

## **A presença de dualidades em Murilo Rubião**

Profa. Dra. Edilene Gasparini Fernandes<sup>1</sup> (UNIFASS)

### **Resumo:**

*Analizando a idéia de constituição do sujeito ao longo dos séculos percorremos um caminho cujo desfecho se dá no desmonte que Adorno propõe a respeito da teoria lukácsiana do reflexo. O objetivo desse traçado é abordar a visão do sujeito autor e a sua relação com a obra que produz. A partir desse caminho crítico, elegemos analisar 3 contos de Murilo Rubião - Botão-de-rosa, Os comensais e O bloqueio - selecionados a partir da presença, neles, de algum aspecto que remeta sua leitura para o campo do político e cuja produção coincide com o período em que o Brasil foi governado por militares. Embora tematicamente homogêneos esses textos se configuram de forma diferente. A bipolaridade neles anuncia uma dupla perspectiva enunciativa, porém intercomunicante entre si.*

**Palavras-chave:** contos fantásticos e estranhos; dualidades; sujeito; político

### **Introdução**

A idéia de constituição do sujeito tem se transformado ao longo dos séculos. Dentro da concepção clássica, temos de Descartes a visão do sujeito como dotado da capacidade de conhecer a si mesmo e a qualquer objeto da natureza. Depois do Discurso do Método, tem-se como certo que o sujeito é, por natureza, capaz de aceder a uma verdade.

Durante o Iluminismo, o sujeito passa a se basear numa concepção de ser humano como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo ao longo da existência do indivíduo. Pascal, por exemplo, estabelece uma perspectiva de temporalidade, a qual tem suas origens em Santo Agostinho, como uma dimensão subjetiva.

O Eu é odioso, dizia Pascal. O homem está deslocado justamente por causa do seu eu odiável e tirano que, de forma irreal, se coloca como o centro do mundo, para poder construir o mundo perceptivo e social visto através de sua perspectiva. O eu não é em si, mas é algo criado. Em Pascal, existe uma distinção entre o eu e o amor próprio. A comunidade reprime o amor próprio, os impulsos e a vontade, e este, pretende-se o centro, pretende sujeitar os outros a si. Ao fazer-se centro, o eu procura destruir todos os outros eus, que são tomados como seus inimigos. O eu é uma declaração de guerra de um homem separado da natureza (PASCAL, 1973).

Na modernidade, consolidada a partir da Revolução Industrial, Marx alertará para o perigo do fetichismo e da reificação a que foram submetidos os sujeitos.

Essa é, em linhas generalíssimas, a contribuição sobre a noção moderna de sujeito concreto, trazida por Marx (1996).

Nessa linha de pensamento, a maneira pela qual os indivíduos manifestam sua vida reflete muito exatamente o que são, o que coincide com sua produção. Ou seja, o que produzem e a maneira pela qual produzem depende, intrinsecamente, das condições materiais de sua produção (1996, p.46).

Assim, quando aborda a arte, Marx defende que os períodos de seu florescimento não são determinados pela materialidade de sua organização social (1996, p.72). Lukács, explicando melhor esse posicionamento de Marx, complementa:

...a personalidade criadora importante para o surgimento da obra de arte não se identifica imediata e simplesmente com a individualidade cotidiana do criador... a criação exige que ele se universalize a si mesmo, que se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética (1992, p.196).

O sujeito autor, o particular, na visão de Lukács, ao produzir a obra de arte, abraça o mundo global, interno e externo, de forma a veicular os signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam essas relações, da natureza, em intercâmbio material com a sociedade humana (p.189). A forma é sempre determinada pelo conteúdo. Tais obras de arte, ainda que de caráter transcendental em seu nascimento, por razão de causas histórico-sociais, como acontece com as obras religiosas ou de atmosfera mágica, encarnam essa realidade de maneira que a transcendência é transformada numa imanência da realidade terrena. Nasce aqui a teoria do reflexo estético da realidade, de Lukács, que se apresenta como uma dialética entre o fator subjetivo e o fator objetivo como princípio animador contraditório da inteira esfera (p.191).

