado, minucioso do corpo – gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discurso (MACHADO, 2014, p. 14).

Tomando como alvo o corpo do indivíduo, Foucault consegue verificar uma forma de dominação diferente do poder que o Estado mantém para exercer o controle sobre o homem. A proposta do filósofo é caracterizar o poder de modo heterogêneo e não de maneira centralizada, como o poder estatal. O poder dissemina-se em práticas ou relações de poder que se encontram em toda a camada social, ou seja, há um entrecruzamento de pequenos

poderes que permeiam toda a sociedade. Assim, ele deixa de ser visto como um objeto, “uma coisa”, e é entendido como uma relação, que está presente em tudo, “nada está isento dele”; o poder torna-se “uma multiplicidade de relações de força” (MACHADO, 2014, p. 17-18).

Trazendo essas considerações sobre o poder para o conto em questão, percebemos na figura do porteiro, metaforicamente, uma reprodução da estrutura do poder nas pequenas esferas sociais, pois na voz do narrador, o poder dele “ultrapassava o de um mero empregado” (RUBIÃO, 2000, p. 28). Visto dessa forma, Damião mantém a postura de quem exerce um grande poder: o de permitir ou não a passagem de alguém, no caso, a de Pererico.

A figura do porteiro é bastante simbólica; é ele quem permite ou não a fluidez da vida, da realização de um caminho, do acesso ao novo, a mudança, o fluxo temporal. Mitologicamente¹⁵, ele está em várias situações: na porta do céu, na porta do inferno, protegendo tesouros, etc.

Considerando a importância dada ao personagem Damião, podemos fazer uma leitura da sua postura de autoridade, que pode ser vista como uma reprodução de um poder mais elevado, superior ao de um simples porteiro, com base na microfísica do poder, conforme entende Foucault. O porteiro é uma representação metonímica de um grande poder que faz com que o outro sujeito [Pererico] fique aprisionado em uma estrutura sem saída. A representação simbólica do poder de Damião pode ser comparada ao poder dos entes superiores que mantiveram Sísifo em seu eterno bloqueio. A história do herói grego representa o castigo como consequência de seus atos imprudentes, assim como a história de Pererico.

O nome Damião, cuja origem é grega, tem o significado bastante pertinente às suas ações no conto. Damião, em grego, significa “domar”, “subjugar”. Assim, a função do porteiro na história é a de “domesticar” aquele que não concorda com as normas impostas pela fábrica. Como vimos, os micropoderes têm uma forma de dominação diferente da do poder do Estado. O controle imposto pelo Estado pode ser associado a uma forma repressiva que gera a violência e a coerção. Os micropoderes, por sua vez, têm a função de disciplinar o indivíduo através do corpo. O poder (disciplinar) “trabalha o corpo dos homens, manipula seus elementos, produz seu comportamento”, ou seja, modela o indivíduo para cumprir o seu

¹⁵ Simbolicamente, o porteiro é representado, na mitologia romana, pelo deus Jano, que guardava a Corte divina. Esse deus possuía duas caras, que apontavam em direções opostas, simbolizando a vigilância que os porteiros precisam manter em sua função. Para Chevalier e Gheerbrant, Jano era um dos deuses romanos mais antigos, no início considerado o deus dos deuses, e “se converte no deus das passagens e transições que marcam a evolução do passado ao futuro, de um estado a outro, de uma visão a outra, de um universo a outro, o deus das portas. Preside os começos: consagra-se a ele, o primeiro mês do ano (janeiro, *Janua*, *januarius*: a porta do ano), assim como o primeiro dia do mês”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 602, tradução nossa). Sendo o deus que preside os começos, Jano também dirige o nascimento dos deuses, do cosmos e o nascimento dos homens e suas ações.

papel dentro da sociedade (MACHADO, 2014, p. 21).

Dessa maneira, utilizando a linguagem metafórica, Rubião reproduz a realidade expondo os comportamentos do indivíduo e como as formas de controle intervêm sobre ele no meio social. Podemos dizer que vivemos numa sociedade que reproduz a ideologia dos dominantes de maneira serial e também alienada (sem que os próprios indivíduos percebam esta reprodução). No conto, o porteiro cumpre sua função de maneira metódica e tenta fazer com que Pererico também cumpra a sua, a de esperar com paciência na fila a sua vez de ser atendido. Como Pererico se torna irredutível, a única forma de estabelecer a “harmonia” entre eles é através da disciplina.

Ao tratar das críticas à burocracia, Rubião não podia deixar de lado sua posição quanto às falhas dessa organização: regras são feitas para serem quebradas, ou melhor, modificadas. O favoritismo aparece de modo intencional na história e mostra de forma escancarada a falha do sistema burocrático.

A última pessoa atendida, na sua frente, retirou-se minutos antes das seis e ele se preparava para ser recebido quando o porteiro afastou-o com o braço, **dando passagem a um senhor de roupas antiquadas** (RUBIÃO, 2000, p. 28, grifos nossos).

Notamos isso na justificativa que Damião dá a Pererico quanto à passagem preferencial do senhor na fila: “o cavalheiro que tomou o seu lugar marcara audiência há vários dias e, além disso, trata-se de pessoa da *intimidade* do gerente” (RUBIÃO, 2000, p. 29, grifos nossos). De acordo com Oliveira:

É a proximidade pessoal que regulamenta as relações da fila, no lugar de delimitações mais imparciais como ordem de chegada, ou mérito. Por conhecer o gerente e manter com este contato, aquele senhor consegue passar por cima do sistema de organização burocrático, cujo pressuposto funcional é a imparcialidade. Aqui saímos de vez do terreno da racionalidade moderna para o campo das relações de poder colocando a mesma contradição [...] entre duas ordens antagônicas que se complementam ao se negar mutuamente (OLIVEIRA, 2009, p. 103-104).

