

MARCEL MOREIRA

O DESEJO INTERDITO: A TEMÁTICA ERÓTICO-
AMOROSA NOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO.

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2009

MARCEL MOREIRA

O DESEJO INTERDITO: A TEMÁTICA ERÓTICO-AMOROSA NOS CONTOS DE
MURILO RUBIÃO.

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo (Cogeae) sob a orientação do Prof. Dr. Eduíno
José Orione.

SÃO PAULO
2009

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Vivianne, companheira no amor e em todos os degraus desta caminhada, e a minha família, que sempre acreditou em mim.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, em especial, o Prof^o. Dr. Eduíno José Orione, meu orientador, o qual, além de um mestre dedicado se mostrou companheiro e incentivador nos momentos difíceis.

Aos meus amigos de classe, pois sempre estiveram presentes quando necessitei de seus conselhos e ajuda.

Aos meus familiares, que sempre estiveram ao meu lado e sempre me apoiaram durante a realização deste trabalho.

Como todas as grandes criações do homem, o amor é duplo: é a suprema ventura e a desgraça suprema. (PAZ, 1994, p.187).

O fantástico que impregna as histórias serve de artifício ficcional para chamar a atenção sobre a crua realidade do homem na Terra. (SCHWARTZ, 2006, p.102)

RESUMO

A presente monografia focalizará o estudo da presença da tradição lírica-amorosa e as interdições dos desejos da paixão ligados a tal tradição, nos contos fantásticos de Murilo Rubião. Para tanto, analisaremos três contos do autor, são eles: “Elisa”, “Epidólia” e “Bárbara”, com o objetivo de compreender a relação entre o fantástico e o amor cortês nestas narrativas. Mostraremos a trajetória do amor na literatura, bem como as teorias que envolvem a origem do gênero fantástico, passando pelo fantástico tradicional até o fantástico moderno.

Palavras-chave: fantástico, conto, amor cortês, Murilo Rubião.

ABSTRACT

The present monograph is going to focus the study of the presence from the loving-lyric tradition and the passion wish interdicts connected to that tradition, in the fantastic short stories by Murilo Rubião. Therefore, we will analyse three short stories from that author, they are: “Elisa”, “Epidólia” and “Barbara”, with the objective of comprehend the relation between the fantastic and the courteous love in that narratives. We will point out the trajectory of the love in the literature, as well as the theories that surrounds the fantastic gender origin, going through the traditional fantastic up to the moderny fantastic.

Key words: fantastic, short story, courteous love, Murilo Rubião.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
-----------------	----

CAPÍTULO I: AMOR E EROTISMO NA LITERATURA OCIDENTAL

I.1 – O tema do amor em Platão: O Banquete	12
I.2 – O legado provençal: o <i>amor cortês</i>	17
I.3 – O mito: Tristão e Isolda	20

CAPÍTULO II: O GÊNERO FANTÁSTICO

II.1 – Murilo Rubião e a narrativa fantástica.....	26
II.2 – Tentativa de definição do fantástico.....	27
II.2.1 – A origem gótica.....	27
II.2.2 – A narrativa fantástica tradicional.....	29
II.2.3 – O fantástico segundo Todorov.....	30
II.2.4 – A narrativa fantástica moderna e transgressora.....	34

CAPÍTULO III: O DESEJO INTERDITO: AMOR E EROTISMO EM MURILO RUBIÃO

III.1 – “Elisa”: a barreira intransponível.....	39
III.2 – “Epidólia”: o desejo fantasmático.....	42
III.3 – “Bárbara”: a revisitação do amor cortês.....	47

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
---------------------------	----

BIBLIOGRAFIA.....	55
-------------------	----

INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é verificar a herança do tema tradicional do *amor cortês* (basicamente a questão do interdito ligado às relações amorosas) nas narrativas fantásticas de Murilo Rubião centradas em figuras femininas: os contos “Elisa”, “Epidólia” e “Bárbara”.

A escolha destes contos se deu, primeiramente, pela relevância dos títulos das narrativas, que têm em comum nomes de mulheres. Com isso, o autor evidencia, estrategicamente, a mulher, e comprova a superioridade do sexo feminino nestes contos. Há uma grande afinidade temática entre esses textos, sobretudo a presença do desejo interdito. “Bárbara” e “Elisa” apareceram no livro de estréia do autor, no ano de 1947. Já o conto “Epidólia” só veio a ser publicado em 1974, no último livro de contos inéditos publicado pelo autor, separado do primeiro por quase trinta anos.