O barro de criação do artista é, portanto, para Lukács, sua própria experiência como indivíduo inserido na sociedade, em determinado momento do desenvolvimento da humanidade. Ao tomar contato com essa elevação da subjetividade do artista, o seu público reproduz o processo de elevação que é análogo ao dele, artista. Apesar da passiva recepção que esse processo pode aparentar, a recepção implica um antes e um depois, ou seja, toda a experiência de vida do público, ao entrar em contato com o novo, suscitado pela arte, pode oferecer ao indivíduo receptor uma nova visão, um novo posicionamento diante do mundo (p.198).

Fredric Jameson (1992), um dos aprofundadores da teoria marxista, ao abordar a análise que Lévi-Strauss elabora das decorações faciais dos índios Cadivéu, considera-a um ato simbólico, por meio do qual as reais contradições sociais, insuperáveis em si mesmas, encontram uma resolução puramente formal no reino da estética. Em outras palavras, a visão e a interpretação que Lévi-Strauss elabora com relação à cultura dos Cadivéu, e que se constitui no texto literário por ele produzido, coincide com a sua obra e expressão literária individual.

Tal narrativa individual, segundo Jameson, deve ser apreendida como a resolução imaginária de uma contradição real. E essa contradição está na própria base da cultura Cadivéu que, pela simetria dos desenhos faciais que elabora, esconde a desigualdade e o conflito no qual se baseia sua organização grupal (1992, pgs. 70-1).

Assim, conclui Jameson, o ato estético é em si mesmo ideológico e sua função, a de inventar soluções imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis. Esta seria a primeira das três fases que o autor elabora para classificar nossa leitura e reescritura do texto literário.

Quando o horizonte semântico da obra expande-se a fim de incluir nela a abordagem da ordem social, o objeto cultural atinge a segunda fase da leitura e reescritura e não mais é visto como obra individual, mas como parte da forma dos grandes discursos de classe, o que Jameson classifica como ideograma, ou seja, a menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais (1992, pgs. 69-72).

A coexistência, no entanto, de vários sistemas simbólicos que antecipam traços dos modos de produção em certas mensagens simbólicas é apresentada como a terceira fase da reescritura textual a que ele chama ideologia da forma. Nesse horizonte, o texto reestrutura-se como um campo de forças em que a dinâmica dos sistemas de signos de vários modos de produção distintos é registrada e apreendida (JAMESON, 1992, p.89). Nesse nível, a forma é apreendida como conteúdo e quando devidamente analisada, a ideologia da forma pode revelar persistências formais de estruturas arcaicas de alienação e seus sistemas de signos específicos sob a camada de todos os tipos de alienação

mais recentes e historicamente originais como a dominação política e o fetichismo das mercadorias, marcas do que conhecemos como capitalismo tardio.

Essencialmente articuladoras do passado mais imediato, os contos fantásticos, alegóricos e estranhos apresentam-se como narrativas que fixam imagens de reminiscências de uma atmosfera de perigo, de guerra, para relembrar o papel do materialismo histórico em Benjamin (1994, p. 224). O medo presente em suas entrelinhas fala pela boca de uma classe marginalizada, ameaçada.

Benjamin (1994, p.206), prefaciando Valery, afirma: O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Neste mister, o conto é a expressão máxima da modernidade narrativa, que, como nosso tempo, traz características próprias e imbricações que não são gratuitas. É na complexidade do processo histórico-social que encontramos as sementes, as motivações, para as transformações que se refletem nas obras de arte.

A respeito dessas transformações, Adorno chama a atenção para a tensão interna presente nas obras de arte e afirma que tal tensão é significativa na relação com a tensão externa. Ou seja, os problemas estéticos presentes nas obras de arte estão diretamente ligados às suas condições de produção. Ainda em Teoria Estética, Adorno dirá, com relação à conjunção entre contexto histórico e produção da arte: os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes de sua forma (1970, p.16).

Adorno, então, rompe com o pensamento lukácsiano sobre a teoria do reflexo. Para ele, não há conexão de semelhança entre arte e sociedade. O que existe é uma correspondência entre os antagonismos sociais e os antagonismos formais presentes nas obras de arte, pertencentes à modernidade. Analisar e interpretar uma obra de arte hoje é perpassar a idéia de fragmentação, tanto da forma quanto do sujeito (ADORNO, 1970). Benjamin, da mesma forma, afirmará que o assunto da narrativa no período moderno é o elemento de problematização e não de resolução, e que a forma de narrar acompanha a mudança da dinâmica social.