As relações de favor foram a base da sociedade brasileira. Para evidenciar esse comportamento histórico, o crítico literário Roberto Schwarz em seu texto “As ideias fora do lugar”, observa que “a colonização produziu três classes de população: o latifundiário, o escravo e o homem ‘livre’, na verdade dependente” (SCHWARZ, 1992, p. 15-16). Para posicionar sua discussão, o crítico concentra-se na terceira classe, a do homem livre, pois na primeira e na segunda, “as relações de favor já estão bem entendíveis”. Apesar de sua “liberdade”, o homem livre dependia dos mais abastados para se manter socialmente e

materialmente. Essa classe caracteriza-se na figura do “agregado”, indivíduo que se aliava às famílias de grande posse para manter sua posição e *status* na sociedade (SCHWARZ, 1992, p. 16).

O “favor”, diz Schwarz, “atravessou e afetou a existência nacional” estendendo-se às mais diversas atividades, como a “administração, política, indústrias, comércios, vida urbana, Corte, etc”. A relação de favor passou a fazer parte da sociedade e surgiu, nesse entremeio, um jogo de interesses, gerando certa dependência entre os sujeitos; ou seja, “profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto” (SCHWARZ, 1992, p.16).

No conto, Damião está reproduzindo este ideal da burguesia ao dar preferência na fila ao senhor de roupas antiquadas. A intimidade que possuía o velho era com o gerente e não com o porteiro; ele apenas cumpriu com a sua função (com rigor). Assim, ele garante sua posição de bom empregado, mantendo, também, uma boa relação com o gerente. Tendo em vista que sua função dependia da outra parte (a gerência), ele garante a “harmonização” da situação de benefícios mútuos. Neste sentido, há também uma “cumplicidade” entre todas as partes, como relata Schwarz (1992, p. 19). No momento da “prestação e da contraprestação”, nenhuma das partes tende a denunciar a outra e todas se beneficiam. No caso do conto, o velho tem sua conversa com o gerente de forma rápida, o porteiro garante seu emprego e o gerente mantém sua posição satisfatória.

As organizações burocráticas visam a garantir a eficácia e a agilidade nos processos que se sucedem por meio de papéis, processos, protocolos, etc. Porém, o processo burocrático tornou-se algo pejorativo, principalmente no Brasil. Ele não funciona de modo ideal. Na prática, o desempenho é outro. É comum alguém dizer que foi barrado em um processo por culpa da burocracia, ou então que a burocracia impede alguém de terminar algo. É que no Brasil existe certa peculiaridade no comportamento das pessoas que faz com que, devido a sua formação histórica, a burocracia perca seu conceito inicial. Nesse sentido, apesar do perfil metódico do porteiro, percebemos que ele também se aproveita de seu posto para vingar-se de Pererico, uma vez que ele percebe a arrogância do rapaz. O fato de Damião lançar fichas cada vez mais altas a ele revela sua atitude vingativa.

Independentemente, porém, do favor ou de desvios de conduta, existem ainda, nas organizações, regras a serem seguidas, mas, devido à arrogância do protagonista, essas normas não possuem valor, uma vez que ele se sente superior àquele que as impõe. Para ele, Damião é rebaixado a um mero empregado sem poder. Para entender as regras daquele meio, Pererico vai sofrer, a duras penas, por seu orgulho e arrogância e, por não querer aceitá-las, é

obrigado a enfrentar filas cada vez mais extensas.

A desconfiança que lhe infundira o oferecimento de auxílio por parte de Damião levou-o a evitá-lo. E essa disposição não o favorecia: as fichas que lhe eram fornecidas obedeciam a uma numeração cada vez mais alta e a fila caminhava com exasperante lentidão (RUBIÃO, 2000, p. 30).

A atitude do protagonista o leva à sua própria condenação, a não aceitação da sua condição dentro daquela organização atinge o grau máximo da esterilidade. Na ânsia de querer terminar sua tarefa com rapidez, acaba permanecendo em uma fila interminável. Dessa forma, a linguagem metafórica cumpre seu papel de denunciar a organização burocrática através da hipérbole, desconstruindo sua significância primordial. Para Schwartz, a burocracia é vista “como um sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento de seu significado” (SCWHARTZ, 1981, p. 79).

Pererico é tomado pela consciência no momento em que ele não aceita as regras do mundo burocrático impostas por aquele meio. Sua missão é ter acesso à gerência, burlando as leis. A não integração ao meio denota sua lucidez diante das filas absurdas. Ele não quer esperar pacientemente como os outros que permanecem tranquilos sem revolta, seguem as normas e esperam sua vez. Eles ainda não tomaram consciência do absurdo que vivem. Pererico é como o estrangeiro de Camus, que não se adapta àquele mundo (cidade grande).

Para Sartre, o estrangeiro é um homem que tem paixão pelo absurdo; “ele não se suicidará” (SARTRE, 2005, p. 120), como Pererico também não desistirá de sua missão, nem tampouco irá seguir as regras daquele lugar, onde ele se sente um estrangeiro. “O homem absurdo se afirma na revolta” (SARTRE, 2005, p. 120). Mas ele também é inocente, pois segue as regras de seu meio, uma vez que não quer revelar o seu segredo a Damião. Negligenciando as normas impostas pelo porteiro, torna-se fiel ao seu patrão, escondendo um segredo que não lhe pertence. Ele é inocente como quer Sartre que Meursault também o seja.