Muitas monografias, dissertações e teses têm sido desenvolvidas sobre a obra de Murilo Rubião, abordando o seu estilo – o fantástico moderno e diferenciado do tradicional – e a escrita poética nela presente. Estuda-se também a questão da crítica social manifestada nos contos do autor. Mas muito pouco se tem estudado acerca da questão amorosa, que, todavia, é muito freqüente em Murilo. Ao verificarmos que o amor, nos contos que serão estudados neste trabalho, nunca se concretiza, percebemos que eles textos nos remetem a questões muito antigas, que remontam a mitologia, literatura e filosofia dos primórdios da civilização. O presente trabalho se torna mais significativo ainda pelo fato de 14 dos 33 contos murilianos tratarem da questão amorosa.

É possível citar estudos que de certa forma abordaram, ainda que superficialmente, as questões levantadas pelo tema deste projeto. Audemaro Taranto Goulart, em 1995, fez estudo profundo da obra do autor; no entanto, foi muito conciso ao abordar a questão amorosa. No estudo de Jorge Schwartz (1981),

um dos maiores estudiosos da obra do autor, é possível encontrar somente uma tímida observação sobre o erotismo nas narrativas murilianas.

Este estudo está dividido em três capítulos. O primeiro trata da questão do amor e do erotismo na tradição filosófico-literária ocidental. As primeiras manifestações sobre a questão amorosa remontam à Grécia antiga. Vamos voltar à Antiguidade para beber da fonte filosófica de Platão, o qual, em sua obra **O Banquete**, foi o primeiro a se manifestar sobre a questão do amor e do erotismo, o que já inquietava aquela civilização. Ainda neste capítulo, falaremos da influência do trovadorismo e do *amor cortês* para com a sociedade e a literatura dos séculos XII e XIII. Também na época medieval surgiu o mito que foi o grande marco das histórias de amor no ocidente: **Tristão e Isolda**. Este mito trata dos conflitos da relação amorosa e suas interdições, e sua influência está presente até os dias atuais em nossa sociedade e literatura.

Murilo Rubião é um autor consagrado, tanto no âmbito nacional quanto no internacional, por suas narrativas fantásticas. Na literatura nacional, não houve, e não há nos dias atuais, um escritor com suas características. Seus contos fazem parte da nova corrente do gênero fantástico: a Literatura Fantástica moderna. Sua obra, com frequência, é comparada à de Kafka, que foi o grande expoente mundial da inovação do Fantástico. Por isso, é impossível falar de Murilo Rubião sem relacioná-lo à literatura fantástica. Desta forma, se fez necessário dedicar um capítulo para tratar deste gênero. Nosso segundo capítulo revela as origens deste gênero no século XVII, bem como as transformações ocorridas do seu surgimento ao século XX.

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado à análise do *corpus* desta pesquisa. Nele tentaremos deixar clara a existência da herança do *amor cortês* nas narrativas murilianas, registrada pela ótica do gênero fantástico. Verificaremos a relevância do feminino tratado sob a influência da cortesia, bem como as interdições dos desejos nas relações amorosas nas narrativas em questão. Em síntese, os contos apresentam os seguintes dramas:

1. em “Elisa”, há uma personagem feminina enigmática, que entra na residência do narrador, o qual mora com a irmã. Elisa nem sequer conhece os moradores da casa, mas começa a viver com eles, sem revelar-lhes seu nome. Passa um tempo morando na casa e, sem explicação, desaparece. O narrador se apaixona por ela e não tem coragem de se declarar. Antes de se ausentar da casa pela última vez, a estranha mulher revela o grande mistério: seu nome. Desse dia em diante, o narrador e sua irmã decidem abandonar a casa, que era o ponto de referência entre o narrador e Elisa;
2. em “Epidólia”, um jovem apaixonado de repente percebe que sua amada (Epidólia) tinha desaparecido dos seus braços. Começa a procurá-la, e então se lembra que não sabe nada sobre a amada. Só sabe o nome do hotel em que ela costumava a se hospedar. Mesmo no hotel, não a encontra; e o conto prossegue até o fim com esta busca incessante pela amada ausente;
3. no conto “Bárbara”, o personagem masculino renuncia a sua própria vida para satisfazer os desejos de sua amada Bárbara. A cada desejo que ele realiza, espera receber em troca, ao menos, um gesto de carinho de sua amada, o que nunca acontece. Temos aqui a figura daquilo que resolvemos chamar de marido-amante, pois, ainda que seja cadao com Bárbara, o narrador sente que nunca tem o amor da mulher, o que leva-o a cometer loucuras pela mulher (satisfazer os pedidos absurdos dela).

CAPÍTULO I

Amor e erotismo na literatura ocidental

I.1 O tema do amor em Platão: O Banquete

Para falar sobre a presença do amor na história da literatura é preciso voltar à antiga civilização da Grécia. É impossível não falar de Platão (427 a.c – 348/347 a.c), filósofo que dedicou três de suas obras para falar sobre este tema. São elas: os diálogos **Lísis**, **Fedro** e **O Banquete**. Dentre elas, a última é a que mais nos interessa, pois se destaca pela sua forma dramática, bem como pela forma como o tema do amor é tratado.

