

APRESENTAÇÃO:

AGLOMERAÇÕES — O ESPAÇO DO FANTÁSTICO MURILIANO

Hermenegildo José Bastos

O número 11 de Cerrados reúne colaborações de alunos e professores apresentadas nos seminários recentemente realizados sobre Murilo Rubião e literatura fantástica no Curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Há que se registrar o extraordinário interesse que o autor mineiro despertou, o que não deixa de ser surpreendente, considerando que, enquanto febre e moda, o fantástico já cedeu seu lugar a outros produtos.

Murilo Rubião é um "caso" na literatura brasileira. Estreando no final da década de 40, quando predominava o realismo social, pouca repercussão teve. Precisou esperar pelo *boom* do romance hispano-americano para obter sucesso de público e crítica.

Essas circunstâncias marcaram de modo equivocado a recepção de Murilo Rubião: identificado com o realismo maravilhoso e, como tal, valorizado, o autor brasileiro não foi percebido no que tinha exatamente de brasileiro. Acentuou-se a ruptura, desconsiderando-se a continuidade na ruptura. Hoje, a "matéria Brasil" dessa ficção fantasmagórica é o objeto de nossa pesquisa.

A obra de Murilo Rubião explora certas formas de estetização da política. Formas de perversão, que são aquelas da perda de conteúdo político evidente. Formas de um mundo esvaziado de sentido, ou melhor, de um mundo em que o sentido, perdido, retorna como fantasmagória. É a encenação de um novo momento da modernização brasileira, ainda mais terrível do que o que fora narrado pelo realismo social, porque agora já nem se divisam os porquês da resistência à modernização imposta.

Descreve-se aí um olhar, o da opacidade (em "A flor de vidro", por exemplo), o olhar do fantasma, enfim, desse que vem da escuridão e para ela volta e, enquanto cumpre o seu périplo, perfaz o movimento do indescritível. As metamorfoses são esse olhar embaçado. A cegueira lhe iria bem, porque

poderia trazer a paz, mas não. Deve continuar, sem fim previsível, acompanhando a movimentação do espectro. O preço de ter é o mesmo de ver. O mundo é uma nebulosa, como, na vitrine, uma mercadoria.

"O senhor viu o que eu vi?", pergunta o delegado em "Teleco, o coelhinho". O insólito é a própria metamorfose, o passe mágico, não aquilo em que a metamorfose momentaneamente se corporifica, antes de retomar a viagem. O delegado, ou intérprete, vê algo novo. Ele investiga (com a violência que há em toda investigação) a percepção do espetáculo, o mundo como espetáculo, a forma das sociedades baseada no fetichismo da mercadoria, mas faz parte daquilo mesmo que investiga.

Histórias de uma percepção, ao mesmo tempo, sofisticada e desregrada. Os seus personagens não têm rosto, enfeitados todos. Compõem uma galeria da deformação: autômatos, dementes, bruxas, mas também policiais e médicos, engenheiros e professores, gerentes de hotel, viajantes, funcionários de estação de trem e de portaria, guardas, marinheiros, prostitutas e colecionadores. O texto é o lugar de onde brotam essas figuras, que são todos e ninguém.

O texto voltado para si mesmo, escavando a sua própria lógica (como em "O bloqueio"?), narra a aventura da escrita, o poder de forjar um mundo ao mesmo tempo autônomo e diabólico, como em "D. José não era". Os acontecimentos narrados não passam de invencionice, e não há nada mais consistente para se pôr no seu lugar.

Contrastando com isso, porém, o espaço onde se narram as histórias é reconhecível, é o das pequenas cidades mineiras, o mundo interiorano por onde passa um trem fantasma. O espaço está imobilizado, retirado do mundo e congelado. É um espaço híbrido, mescla o cenário realista ao cenário alucinante, (cf. Furtado, 1980). Mas o cenário realista não se esgota em ser um simples pretexto para a introdução do outro cenário, ao menos em alguns contos de sabor local e mineiro, como "A diáspora", "Alfredo", "Bárbara" etc. Em outros contos, "O bloqueio", por exemplo, predomina o cenário alucinante.