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

Dessa forma, vemos que o personagem de Rubião mantém uma relação com o estrangeiro de Camus; Galimene o ama por ser estranho, “o seu retraimento chamou a atenção de Galimene” (RUBIÃO, 2000, p. 30); Damião e o secretário não demonstram ódio, mas

querem castigá-lo, mantendo-o na fila *ad infinitum* por ele não querer revelar o seu segredo.

Em “Botão-de-Rosa”, o protagonista homônimo também mantém uma relação com o personagem camusiano, além de o conto ser um cenário de grande crítica social. Botão-de-Rosa é um *hippie* acusado de engravidar todas as mulheres da cidade. Levado para a delegacia, é, também, injustamente, acusado por tráfico de drogas. José Inácio, um advogado inexperiente, é nomeado para defendê-lo. Investiga o caso e descobre que aquela cidade fazia suas próprias leis; praticava-se ainda a pena de morte. Botão-de-Rosa é levado a julgamento e permanece o tempo todo calado, sem se defender. O advogado, sob pressão dos acusadores, abandona o caso. O réu é condenado à pena de morte. No dia seguinte de sua condenação, foi entregue ao carrasco.

O conto também é cenário de grande crítica social. O autor, ironicamente, denuncia a manipulação das leis e o abuso de poder pelos seus detentores. Na história, presenciamos uma sociedade governada por um regime autoritário e habitada por uma massa manipulada pelos seus governantes. Publicado originalmente na década de 1970, época em que o Brasil ainda vivia sob regime militar, Rubião soube como articular sua trama, colocando como protagonista um *hippie* acusado de um crime absurdo. A figura do *hippie* é vista como um indivíduo que vive às margens sociais por seguir uma ideologia que contraria as opiniões de uma sociedade regulada por uma moral conservadora e utilitarista, em que o dinheiro é o bem supremo.

O fantástico se instaura logo no início da trama: “numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas” (RUBIÃO, 2000, p. 49). Tal fato contrasta com o real: todas as mulheres da cidade aparecem grávidas, tanto as meninas de oito anos, quanto as matronas de oitenta, e somente um possível culpado para o ato, Botão-de-Rosa. O evento que abre o conto é o responsável pela condenação do protagonista. Dessa forma, é usado o elemento insólito para desencadear a crítica social que envolve a história.

No início, Botão-de-rosa sentiu-se liquidado, mas não se incomodou, “absorto em pentear os longos cabelos” (RUBIÃO, 2000, p. 50). Lá fora, a massa gritava, querendo sua cabeça.

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

A turba emudeceu à sua presença. Fez-se um silêncio hostil, os olhos enfurecidos cravados na sua figura tranquila. Um moleque atirou-lhe uma pedra certa na testa e a multidão de novo se assanhou: Cabeludo! Estuprador! Piolhento! (RUBIÃO, 2000, p. 50).

A confusão não fora praticamente por causa do crime que cometera, mas por ele ser um *hippie*, um indivíduo que não se enquadra naquele contexto social. Podemos notar isso pelos xingamentos destinados a ele: “cabeludo”, “estuprador”, “piolhento”. Por ser uma figura estranha àquele meio, sofre preconceitos. Como Pererico e Meursault, ele também é um estrangeiro. Vemos isso nas palavras do Promotor: “antes da vinda deste marginal nosso povo tinha hábitos saudáveis, desconhecia os vícios da grande cidade” (RUBIÃO, 2000, p. 57). E por não fazer parte daquele meio, é alvo da rejeição e da intolerância das pessoas do lugar. Botão-de-Rosa também é um herói absurdo, como Meursault, protagonista de *O estrangeiro* de Camus, que se situa em um lugar estranho; é amado por uns e odiado por outros, “como aquela multidão do tribunal cujo ódio ele sente subitamente crescer em sua direção” (SARTRE, 2005, p. 120). A acusação de um crime foi como um pretexto para incendiar o ódio que o povo sentia por tipos como Botão-de-Rosa. De acordo com Schwartz, a condenação de um inocente é um tema comum na poética de Murilo Rubião. Dessa forma, o herói é visto como um ente estranho “que motiva as pessoas a emitirem juízos a seu respeito; são, assim, postos à tona os preconceitos do povo, que acredita ver na inocente policromia dos seus fogos de artifícios o fim do mundo, bombardeio, exercícios de artilharia, canhões etc.” (SCHWARTZ, 1981, p. 79).

A imagem feita do protagonista é a mesma do ideário *hippie*. Seu próprio nome, Botão-de-Rosa, alude ao movimento *flower-power*, cujo objetivo era propagar a paz. Segundo Martins e Silva, a flor era o símbolo do movimento pacifista: alguns soldados colocavam flores nos canos de suas armas para representar o poder que elas possuíam e esse poder “manifesta-se na escolha do nome do Botão-de-Rosa, figura claramente andrógina e pacifista” (MARTINS E SILVA, 2013, p.122). O personagem mantém a imagem da pureza estampada em suas vestes (túnica branca), que também simbolizam a paz. Assim, ele aceita com passividade a sua condenação. Quando chegam os soldados com o mandado de prisão, entrega-se pacificamente:

Medicava-se ainda e ouviu baterem na porta. Era o sargento, comandante do destacamento, acompanhado de seis soldados e um mandado de prisão. Nem leu o papel. Alçando a mão, num apelo mudo, para que o esperassem, voltou ao quarto. Após jogar suas coisas na maleta, colocar nos dedos os anéis e no pescoço os colares, seguiu os policiais (RUBIÃO, 2000, p. 50).

O regime autoritário que comanda a cidade reforça a crítica ao militarismo. “A autoridade deles devia ser grande”, pois quando chegaram “cessaram as vaias, ouvindo-se

somente o rosar de alguns populares” (RUBIÃO, 2000, p. 50). Ademais, o delegado é “um tenente reformado” (RUBIÃO, 2000, p. 50), e em várias partes do texto nota-se o destaque dos vocábulos “soldados”, “militar”, “autoridade”, etc.