Auerbach, seguindo esse mesmo pensamento, afirma que a produção artística da modernidade, pressupostamente realista, é marcada, algumas vezes, pela tentativa de síntese do mundo e do sujeito, noutras, por um processo de reflexão da consciência, cujo efeito colateral pode se representar por uma alienação da vontade prática de viver, o gosto na representação das suas formas mais cruas, hostilidade à cultura, expressa com os meios estilísticos mais sutis que a cultura criou ou até mesmo um afã de destruição.

Auerbach adianta-se a prever que essa fase de produção das obras de arte carrega indícios mesmos de uma uniformização da simplificação que se prenuncia. Assim, há uma estreita relação entre a representação da consciência unipessoal e subjetiva, e a pluripessoal, que visa à síntese. A síntese, nas modernas obras de arte, abarca várias posições pessoais a fim de aproximar ao máximo a visão da realidade autêntica e objetiva (AUERBACH, 2004) e assim ela se faz plural, lembrando, em parte, a teoria jamesoniana das produções que englobam a visão da comunidade, da sociedade como um todo.

Percorrendo esse caminho crítico, os 3 contos que selecionamos de Murilo Rubião os quais classificamos como fantástico (**Botão-de-rosa**) e estranhos (**Os comensais** e **O bloqueio**) foram selecionados a partir da presença, neles, de algum aspecto que remeta sua leitura para o campo do político, da repressão ou do autoritarismo, e cuja produção coincide com o período em que o Brasil foi governado por militares.

Como narrativa alegórica ou fantástica de fundo repressivo ou como narrativa estranha no sentido freudiano, esses textos são, a nosso ver, expressões de um discurso que transcende o mundo individual do artista. Além disso, eles expressam uma tensão eu/mundo sobre a qual fala Bosi (2002, p.130) em **Literatura e resistência**, mas que, em nosso trabalho, tem suas bases sobre a confrontação adorniana entre a tensão interna e externa à obra.

## 1 Narrativa desestruturante

“Operação estrita do olho, atenção no estado puro”, o conto é a arte de converter o fotográfico em narrativo, o que, em sua trajetória, se dá cada vez com maior rapidez (HOHLFELDT, 1987, p.18).

De Machado de Assis, o precursor do conto brasileiro no século XIX, herdamos o fino humor e a análise psicológica em profundidade, além de uma inédita tematização da humanidade e seus meios intemporais, bem como da classe média urbana surpreendida na construção de sua imagem (HOHLFELDT, 1987, p.38).

Em Monteiro Lobato, maior expoente pré-modernista, o tom caricatural se faz mais forte no estilo que na composição narrativa, porém sua novidade será a maleabilidade da linguagem, o trato absolutamente descontraído e avesso aos ditames da época de seu lançamento.

A mesma ruptura com a tradição narrativa observa-se, entre os pré-modernistas, em Lima Barreto, por meio de sua sutileza ao descrever as paisagens obscuras e sinuosas do mundo interior, o que se seguirá no estilo de Josué Montello, criando o que Houaiss chama de um “estilo brasileiro” próprio (HOHLFELDT, 1987, p.57).

Dentre os modernistas, o expoente primeiro e imponente com relação à ruptura com a tradicional forma de narrar é Mario de Andrade que, pelo trabalho pantomímico com a palavra, abrirá o caminho para a expressão alquimista de João Guimarães Rosa. Com ele, a expressão de regionalismo transmuta-se em narrativa maravilhosa dentro da literatura brasileira contemporânea.

É desse veio de tendências desestruturantes em relação ao real que brotarão autores como J.J.Veiga e Murilo Rubião, entre outros, cuja principal característica é a conexão com a consciência literária contemporânea na sua ânsia de renovação. Ainda que dono de uma coleção de contos que não podem ser classificados como somente alegóricos ou somente fantásticos, Murilo Rubião pode ser considerado, como afirma Davi Arrigucci, o “precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real”<sup>1</sup> caminho que certamente acompanha as mudanças sintáticas e estruturais iniciadas, no Brasil, com os pré-modernistas.