A temporalidade também perdeu a sua dimensão concreta, ficou entre o ontem e o amanhã, num desajuste temporal. Aí somente há passado, um passado recalcado que retorna, transformando-se num presente de eterna condenação. Vive-se o desajuste entre o tempo moderno (marcado por valores, comportamentos e objetos modernos) e o tempo pré-moderno, rural e religioso. A coexistência desses dois tempos é o instante fantasmagórico, a encenação

da modernidade tardia. O passado, tido como morto, retorna e assombra.

Trinta e poucos contos e algumas crônicas compõem a obra de Murilo. As histórias repetem uma matriz narrativa, variada, com extrema competência, em alguns detalhes e minúcias. Os personagens migram de um para outro conto - o que também é um tipo de metamorfose -, mas de fato em nada mudam. Este, o paradoxo maior: as inúmeras e, a partir de certo momento, incontroláveis transformações não revelam o outro, mas o idêntico. Como o dinheiro que, transformando-se continuamente em nova mercadoria, mantém-se igual a si mesmo.

O texto que pareceria fechar-se sobre si próprio como uma armadilha dá a ver a História. Há em Murilo uma radicalidade que, assim penso, ainda espera por ser analisada e descrita. O passado em "Os três nomes de Godofredo", por exemplo, é um pesadelo de que não se pode acordar. Nada mais radical. Aí tudo caminha para o pior. O olhar sádico do narrador direciona o personagem até a consumação do fenômeno fantástico. Acordar seria emancipar-se, mas esta seria uma outra história, que fica para depois, como diz Surubi em "A casa do girassol vermelho".

Convocado dessa maneira, o leitor é levado a pensar na emancipação real, inacessível para os personagens. E levado a pensar em para que se escreve e se lê outra vez a mesma história. Novas tramas e novos ardis poderão inesperadamente abrir uma saída do pesadelo? A esperança dá o impulso ao ato de narrar. É para isso que se narra, para evitar que a história se encerre, e com ela o mundo.

O personagem muriliano é sempre um viajante. Ele está em trânsito. Habita lugares de trânsito, lugares por onde passam sempre muitas pessoas - hotéis, parques etc. O personagem se desloca rumo ao fantástico. O contrário, a extaticidade, seria a impossibilidade narrativa. Alguma mudança se dá no espaço e também no tempo. Ele se desloca enquanto descobre que é ele mesmo o fenômeno fantástico. Ainda que relute e procure opor à lógica do insólito a ruína de outra lógica, ele não tem saída. O deslocamento, então, não deixa de ser ilusório, uma vez que o personagem caminha em direção a si mesmo. O fantástico não está no médico que o assiste, nem no funcionário da estação de trem, nem no porteiro da fábrica/repartição pública. Esses são mediadores.

Em Murilo, todos os personagens (não só Cariba de "A cidade") são suspeitos. Pesa sobre eles uma suspeita qualquer, incerta e indefinível. E é como suspeitos que eles se comportam. Um aspecto fundamental é, então, a

relação entre o narrador e o personagem. O narrador parece ter noção do sentido dessa suspeita. Detendo informações songadas ao personagem, ele, entretanto, apenas alude a elas. O leitor acompanha esse jogo de insinuações. Há nelas toda uma filosofia a ser compreendida.

Visto como vivência do personagem, o fenômeno fantástico seria um acontecimento privado, da subjetividade lírica. Contudo, a vivência não se dá, a não ser sob certas condições espaciais: em "Os comensais", em um refeitório; em "O ex-mágico da Taberna Minhota", em uma taberna, em seguida em um circo, por fim em uma repartição pública; em "O bloqueio", em um edifício; em "Marina, a intangível", em uma redação de jornal. Pode ser também um cemitério, uma fazenda, um trem, uma cidade, uma rua, um parque e um jardim zoológico, uma fábrica, um salão de festas, um hotel, um bar, uma escola, enfim um espaço público. Em "Teleco, o coelhinho", o narrador contempla solitariamente o mar, mas o lugar onde se encontra - um cais? - é público. Ainda quando o espaço é uma varanda, ela é a porta de entrada para a memória dos navios que transportavam escravos. Isso contraria a tendência do fantástico de preferir locais isolados. (Cf. Furtado, 1980).