Ao chegar à delegacia, o réu, que tinha sido acusado por estupro, passa a ser preso pelo crime de traficar heroína, devido às “novas diligências” (RUBIÃO, 2000, p. 51) feitas pelo juiz em uma ligação ao delegado. O advogado de defesa, José Inácio, incumbe-se de provar a inocência do réu, mas descobre que naquele meio não havia como lutar. Os poderosos estavam acima da lei. Ao indagar sobre a nova acusação de seu cliente, tentando esclarecer os pontos vagos da denúncia, recebe a seguinte resposta:

Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária. Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação. (RUBIÃO, 2000, p. 52).

Por meio da ironia, Rubião desmascara a realidade e mostra que os que detêm o poder mantêm a alienação de um povo e tira grande proveito disso. Como nos diz Goulart, essa é “a representação exata da autoridade que exorbita, tão comum no cotidiano de todos nós” (GOULART, 1985, p. 51).

Marilena Chauí, em seu livro *O que é ideologia*, evidencia que a ideologia nasce da concepção distorcida da realidade; ou seja, de uma forma divergente do contexto histórico-social. Uma realidade construída através de ideias e representações das coisas que são introduzidas no meio social, cuja função é conduzir os pensamentos e as ações humanas. Segundo Chauí, “essas ideias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política”. Ocultando a realidade, os homens fazem com que essas formas de dominação tornem-se legítimas e que “pareçam verdadeiras e justas” (CHAUI, 1984, p. 21).

Percebemos que, no conto, os dominantes mantêm o controle ideológico em instituições como a família, a religião e o Estado, que ocasiona a alienação do povo. Os moradores da cidade não reconhecem que vivem em uma realidade opressiva e compactuam com as ideias do sistema, demonstrando seu repúdio ao protagonista. Não havia certeza quanto às acusações feitas a ele, mas como foram impostas pelo juiz, que comandava a cidade, eles simplesmente concordaram com a ideia, sem ao menos verificar a autenticidade

dos fatos. Segundo Chauí, a ideologia é responsável pela propagação de ideias que fazem com que os homens aceitem suas condições por acreditarem que são “desiguais por natureza” e por admitirem sua posição social, “mas que são iguais perante a lei e perante o Estado”. A ideologia esconde “que a lei foi feita pelos dominantes e que o Estado é um instrumento dos dominantes” (CHAUÍ, 1984, p.79). O indivíduo, ao aceitar essas condições, entra no campo da alienação. É possível perceber a alienação das pessoas da cidade pelo fato de agirem de forma passiva e se submeterem às ações impostas pelo sistema.

O sistema conservador, no qual se mantém a sociedade, é percebido em algumas partes do conto: a namorada de Botão-de-rosa, prestes a ter um filho, é obrigada a distanciar-se dele, pois seus pais se “recusaram a recebê-lo em casa, alegando que não eram casados” (RUBIÃO, 2000, p. 50). A imposição da família em favor do casamento revela uma postura regida por uma moral conservadora cristã. Para Chauí, a concepção de família diante da realidade histórico-social é compreendida “como uma relação social que assume formas, funções e sentidos diferentes tanto em decorrência das condições históricas quanto em decorrência da situação de cada classe social na sociedade” (CHAUÍ, 1984, p. 88). A família, no conto, é representada de acordo com o modelo da ideologia burguesa, pois ela está diante de uma realidade construída por meio de ideias, sendo considerada como:

uma realidade natural (biológica), sagrada (desejada e abençoada por Deus), eterna (sempre existiu e sempre existirá), moral (a vida boa, pura, normal, respeitada) e pedagógica (nela se aprendem as regras da verdadeira convivência entre os homens, com o amor dos pais pelos filhos, com o respeito e temor dos filhos pelos pais, com o amor fraterno) (CHAUÍ, 1984, p. 88).

As leis eram manipuladas e a população não tinha conhecimento do fato. Fora necessário alguém de fora para poder perceber que os códigos penais e a constituição eram adulterados. Os habitantes acatam as leis porque não têm conhecimento do poder que o Estado mantém sobre eles. Dessa maneira, as classes dominantes estabelecem e propagam suas ideias, garantindo seus poderes, no caso, o político e social, sendo ocultado do povo como essas relações são realizadas.

Segundo Schwartz, Rubião também critica a repressão no conto¹⁶ “A cidade”, no qual um indivíduo chega a uma pequena cidade e cumpre pena de cinco meses, sem provas de ter cometido um crime. O sujeito fora preso simplesmente por fazer perguntas. Ele era a única pessoa presa, também a única que fazia perguntas. Assim como em “Botão-de-Rosa”, as leis

¹⁶ O conto “A cidade” não faz parte de *O convidado*, ele foi publicado pela primeira vez em 1947 no livro *O ex-mágico*.

feitas na cidade servem para beneficiar os que detêm o poder e os que compactuam com o sistema. “Os únicos que se salvam no sistema social desta cidade são os donos do poder, que transgridem sem risco as leis por eles estabelecidas [...]. Salvam-se, ainda, aqueles que obedecem as regras do jogo” (SCHWARTZ, 1981, p. 78-79).

Assim como Pererico, Botão-de-Rosa também é consciente, pois se vê diante de um mundo que lhe atordoa. Para Camus, “o absurdo não está no homem nem no mundo, mas na sua presença comum” (CAMUS, 2012, p.41). O caráter primordial do homem reside em seu “estar no mundo”. Sendo assim, “o absurdo acaba por coincidir com a condição humana” (SARTRE, 2005, p. 119). No pesar do desconforto de viver ante uma realidade opressora, o primeiro passo do indivíduo para o absurdo é a sua revolta.