O fantástico diferencia-se do real-maravilhoso pelo conflito que estabelece com a realidade. Real e sobrenatural enfrentam-se na literatura fantástica. *El relato fantástico pone el lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real* (ROAS, 2001, p.8). É o caso do conto **Botão-de-rosa**, de Murilo Rubião, que conta a história do personagem homônimo, o qual engravida as mulheres da cidade, jovens e idosas, em uma só noite. Cidadão da capital, sua imagem pouco comum, cabelos longos, túnicas de cetim e fivelões, contribuíram para que a população se revoltasse contra seu ato e, ao final de acusações sem fundamento, a justiça resolvesse condená-lo à morte.

São várias as características do personagem **Botão-de-rosa** que nos remetem à figura de Jesus Cristo. Além da roupa e dos cabelos e barbas compridas, Botão foi condenado por algo que não fez, ou seja, o caso do tráfico de heroína. Outro fato semelhante é a traição de seu companheiro de banda, Judô, muito próximo da palavra Judas, traidor de Jesus. Além disso, o caminho que percorre até sua execução lembra a aceitação de Jesus com relação a sua própria crucificação e o abandono dos companheiros numa hora como aquela.

---

<sup>1</sup> Arrigucci Jr, Davi. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo *O piro-técnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1998.

Apesar da ligação fálica entre o nome do personagem e o órgão sexual masculino, **Botão-de-rosa** não possui perfil de estuprador. O fato de engravidar as mulheres numa só noite é fantástico porque é impossível dentro de um contexto social e natural, mas o diálogo consternado que a história propõe com o real é que, sendo o personagem tão próximo à figura de Jesus, o sexo seria um ato, da mesma forma, muito próximo da noção de amor. O que reforça essa nossa idéia é a menção da frase dita pelo personagem, logo após a primeira investida da multidão contra ele: - “Quando compreenderiam?” Ele o diz tentando estancar o sangue que lhe corria pela face, exatamente como aconteceu com Jesus Cristo. A frase de Jesus foi dita durante a crucificação, mas a de Botão-de-rosa pode ter referência a ela. Jesus disse: Pai perdoa-lhes, pois não sabem o que fazem.

Não é novidade para quem estuda Murilo Rubião a utilização de aproximações bíblicas. Veja-se, por exemplo, que cada conto inicia-se com uma passagem retirada da Bíblia. Sobre esse assunto Eliane Zagury afirma, ao referir-se à epígrafe que abre *Os dragões* (1965) - “Coisas espantosas e estranhas se têm feito sobre a terra” (Jeremias, V, 30) – que todo o livro estaria sob o signo do “espanto e da estranheza” e que o ponto central da temática muriliana é a religiosidade do autor que “desencadeia apocalipticamente uma cosmovisão absurda” (ZAGURY apud FURUZATO, 2002, p.21).

Sobre esse aspecto da obra de Murilo Rubião, Fábio Lucas afirma que seu processo narrativo apóia-se numa linguagem alegórica que está fora do “tempo profano”, porém gravada num “tempo e num espaço qualitativamente diferentes, sacralizados pela memória arquetipa” (1983, p.135). Existe uma rebeldia, segundo F.Lucas, com relação à pré-determinação, especialmente àquela imposta pela doutrina da igreja católica. Dentro da opressão que o insólito opera sobre um mundo não humanizado, a menção dos versículos bíblicos funcionaria, então, como mais uma ameaça trazida pelo mundo ocidental sobre o indivíduo.

O conto Botão-de-rosa, ao contrário da história que corre paralela, não traz nenhuma menção a qualquer mensagem, seja ela de característica espiritual ou moral (Furuzato, 2002, p.149). Na verdade, a figura de Botão-de-rosa é construída sobre bases muito diferentes das de Jesus Cristo: o personagem não tem emprego certo, faz parte de uma banda, mora com os pais e abandona a namorada por não poder viver com ela, além de ser acusado de engravidar todas as mulheres da cidade.