Personagem e espaço são indissociáveis. E, como os personagens não têm rosto nem caráter, não têm qualquer densidade psicológica, eles são todos e ninguém. Logo, não é a subjetividade do poeta lírico, mas do personagem de ficção que se confronta com o mundo exterior. (Em "O pirotécnico Zacarias", a morte é uma experiência coletiva. O narrador-personagem discute as diferentes versões sobre a sua morte: seria preciso dirimir dúvidas, convencer os incrédulos de que morrerá.)

Pode-se falar em espaço privado, como o "viver consigo mesmo", o viver pessoal; em espaço público, como o "viver geral", o viver de todos ou com todos. (Saldanha, 1993, p. 19). Na modernidade, vive-se a crise da articulação entre o privado e o público.

Surubi ("A casa do girassol vermelho") é o mundo rural, a natureza animal e inferior, os instintos indomados, incivilizados e selvagens. O ex-mágico ("O ex-mágico da Taberna Minhota") é a impessoalidade da repartição pública. Não que o sentido do espaço se imponha e evite a desagregação de todo sentido. No entanto, ele é decisivo. A impessoalidade, a racionalização, o estranhamento, a percepção arruinada, o automatismo, a massificação e o individualismo, a alienação, a fantasia como escravidão são vivências características de uma forma de administração do espaço típica da

modernidade.

Em "O bloqueio" (Rubião, 1998, pp: 245-251), o leitor é tomado inicialmente pela referência à dimensão espacial. O espaço vai aos poucos se fechando, isolando-se do resto do mundo. Ao mesmo tempo, entretanto, contém em si mesmo o mundo. Como um cenário alucinante, identifica-se com o mundo.

O personagem foge de casa depois de uma briga familiar. Lá dormia espremido pelo corpo da mulher, que ocupava dois terços da cama. Depois ele deverá lembrar-se de que não tem como sobreviver sem o dinheiro dela.

É uma narrativa em terceira pessoa, com um narrador-testemunha. Aquele que vive os acontecimentos leva o nome de Gérion. E ele que ouve os ruídos no edifício recém-construído. São vibrações de vidro, vêm dos pavimentos superiores e se confundem com o barulho produzido pelas raspadeiras de assoalho. Gérion consulta o relógio. Vidros e relógio (a que se acrescenta, no conto, o telefone), enquanto objetos que estendem a percepção do espaço e do tempo, têm significado especial nesse conto, como em geral na literatura fantástica. Caleidoscópios, espelhos, óculos são objetos da fantasmagoria, abrem caminho para uma visibilidade que o mundo moderno, em luta contra as antigas formas de idolatria e mistificação, pensou ter sepultado. Mas o racionalismo moderno não é outra coisa senão a mais possante idolatria e mistificação. Em vez de superar as antigas, potencializa-as até o infinito.

Nesse conto, vemos em seguida que o espaço do bloqueio é também o texto vivenciado como fechado e angustiante. O texto também é uma "máquina de fazer ver", (cf. Milner, 1990, p. 9) Texto, vidros, relógio e telefone estão irmanados. São instrumentos de aproximação do irremediavelmente distanciado, atestam o declínio da aura. (Benjamin, 1985) Ligando-os, está a idéia de obra, que perpassa toda a narrativa. Uma obra de rotina? Melhor dizer: uma obra que pertence à época da rotina, e que se exerce enquanto luta travada dentro de si mesma, porque não pode se colocar fora do seu horizonte, mas também não pode aceitá-lo pacificamente. Época sem aura, mas de intenso fulgor, como as luzes da máquina que seduzem Gérion.

Os outros objetos - raspadeiras, serra, britadeira, pilão bate-estaca - cortam "material de grande resistência". Tudo fica reduzido a pó. Gérion procura explicações para os acontecimentos com o síndico do edifício (representação da impessoalidade), que lhe diz tratar-se de "obras de rotina".