Botão-de-Rosa, apesar de pacífico e resignado, torna-se um excluído. A sua imagem de *hippie* já denota sua revolta contra a sociedade. O absurdo está até em sua atitude pacífica, como relata Camus: “há casamentos absurdos, desafios, **silêncios**, guerras, e também há **pazes**” (CAMUS, 2012, p. 41, grifos nossos).

Partindo do pressuposto de que o protagonista não se encaixava naquele meio, por ser um *hippie*, ou por ser um desterrado, ele entra em confronto com o mundo em que vive. Por não se apegar ao sistema e nem recorrer a nenhum apelo divino, o mundo torna-se caótico.

Os personagens de Rubião não se apegam às questões espirituais, não se submetendo ao apelo de deuses ou qualquer outra força espiritual que poderia confortá-los da angústia diante de um mundo absurdo. De acordo com José Paulo Paes, os protagonistas do mundo rubiano são:

vítimas de surpresas ou castigos monstruosos cuja fonte desconhecem, e é por desconhecê-las que se veem todo inermes, não lhes restando sequer o recurso da prece intercessiva à Divindade ou de resignação ante à sua insondável vontade, a qual peca por ausente ou pior ainda, por inexistente (PAES, 1990, p. 122).

Semelhante aos personagens rubianos, o homem camusiano não mantém nenhum vínculo com o sagrado, pois vivendo “num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes [...], o homem sente-se um estrangeiro. [...] porque está privado de suas lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida” (CAMUS, 2012, p.21). Para Camus, esse exílio do homem perante o mundo é o próprio sentimento do absurdo, pois ele está desprovido da esperança de que exista algo além da vida terrena e a única saída seria o divórcio entre ele e sua vida, “por isso o absurdo acaba, como todas as coisas, com a morte” (CAMUS, 2012, p. 41). É por isso que o herói de Rubião se entrega, silenciosamente, a ela.

Não percebemos, no conto, a questão da circularidade que é considerada uma das características mais significativa da obra de Rubião, e a que também possui forte relação com o mito de Sísifo. Porém, podemos situar, simbolicamente, o mito ao herói do conto quanto às suas predicções: a rebeldia; a relação com o absurdo, já que para Camus, Sísifo é um herói absurdo; a solidão, pois todos os seus entes o abandonam no final. Também, podemos relacionar sua imponentia diante de seu castigo, no qual “se empenhou em seguir firme, [de] ombros erguidos” (RUBIÃO, 2000, p. 58), como faz Sísifo diante da pedra. Ademais, o controle ideológico mantido sobre as pessoas da cidade pode ser visto como um “aprisionamento”, pois ele não possibilita o ato reflexivo, por isso não há revolta.

Presenciamos, também, uma relação com o absurdo de Camus em “O bloqueio”. No conto, Gérion não aguentava mais a vida sufocante que levava junto à família, passando a viver em um edifício recém-construído que repentinamente passa a ser demolido. De acordo com Camus, o absurdo nasce no momento em que percebemos uma certa estranheza nas coisas que antes nos pareciam familiares e, para nos livrarmos dessa náusea ante às coisas do mundo, recorreremos à solidão.

Há dias que, sob um rosto familiar, de repente vemos como estranha aquela mulher que amamos durante meses ou anos, talvez cheguemos mesmo a desejar aquilo que subitamente nos deixa tão sós. [...] Uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo (CAMUS, 2010, p. 28).

Gérion sente-se encurralado de duas maneiras: pelo prédio, fechando o cerco por conta da demolição, e pela mulher, que o pressiona para que ele volte para casa, utilizando-se de telefonemas, chantagens e da própria filha para provocá-lo. O desejo por sua libertação parece ter fracassado. “Nauseado, lamentava o fracasso da fuga. Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama. O ronco, os flatos” (RUBIÃO, 2000, p. 62). Pensando na filha que sofreria as consequências de sua fuga, decide retornar para a casa, o que para ele era uma tarefa de difícil realização: “Gérion descia a escadaria indeciso quanto à necessidade do **sacrifício**” (RUBIÃO, 2000, p. 62, grifos nossos). Porém, mesmo antes de sua decisão é impedido pelo prédio. “Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás” (RUBIÃO, 2000, p. 62).

Impedido de regressar a casa, experimentava o **gosto da plena solidão**. Sabia do seu egoísmo, omitindo-se dos problemas futuros da filha. Talvez a estimasse pela obrigação natural que têm os pais de amar os filhos. Gostara de alguém? Desviou o curso de pensamento, fórmula cômoda de

escapar da vigilância da consciência (RUBIÃO, 2000, p.63 grifos nossos).

De volta ao apartamento, reflete sobre a vida solitária, sobre se o que sentia pela filha era realmente amor ou um dever a ser cumprido. Este momento de reflexão do homem é chamado por Camus (2010, p. 27) de “movimento da consciência”; isto é, neste estágio, o herói não está totalmente consciente. Existem dúvidas que podem fazê-lo retornar às grades de sua prisão ou levá-lo ao despertar definitivo. Gérion tenta retornar à família, representada, metaforicamente, em sua prisão, mas é forçado pelo prédio a continuar na solidão. Assim como Sísifo, Gérion também é um herói absurdo. Uma das razões da condenação de Sísifo foi a paixão pela vida. Sua vontade de viver o levou a ludibriar a morte por duas vezes para poder retornar à sua casa e Gérion fora condenado por ter abandonado a sua. Essa relação, ao mesmo tempo que distancia, é a que aproxima o herói de Rubião do mito; a pedra que representa o castigo de Sísifo é a mesma que mantém o personagem rubiano prisioneiro, representada aqui, de forma simbólica, pelo prédio. A pedra de Sísifo representa a resistência. Já na história de Gérion, ela é reduzida apenas ao “pó cinzento e fino”. (RUBIÃO, 2000, p. 64). No fim, o castigo de ambos é o mesmo: são confinados a permanecer na solidão diante da pedra.