O conflito estabelecido entre o conto e a história bíblica apresenta-se como uma figura de lito-tes, ou seja, fala pouco para significar muito. Nos bastidores da aproximação entre as histórias de Jesus e de Botão podem-se avistar, por meio, em primeiro lugar, do choque entre o real e o supra-real, os desacertos de uma sociedade em transformação, além do diálogo nada harmônico entre os ditames morais dessa mesma sociedade e suas agremiações religiosas e a posição das individualidades. É essa a contradição que observamos entre o modo de dizer e o que é dito pelo conto.

No fantástico existe uma crise com relação à conciliação religiosa dos discursos da natureza e da sobrenatureza (CHIAMPI, 1980, p.68 ss.). Em suas origens, o fantástico elabora-se na fratura do pensamento teológico, medieval e da metafísica, logo após o final do Século das Luzes. A racionalidade defendida por gênios como Rousseau, Locke e Voltaire, não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação (RODRIGUES, 1988, p.27). Natureza e sobrenatureza se chocam. As vozes não são naturais, mas a dúvida atinge ainda a esfera do que se julga justo ou não, humano ou desumano. Assim se instala o horror.

David Roas afirma que a literatura fantástica é uma forma literária profundamente subversiva, não somente em seu aspecto temático, mas também em seu nível lingüístico, uma vez que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao narrar a descrição de um fenômeno impossível dentro de certo sistema (2001, p.28).

O estranho, por sua vez, embora inserido na categoria do assustador, diferencia-se do fantástico e do real-maravilhoso pela proximidade que traz com o familiar, o conhecido. Segundo Freud, o estranho pode advir de formas de pensamento que foram superadas e de complexos reprimidos du-

rante as primeiras fases da vida humana. Alguns fatores, dentro desse gênero, podem ser responsáveis pela transformação do assustador em estranho, como o animismo, a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração (1969, p.260 ss.).

Para nós, que estudamos a literatura, essas características, dentro do texto, traduzem-se pela descontinuidade da narrativa, pela inaptidão do personagem em alterar situações, condicionado mesmo pelo desconhecimento de seu próprio adversário, e ainda, pela ação externa inverossímil e pela narrativa em torno de algo que ocorre de forma única e persistente (MARCHEZAN, 2006, p.8ss.).

Como exemplo do conto estranho, O bloqueio descreve a vida de um indivíduo atormentado por sons advindos de uma construção próxima ao seu apartamento, o personagem principal apavora-se, durante o sono, pensando que as serras possam atingir seu próprio corpo. A presença do pó, resultado da ação da máquina cortando metal, madeira e tijolos é a imagem da personificação do seu medo.

Assim como o medo do escuro para as crianças, o medo de grandes barulhos, de máquinas que cortam, do desconhecido, pode ser a denúncia do trauma que tem origem infantil (silêncio, solidão, escuridão) e que se denuncia, no conto, pelo isolamento do personagem em sua condição de vítima, tanto em relação ao seu papel de morador do prédio, como em relação à manipulação que a mulher exerce sobre sua filha. Aí reside o assustador, cuja presença remete ao que já é familiar ou conhecido dos leitores (Freud, 1969).

A solidão e a impossibilidade do diálogo na sociedade atual parecem formar o pano de fundo desse conto estranho de Murilo Rubião. A narrativa caminha então para o cerceamento do sujeito-autor que, mais uma vez, pela aproximação entre as figuras na mulher que pede pela sua volta, mas ao mesmo tempo o despreza e espezinha, e da máquina, que parece se multiplicar, incomoda-o com seus variados e ensurdecedores barulhos e cada vez mais fecha o cerco em volta de seu apartamento.

Gérion foge para o apartamento recém-construído como forma de fuga da mulher. Seus nomes, mantendo a tradição muriliana de alusão à Bíblia, também guardam ligações significantes com ela. Margarerbe, junção das palavras erva e amarga, a mirra, era um ingrediente empregado pelos egípcios para embalsamar cadáveres e foi dado a Jesus em dois episódios, em seu nascimento, como um presente, e antes de sua morte, como calmante, o qual ele recusou. Gérion, segundo a lenda grega, era filho de Crisaor e Calíroe e era habitante da ilha Erítia. Ele era um monstro de três cabeças e três corpos de quem Ulisses deveria roubar o gado que apascentava. Seatéia, sua filha, parece ser o significado da junção do imperativo *sê* mais o advérbio *atéia*.