As latas são um outro objeto. São metálicas como o relógio e as

14 Hermenegildo José Bastos

serras. As pessoas, por sua vez, são como objetos também, ou porque são desprezíveis, ou porque a ligação que há entre elas é de poder e posse, de alienação. Em certo momento, o personagem pergunta se "Emitiria a máquina vozes humanas?" Em meio a tanta coisa furtiva e indecisa, resta-lhe apenas a certeza de que ouve o "barulho monótono de uma escavadeira". Não são várias máquinas, mas uma apenas, ou o seu conjunto compõe uma unidade indestrutível: ela é "única e múltipla na sua ação".

Gérion se acostuma à máquina. Os barulhos já não são estridentes. A máquina trabalha lentamente, "aprimorando a obra". O pânico cede lugar ao fascínio. Gérion agora está fascinado pela máquina. Procura captar seus sons agrupados em escala cromática, "enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz". Mas ela se esconde, não permitindo que ele a contemple na plenitude de suas cores. A máquina destrói e constrói, ela sepulta a aura, mas ao mesmo tempo multiplica-a, diabolicamente é certo. O fascínio que ela desperta é o do horror. Reduz tudo a "um pó cinzento e fino".

Aqui é o leitor que transita do espaço (mundo) como texto para o texto como espaço (mundo). Os seres que povoam o espaço textual - Gérion, Margarebe, o síndico e também o narrador e o próprio leitor - sentem todos a angústia do bloqueio do próprio texto, da aporia. Fundamentalmente, trata-se do destino do homem entregue a si mesmo, já que ele não dispõe mais do sagrado. (Cf. Bastos, 2001). O que há é o mundo humano, o da multidão, o do homem-coisa, do homem-literatura. E também o mundo do espetáculo e do seu fascínio.

Lido assim, o conto é tomado ao pé da letra. A leitura não se dá como imposição de um significado extra-textual, como uma politização forçada da literatura. É o texto que fala sobre si mesmo e se exhibe, aos olhos e aos ouvidos, dá a ver a explosão de suas luzes e cores. A literatura que se auto-representa fala de sua condição como prática discursiva. Mas se o texto é o mundo, por que não tomar isso com o devido rigor?

De Gérion pode-se dizer que é um *voyeur*. E só quando essa noção se estabelece é que passamos a entender as referências a Margarebe. O repúdio a Margarebe está relacionado à atração pelos vidros e pelo espetáculo, pela máquina que violentamente seduz e se nega.

Aí convivem uma verossimilhança mais imediata, com sua motivação realista, e uma outra verossimilhança, de segundo grau, com sua motivação fantástica. O leitor não pode descartar a primeira, deve evitar o

seu lado anedótico a fim de captá-la enquanto representação grotesca, deformadora do mundo. Aí o onírico, ou insólito, é um fator de desregramento. A perda de visibilidade do empírico não decorre tão somente da incapacidade de ver que teriam os personagens. É um elemento (histórico, sem dúvida) de inconsistência do real.

A oposição dicotômica usual entre realismo e fantástico, diz Ángel Rama, deveria ser substituída por uma outra tricotômica: às duas tendências acrescentar-se-ia uma terceira: a de "realismo da decrepitude". (Rama, 1982, p. 164) A fantasmagoria não é uma falsificação da realidade, mas "uma redução do domínio que sobre ela tem o homem". O escritor reconhece sua impotência frente aos novos poderes que vê atuando. Trata-se, então, não apenas de dar a ver a realidade, mas, sobretudo, de evidenciar o peso emocional e intelectual que ela exerce sobre o observador. (Rama, 1983, p. 166).

Há muito mais a dizer sobre Murilo Rubião, como mostram as colaborações que vamos ler. Elas não são conclusivas, são capítulos de pesquisas em andamento. E com essa idéia que as trazemos a público. Esperamos que possam contribuir para os estudos sobre a moderna ficção brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- Bastos, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo. Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: EdUnB/ Plano Editora/ Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2001.
- Benjamin, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Vol 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Furtado, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- Milner, Max. *La fantasmagoria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Rubião, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina*. Colômbia: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Saldanha, Nelson. *O jardim e a praça. O privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.