A solidão e o alheamento do indivíduo também podem ser presenciados em “Os comensais”. No conto, Jadon admite a precariedade de suas relações com os outros integrantes do restaurante, visto que já tentara uma possível aproximação e fora advertido ou mesmo ignorado: “Sem manifestar irritação ante o isolamento a que o constrangiam, conjecturava se eles não acabariam por se tornar mais expansivos”. (RUBIÃO, 2000, p. 89). Mesmo não tendo nenhum resultado de sua ação, por ora, mantinha-se paciente a observar os companheiros imóveis em seus lugares.

Era-lhe penoso, entretanto, encontrá-los sempre na mesma posição, [...]. Enquanto Jadon almoçava, permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos. [...] Assentavam-se em grupos de vinte, deixando livres as cabeceiras. Menos uma, justamente a da mesa central, onde ficava um velho alto e pálido. Este, a exemplo dos demais, nada comia, mantendo-se numa postura de rígida abstração, como a exigir que respeitassem o seu recolhimento. Malgrado a sua recusa em se alimentar, silenciosos criados substituíam continuamente os pratos ainda cheios (RUBIÃO, 2000, p. 90).

Os homens com seus gestos mecânicos e os garçons, silenciosos, que trocam os pratos continuamente, fazem lembrar o automatismo das fábricas que apareceram com o advento da modernidade. O velho, que permanece na cabeceira da mesa central, mantém uma relação de poder, parece ser um tipo de chefe dos demais. Partindo do pressuposto de que o restaurante

representa o mundo, o homem é visto como um autômato preso às suas tarefas cotidianas. Diante disso, Camus nos mostra que:

Os homens também segregam desumanidade. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos, sua pantomina desprovida de sentido torna estúpido tudo o que os rodeia. Um homem fala ao telefone atrás de uma divisória de vidro; não se ouve o que diz, mas vemos sua mímica sem sentido: perguntamo-nos por que ele vive. Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos [...] é também o absurdo (CAMUS, 2012, p. 29).

Dessa maneira, Jadon representa o homem-absurdo de que nos fala Camus, pois é o único que percebe o mundo estranho à sua volta. Para Schwartz, “um dos motivos que desarticulam o homem do seu meio é a percepção que ele passa a ter do *automatismo* do mundo”. (SCHWARTZ, 1981, p. 47, grifos do autor). Os elementos fantásticos do conto revelam o automatismo do indivíduo inserido no mundo. Quando ele passa a questionar as ações que pareciam comuns no dia a dia, seu universo se torna caótico, desvelando o absurdo da condição humana. Para Camus, “o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (CAMUS, 2010, p. 34). Sendo assim, ao tomar ciência de sua condição e da absurdidade do mundo que habita, ele também se torna absurdo. Jadon é o único ocupante do restaurante que tem consciência do que acontece, pois consegue enxergar o que se passa e indagar sobre a estranheza do mundo que o rodeia.

Com a chegada de novos integrantes, Jadon percebeu que algo anormal acontecia: o restaurante, sempre cheio, não comportaria mais pessoas além das habituais. Contudo, as pessoas recém-chegadas eram acomodadas, sem que as outras tivessem que sair, ou mesmo sentar em um local diferente do costumeiro, além de que o seu lugar jamais era ocupado, mesmo que ele se atrasasse, fato que o deixou estarrecido e desconfiado.

À medida que aumentava sua perplexidade, e não conseguia explicar como faziam os recém-chegados para acomodar-se entre os demais, do seu íntimo emergia a desconfiança de que tudo aquilo poderia ser propositado — um recurso sombrio de intrigá-lo, quebrar-lhe a resistência pelo mistério, e afastá-lo definitivamente daquele local (RUBIÃO, 2000, p. 92).

Assim sendo, o protagonista prevê certa conspiração dos comensais com a finalidade de que ele deixasse o restaurante. Os acontecimentos estranhos o levam a pensar que todos estão contra ele; sente que está sendo pressionado e reage, desta vez, com mais violência: “não se esquivaria à provocação. Iria até a mais franca hostilidade, [...] que obrigasse o adversário a recuar em seus escusos desígnios”. (RUBIÃO, 2000, p. 92). “No caminho

distribuía insultos e murros” (RUBIÃO, 2000, p. 93). A apelação à violência também não tem resultado, pois as pessoas agredidas não demonstravam nenhum gesto de reação, pois ele é o único que tem consciência dos fatos, por isso a revolta.

A literatura rubiana, como pode ser visto, é bastante significativa, pois ela é capaz de suscitar reflexões acerca da vida do homem e suas mazelas diárias. Percebemos, que, valendo-se dos elementos fantásticos e de uma ressignificação do mito, o autor consegue ilustrar a ação do homem por meio de temas como a integração e a crítica social, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando estudos sobre a literatura fantástica feitos no primeiro capítulo, notamos que a literatura rubiana está voltada ao fantástico proposto por Sartre, no qual o gênero é tomado pelo filósofo como o fantástico humano. Nos contos de Rubião é possível perceber que os acontecimentos suprarreais estão ligados ao cotidiano, às experiências dos homens inseridos num mundo caótico. Esses acontecimentos não causam a “hesitação,” caracterizada por Todorov como uma delimitação do fantástico, como também não suscitam o medo físico salientado por Lovecraft. No mundo de Rubião, não há delimitações; suas narrativas causam uma sensação de desconforto, um estranhamento, que desvela a angústia vivida pelo homem diante do cotidiano absurdo do mundo moderno.