Caso seja possível aproxima-los por alguma característica comum, diríamos que marido e mulher, por razão de seus nomes, representam duas formas de crença pelos quais passaram duas civilizações, a dos gregos e a dos egípcios. Gerion seria o representante da Grécia antiga e sua crença no poder dos mitos como representações das buscas, anseios e medos da humanidade. Margarerbe, a representante dos egípcios e da crença na imortalidade da alma por meio do embalsamamento dos corpos. Ironicamente, Seatéia é a junção das duas crenças cujo resultado é o ateísmo. O diálogo entre culturas proposto pelos nomes dos personagens nesse conto de Murilo remete à progressão da crença por meio das civilizações da terra e o resultado a que teríamos chegado hoje, depois da derubada de todos os deuses e credos. Há analogia entre essa representação lingüística e a história do conto que fala das incongruências entre marido e mulher. A prisão em que cada um deles vive, seja marcada pelo vício glutão da esposa, seja ressaltado na irreabilidade dos sons que o marido pensa ouvir e por eles ser perseguido, pode denunciar a prisão da crença, o medo de um poder maior e incontrolável. A filha, Seatéia, é a única personagem que consegue se expressar conforme o que pensa. Fruto da modernidade, ela não tem crenças, mas, como o pai, sofre a censura da mãe.

O conto fala de medo, de ameaça e de perseguição. Esses sentimentos são expressos pela tentativa de fuga e isolamento de Gérion e pela repressão causada pela esposa ao marido e à filha. O barulho das máquinas e o pó encontrado pelos cantos do edifício são a personificação desses sentimentos ruins. A dissonância entre o que conta a história e a apresentação dos personagens como supostos representantes de culturas que formam a base do que entendemos hoje por conhecimento, é o que chamamos de dissonância entre o modo de dizer a história e o entendimento que fazemos dela.

Benedito Nunes já denunciou inteligentemente uma das principais características dos contos murilianos que é a incoerência entre o modo de narrar e a matéria narrada. Enquanto o primeiro é “minucioso, imperturbável”, a maneira de narrar apresenta-se como incoerente, quebrando os limites entre real e irreal (NUNES, 1975). Em *Os comensais*, essa característica é ainda melhor avistada.

Apáticas até chegar ao exagero, os personagens de *Os comensais* são, segundo Furuzato, um “caso extremo de reificação” (2002, p.108). Nossa classificação do conto não coincide com a do teórico, pois nós o vemos como um conto estranho pela presença nele da proximidade com o aspecto familiar, o conhecido, representado no conto pela figura da namorada que remete ao passado de Jadon, o personagem principal. Furuzato o classifica como fantástico justamente pela aproximação entre eles e os “autômatos de Hoffman”. Segundo mencionamos acima, de acordo com David Roas, a repetição também é vista como um dos aspectos do estranho.

A regularidade e disciplina do que acontece dentro do restaurante freqüentado pelo personagem Jadon apresenta-se ao leitor como um crescendo de estranheza, que então se transforma em inconformismo e disso se estende para um sentimento de indignação. É nesse ponto que o personagem decide utilizar de agressão contra a apatia e descaso das pessoas. Outra tentativa sem sucesso. O encontro com a primeira namorada remete-lhe a muitas lembranças boas, mas ele parece ser o único personagem com sentimentos e ações. Nem mesmo a ex-namorada lhe responde à presença e estranhamente começa a se desmanchar quando Jadon decide puxa-la pelo braço. O nome Jadon remete à pessoa de Jadon Meronothite, um dos construtores do muro de Jerusalém, descrito no livro bíblico de Neemias. E é exatamente com um muro que ele se depara ao tentar fugir daquele ambiente. Jadon, então, desmaia. Ao acordar, ele havia se tornado um comensal como os outros: “Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio” (RUBIÃO, 1998, p.263).