O mito, por ser um fenômeno complexo, atrai a atenção de várias áreas de estudos, em diferentes abordagens. Assim, o mito é estudado pela história, filosofia, etnologia, psicologia, entre outros. Por ser uma estrutura geradora de sentidos, a literatura se apropria do mito, e, através de arquétipos, manifesta suas formas artísticas em diversos gêneros. Na sociedade moderna, a literatura, por meio da ressignificação das narrativas míticas, explora as questões que envolvem o drama humano e sua condição de existência. A literatura rubiana, através da linguagem fantástica, apropria-se do mito para desvelar a realidade em que vive o homem no contexto moderno. De acordo com Mircea Eliade (1972, p.8), a compreensão do mito primitivo não serve somente para explicar um ciclo da história do pensamento humano, mas também elucida uma melhor compreensão do homem da nossa época. Nesse sentido, Rubião utiliza-se do mundo-mítico para representar, de modo simbólico e/ ou metafórico, o mundo em que nos situamos, como vimos no terceiro capítulo desta dissertação.

No capítulo intitulado “A representação do mito de Sísifo em *O convidado*, de Murilo Rubião”, percebemos, por meio das análises, uma aproximação com o mito nos contos pertencentes ao livro referido no título. No item 3.1, “O universo circular de Rubião em *O convidado*: o eterno retorno da pedra,” ressaltamos a circularidade e o eterno retorno através da narrativa dos contos. A princípio, detectamos a figura da hipérbole, que, segundo Schwartz, se “manifesta como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos na narrativa” do autor (SCHWARTZ, 1981, p. 71). A hipérbole revela, nos contos analisados, os processos intermináveis e os atos repetitivos dos personagens, indicando a circularidade e o fazer infinito, como vimos em “A fila”, “O convidado” e “Aglaia”. As características referidas também foram constatadas, por meio das ações dos personagens, nos contos “O bloqueio”,

“Os comensais”, “Petúnia” e “Epidólia”.

No item denominado “A crítica social: o alheamento do indivíduo na sociedade e o despertar da consciência”, percebemos que a não integração do indivíduo é causadora de seu ato circular, pois a “condenação do herói reside justamente no fato de ele ser um desterrado do seu meio, sendo sempre vãs as tentativas de integração”. (SCHWARTZ, 1981, p.44). Assim, a angústia de não conseguir se integrar ao meio leva o indivíduo à solidão existencial e à desesperança, características também presentes no mito de Sísifo, identificadas nos contos “O convidado”, “A fila” e “Botão-de-Rosa”. Também nesse capítulo, procuramos situar os personagens rubianos em relação à questão da consciência do homem diante do mundo absurdo. Constatamos que os heróis dos contos analisados possuem uma aproximação com o homem absurdo proposto por Camus. Assim, pode-se notar uma possibilidade de representação do mito nas ações dos personagens de Rubião, uma vez que, para Camus, o mito de Sísifo, além de apontar para um herói absurdo, também indica que ele é trágico em seus momentos de consciência. Porém, o mito de que nos fala o filósofo, remete a um Sísifo que desce a montanha consciente de que tudo está bem, pois, em sua descida, contempla as ações que o levaram ao seu triste destino, vencendo os deuses pela perseverança de aceitar o castigo sem reclamar. Para Camus, “é preciso imaginar Sísifo Feliz”. No mundo de Rubião, a consciência dos heróis é o que os faz padecer na angústia e na desesperança. Para Schwartz (1981, p. 23), o herói rubiano é duplamente trágico; é impossível imaginá-los felizes, pois a lucidez não supera sua condição absurda. Nesse item foram analisados os contos “A fila”, “Botão-de-Rosa”, “O bloqueio” e “Os comensais”.

Além das incidências relatadas, percebemos também algumas relações voltadas ao mito da Criação, que consiste na transformação do Caos em cosmo; ao mito de renovação, que caracteriza a tríade vida/morte/renascimento, como também os rituais de passagem do ano, que cultuam a renovação através da passagem do tempo. Tanto o mito da Criação quanto o da renovação aludem ao mito de Sísifo pela ideia de circularidade que carregam.

No decorrer das análises dos contos, percebemos uma relação com o mito, principalmente com a mitologia grega, tanto em referências diretas quanto nas incidências. O mito é frequentemente usado na literatura e em outras manifestações artísticas em consequência de seu valor simbólico. O autor moderno busca no mundo-mítico a representação simbólica do mundo real. Dessa forma, ele consegue manifestar sua arte por intermédio da atualização do mito.

Assim é o universo de Murilo Rubião, onde seus personagens estão submetidos a viver num ato circular, em meio às paixões e frustrações, sem encontrar uma saída. Às vezes

encontram uma fagulha de esperança, mas esta logo se dissipa e o homem rubiano volta ao seu ciclo reiterativo, perdido entre as máquinas e instrumentos do mundo moderno ou tentando encontrar a saída do seu labirinto. Esse trajeto que não leva a lugar algum é comparado ao trajeto de Sísifo, em seu eterno trabalho. Para Schwartz, idênticos a Sísifo, os personagens rubianos “são vítimas de um eterno prazer desprovido de sentido”. (SCHWARTZ, 1981, p. 9). Estão condenados a viver em seu eterno ato circular. Por meio das análises dos contos percebemos a relação entre a mitologia, o fantástico e o mito de Sísifo.

REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sérgio. A parábola inconformada. In: RUBIÃO, Murilo. **A Casa do Girassol Vermelho**. Companhia das Letras, 2006, p. 81-90.
- ALEIXO, Sandra Elis. **O universo fantástico de Murilo Rubião**. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/download/2398/1813>. Acesso em 27 set. de 2014.
- ANDRADE, Vera Lúcia. As visões do invisível. **O Estado de São Paulo**, 31 de maio de 1986.
- ANDRADE, Vera Lúcia. Vida e obra de Murilo Rubião In: **Murilo Rubião: Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, 7-12.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 141-165.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo: **O Pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1980, p. 6-11.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O sequestro da surpresa. **Jornal das resenhas**. Folha de São Paulo, 11 de abril de 1998.
- BACHELARD, Gaston. Prefácio. In: **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991, p. 9-14. s/ trad.
- BASTOS, Alcmeno. **Poesia Brasileira e estilo de época**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BASTOS, Hermenegildo. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga: para uma leitura de "Epidólia" de Murilo Rubião. **Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura**, Brasília, v. 8, n. 9, p. 93-106, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3678>. Acesso em 27 jul. 2015
- BÍBLIA SAGRADA. 50 ed. Petrópolis, Vozes, 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. 1. São Paulo: Vozes, 1986.
- CAMARANI, Maria Luiza Silva. Murilo Rubião e o Realismo Mágico. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 13 a 17 de jul. 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf. Acesso em: 27 out. 2014.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.
- CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1976.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original**. Periódicos Unb, 2012. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8210/6208. Acesso em 20 set. 2014.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona, Editorial Herder, 1986.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O Mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 2013.

FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf. Acesso em 26 de nov. 2014.

FRYE, Northrop. Mito, Ficção e deslocamento. In: **Identidade: estudos da mitologia poética**. São Paulo, Nova Alexandrina, 2000, p. 28-47.

GOULART, Audemaro Taranto. **As mágicas de um mago (O conto de Murilo Rubião)**. 1985. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1985.

GREGOLIN, Maria do Rosário de Fátima V. **Mistério e esterilidade**. 1983. Dissertação (Mestrado em Letras). Unicamp, Campinas, 1983.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio de Janeiro, Edições Asa, 1996.

JABOUILLE, Victor. Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental. In: _____. **Mito e literatura**. Mem Martins, Portugal: Inquérito, 1993.

KAST, Verena. **Sísifo – a mesma pedra, um novo caminho**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo, Cultrix, 1997.

LINS, Álvaro. Jornal da Crítica. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 2/04/1948.

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

LUCAS, Fábio. A arte do conto de Murilo Rubião. **O Estado de São Paulo**, 21 de agosto de 1983.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 7-23.

MACIEL, Nilto. **Ensaio - Literatura Fantástica no Brasil** – Usina de Letras (site). 2002. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phpcod=1799&cat=Ensaio&vinda=S>. Acesso em: 20 Nov. 2014.

MARINO, Alexandre. As façanhas de um escritor mágico. **Correio Brasiliense**, 27 de agosto de 1989.

MARTINON, Jean-Pierre. O mito e a literatura. In: **Atualidade do mito**. Trad. Arthur R. Nascimento. Duas Cidades, São Paulo, 1977, p. 121-131.

MARTINS E SILVA, Renato. Botão-de-Rosa, de Murilo Rubião: Uma leitura alegórica. In: BATALHA, Maria Cristina; GARCIA, Flávio; MICHELI, Regina (orgs.). **Re-memorando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p. 118-124.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOTTA, Fernando C. Prestes. O controle social nas organizações. **Revista de administração de empresas**. Rio de Janeiro, Julho/setembro de 1979.

NUNES, Benedito. O convidado (crítica). **Revista Colóquio n° 28**. Lisboa, 1975. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=6>. Acesso em 08 set. 2014.

NUNES, Sandra Regina Chaves. **Visões da crítica**. s/d. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=18>. Acesso em 08 set. 2014.

OLIVEIRA, Acauam Silvério. **Os descaminhos do mito – Formação histórico-social transfigurada em fantástica na ficção de Murilo Rubião**. 2009. (Dissertação) - Mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PAES, José Paulo. Um sequestro do Divino. In: PAES, José Paulo. **A aventura literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 117-123.

PATAI, R. **O mito e o homem moderno**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

PIRES, Mirian da Silva. A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo. **O Marrare - Revista**

de Pós-graduação em Língua Portuguesa n. 10. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero10/mirian.html>. Acesso em: 06 ago. 2015.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião** - Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. São Paulo: Ática, 2000.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SAMPAIO NETO, Bruno Andrade de. **A face irracional da burocratização no romance O castelo de Kafka**. 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como linguagem. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, 135-149.

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

SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. São Paulo, Ática, 2000, p. 6-13.

SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. São Paulo, Quirón, 1974, p. XIII-XXII.

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

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião - Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. **Revista Planeta n° 25**, São Paulo, Setembro 1974. Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=8> acesso em 08 set. 2014.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 11-31.

TEIXEIRA, Irenides. Angústia e desespero existencial: O Grito de Edvard Munch. (En)Cena – **Saúde mental em movimento**. CEULP/ULBRA, 2013. Disponível em: <http://ulbra-to.br/encena/2013/01/27/Angustia-e-desespero-existencial-O-Grito-de-EdvardMunch>. Acesso em 27 jul. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WEBER, Max. Burocracia. In: MILLS, W. & GEERTH, H. (org.). **Max Weber: ensaios de**

sociologia. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC, 1982, p. 229-282.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

WINTER, Neumar Carta. Murilo Rubião. In: **Estudos Literários**. Curitiba: Juruá, 2011.

Site consultado:

<http://www.murilorubiao.com.br/> (fortuna crítica) Acesso em 08 de set de 2014.