O automatismo dos personagens, seus gestos mecânicos em seguir uma rotina que jamais tem fim beiram a divisão entre o estranho e o cômico, uma vez que a matéria deste último é a rigidez diante da vida. Segundo Bergson (2004), é cômico todo incidente que chame a atenção para o físico das pessoas, quando o que está em questão é a moral.

Da mesma forma, a mecanicidade em *Os comensais* lembra-nos das comédias gregas em que personagens com máscaras faziam o público rir de seus tropeços e de seus atos repetitivos como forma de “correção”, de atenção aos costumes da época.

Seguindo nosso veio de análise, a dualidade cômico/sério sustenta em *Os comensais* a presença do contraste entre o que se conta e a forma como a narrativa se dá. O conto remete a algo bastante sério como a prisão do indivíduo, talvez condicionado pela rotina, talvez em si mesmo, talvez oprimido pela sociedade. Isso não importa realmente para nossa análise. O eu do sujeito-autor, tomado aqui como centro de análise, sintetiza a problematização de uma sociedade envolta pela repressão.

Os contos fantásticos e estranhos podem ser vistos como manifestações de intrincadas relações que as formas literárias estabelecem entre a linguagem e a realidade imediata, na tentativa de suplantá-la diante do admissível, do realizável.

A linguagem, no entanto, sua manifestação, não prescinde quer do admitido, quer do realizado. Os referentes pragmáticos são o suporte para que o leitor não se desvincule do texto. Para usar as palavras de Adorno, há uma “corrente coletiva subterrânea” que constitui essa linguagem, a das obras de arte, cuja substância se faz exprimir por meio de seu caráter simbólico e não do que elas gostariam de enunciar em referência à coletividade.

Na narrativa moderna, apoiando-nos em Auerbach e Jameson, principalmente, o “eu” se faz plural para englobar uma diversidade de vozes que remetem a um mundo palpável, mas cuja matéria principal é a forma e não o conteúdo. É a forma que remeterá o leitor a outras memórias que lhe possam surgir. As dualidades sobre as quais discorreremos aqui revelam a incongruência entre o dizer e o dito, entre o que conta a história do conto e os anseios a que suas formas nos remetem.

### **Referências Bibliográficas:**

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso*. Trad. D.F. da Cruz. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARRIGUCCI JR., D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. Outros achados e perdidos
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva/ USP, 1971.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7.ed. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. 5.ed Trad. R.R.Torres Fº. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. e pref. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, A. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973
- CHIAMPÌ, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FIORIN, J.L.; BARROS, D. L.P. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- FRANCO, R. B. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 1992.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- \_\_\_\_\_. O estranho. In: *Obras Completas*. Trad. J. Salomão. São Paulo: Imago, 1967, vol. 17.
- \_\_\_\_\_. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FURUZATO, F.D. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. Tese (doutoramento). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2002, 184p.
- GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência e melancolia. *Revista de Letras*, São Paulo, 43 (1): 47-70, 2003.



- HOHLFELDT, A. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. São Paulo: Mercado aberto, 1988.
- JAMESON, F. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.
- LUCAS, F. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LUKÁCS, G. *Sociologia*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do romance*. Trad. J.M.M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- MARCHEZAN, L.G. O hipotexto de Noll. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, (9), julho de 2006.
- MARX, K. *Sociologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_; ENGELS. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Edições Mandacarú, 1989.
- NESTROVSKI, A.; SELIGMAN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In *Narrativa: ficção e história*. Dirce Riedel (org.), Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PAES, J. P. *A aventura literária*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PASCAL, B. *Pensamentos* in Os Pensadores, volume XVI. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. Campinas; Mercado de Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos/Ufscar: Mercado de Letras, 1996.
- PEREIRA, C.A.M.; RONDELLI, E.; SCHOLHAMMER, K.E.; HERSCHMANN, M. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In ALAZRAKI, J. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: ArcoLibros, 2001.
- RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1998 (1ª edição: 1974)
- \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.
- SANTOS, W. *Os três reais da ficção – o conto brasileiro hoje*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1978.

---

<sup>1</sup> **Edilene Gasparini FERNANDES, Profª. Dra.**  
UNIFASS - Sistema de Ensino  
[edilenegf@gmail.com](mailto:edilenegf@gmail.com)