Não há dúvidas de que **O Banquete** é uma obra prima da literatura universal. O diálogo transcorre em um banquete numa roda de amigos – incluindo Sócrates – que se passam todo o tempo dialogando acerca do sentimento amoroso e tentando definir o que é o amor, que para os gregos se confundia com o deus Eros. Este diálogo se apresenta através de um relato de Apolodoro, que adverte que não participara do banquete. Também deixa claro que o fato acontecera há muito tempo e lhe fora narrado por Aristodemo, que à assistiu a reunião, e a reproduziu ao seu amigo Glauco

Sócrates, por sua vez, em seu discurso, também se apodera de um relato que ouvira há tempos de Diotima de Mantinéa, o qual será visto adiante. Observa-se,

assim, que os relatos de **O Banquete** são memórias que remontam a algum tempo anterior à obra de Platão. Desta forma, percebe-se que o amor já era tema de discussões anteriores aos textos platônicos. Naquele tempo o amor era visto como uma paixão dolorosa, mas mesmo assim desejável e digna de ser vivida. Na visão platônica, o amor ideal significa a contemplação do belo, exclui o amor carnal e eleva o amor à alma. “Platão sustenta que o verdadeiro amor é o que mobiliza a alma para que ela se devote à pura contemplação da beleza, sem se entregar à sensualidade corporal.” (KONDER, 2007, p.17).

No discurso do personagem Fedro em **O Banquete** o deus do amor Eros é apresentado como o deus mais antigo entre os deuses, e que surgiu depois do caos e juntamente com Terra; ele é o responsável pelas coisas belas e boas da vida. É também neste discurso que é apresentada a teoria de que, se o amor leva a vergonha do que não é belo e o apreço pelo belo, o melhor exército seria aquele formado de amantes e amados. Desta forma este exército seria invencível, pois os soldados jamais cometeriam atos de desonestidade ou desertariam da guerra por vergonha do amante ou amado, assim, procurariam desempenhar somente o que seria belo e honroso aos olhos do amado.

Com os discursos de Pausânias e Erixímaco, percebe-se que há uma divisão no amor. Existem dois tipos de amor ambos ligados a Afrodite, deusa que para Pausânias são duas: a Urânia ou Celestial (filha de Urano) e a Pandêmia ou Popular (filha de Zeus e Dione). O amor, a partir deste momento, passa por critérios de valoração. Como salienta José Américo Motta Pessanha em seu artigo “Platão: as várias faces do amor” publicado na coletânea **Os sentidos da paixão**:

É possível dizer: o amar e o amor não é todo ele belo e digno de ser louvado, mas apenas o que leva a amar belamente. Agora pode-se fazer a separação entre amores qualitativamente diversos, que valem diferentemente: o Popular, mais voltado para o corpo e referente a homens e mulheres; o Celestial, amor entre homens, amor do homem ao rapaz. Pode-se também fazer a distinção entre formas de amor aos rapazes: um amar que deseja acompanhar toda a vida e viver em comum, outro que é enganoso e que depois de tomar o jovem em sua inocência e ludibriá-lo, parte à procura de outro. (1987, p.92).

Há, portanto, a divisão do amor em dois tipos: o Popular, que está relacionado ao amor entre homens e mulheres; e o amor mais elevado, o Celestial, que era o amor entre homens, o amor sem interesses materiais, amor este que também poderia ser um amor enganoso. Erixímaco compactua com este pensamento e salienta que tanto o homem quanto a natureza devem viver em harmonia com os opostos. Diz também que no amor a harmonia deve prevalecer, como acontece na natureza. Deve-se viver o amor com moderação. É preciso que ele se realize com sabedoria para que não cause excessos. Pois, do contrario, muitos males associados à violência poderiam ocorrer.

É após Erixímaco que aparece o discurso de Aristófanes, no qual é apresentado um dos mais famosos mitos da obra de Platão: o mito do andrógino. Aristófanes diz que, no início do mundo havia três gêneros humanos, o feminino, o masculino e o andrógino. Todos eram constituídos por duas partes, ou seja, todos os seres humanos eram duplos, portanto muito diferente da forma humana que possuímos. O feminino era composto por duas partes femininas; o masculino, por duas partes masculinas; e o andrógino, por uma parte feminina e outra masculina. Tinham tudo em dobro: membros, face, orelhas, órgãos sexuais, etc, e tinham a forma esférica. Esses seres humanos primitivos e mitológicos eram muito fortes e corajosos, o que os levou à audácia de atacar os deuses. Foi então que Zeus cortou todos ao meio, separando-os. Assim cada uma das metades pôs-se a procurar a outra. Por conseguinte, desde então, os seres humanos convivem com a sensação de incompletude e experimentam a ânsia de unir-se a sua outra metade. Como escreve José Américo Pessanha:

O amor é, assim, fundamentalmente, não busca do semelhante, mas busca da totalidade partida, da unidade quebrada. Por isso, o amor parte desse sabor que o ser humano experimenta de falta, de mutilação, de incompletude. O desejo de unir-se ao amado provém dessa sensação de ser apenas parte, metade de um todo. (PESSANHA, 1987, p.94)

É relevante salientar a importância deste mito para a literatura e cultura ocidental, pois nele encontram-se todas as explicações para a inexplicável sensação

de incompletude do ser humano e para a eterna procura pelo outro, bem como a atração e o desejo em unir-se ao ser amado. Isto vale não só para as atrações heterossexuais, mas também para as homossexuais. Ou seja, há em nós a necessidade do outro, que, segundo o mito, é a parte que nos falta, é a nossa outra metade perdida, à qual estávamos unidos e da qual não conseguimos nunca nos esquecer; ansiamos por ela durante toda a nossa vida. Desde a criação deste mito fomos levados a acreditar na idéia de que precisamos encontrar a nossa metade perdida, nossa cara-metade, caso queiramos realmente ser felizes. Esse mito sempre alimentou em nós a crença de que a existência humana só se completa quando encontramos alguém a quem possamos nos unir pelo amor.

No discurso de Agatão, Eros é colocado de uma maneira totalmente diferente dos seus antecessores. É o deus mais belo, mais feliz, mais jovem, sempre jovem. O que não comete nem sofre injustiças é o melhor dos deuses. Pessanha define seu discurso como um “estilo carregado de lantejoulas correspondente ao Amor que retrata. De fato, o Eros retratado por Agatão nada tem de grandeza, da força, da imponência e da gravidade dos que foram apresentados pelos antecessores.” (1987, p.95).

Em seguida chega a vez do esperado discurso de Sócrates, que inicia questionando as afirmações de Agatão. “Se amor é sempre o amor de algo, é o amor que não se tem; se ama o belo e o bom é porque é carente do que é belo e bom. Isso não significa que necessariamente seja feio e mau.” (PESSANHA, 1987, p.96). Fica claro que Sócrates não aceita a idéia de Agatão de que Eros seja o deus mais bondoso e mais belo. Para demonstrar o que está querendo dizer, Sócrates recorre aos ensinamentos de Diotima de Mantinéia.

Diotima, segundo José Américo Pessanha, é conhecida somente em **O Banquete**, sendo assim considerada uma criação platônica. Porém, alguns estudiosos vêem nela a figura de uma sacerdotisa que, com a inspiração dos deuses, iniciava os homens na sabedoria divina. Foi com ela que Sócrates aprendeu que Eros não era feio e mau por procurar o belo e o bom. Eros estava entre a divindade e a imortalidade. Ocupava assim uma posição intermediária. E esta natureza intermediária tinha explicação na sua origem. Ele é a síntese das

características herdadas de seus pais. Por ser filho de Poros (recursos) e “neto”, por assim dizer, de Métis (sabedoria e inteligência prática) Eros herdou características de altivez. A figura paterna nos remete à idéia de uma natureza inventiva e astuciosa, sempre a espreita na procura ou na caça. Engenhoso, Poros sabe encontrar os meios para obter aquilo a que visa, é investigador, caçador, conquistador. Já de Penia que o gerou, pobre, mendiga, que se aproveita do sono pesado de Poros para conseguir alívio para sua miséria, Eros herdou características opostas às de seu pai. Pois, Penia é o não-poros, tudo a caracteriza negativamente. Por ter nascido em opostos, recurso e a pobreza, vive na intermediação, não é um deus nem um ser mortal. Por isso, Eros tinha a função de mediador nas relações humano/divino. “Ser mediano, carente, ardiloso, Eros é filósofo: é amor a sabedoria que não possui, mas deseja incessantemente, pois o amor é o amor do belo e a sabedoria é uma das coisas mais belas.” (PESSANHA, 1987, p.97). Este amor de Eros defendido por Platão/Sócrates/Diotima é aquele amor que não está ligado somente à emoção como também não está ligado à razão; é o amor dosado, mediano.

Com os vários discursos vistos até aqui em **O Banquete**, o amor foi elevado aos mais altos níveis intelectuais e filosóficos, sublimado, visto como uma busca pelo belo, elevado ao plano dos deuses, da incorporeidade e da essencialidade:

eis que a paixão eclode no texto do “Banquete”: crua, ébria, selvagem, indomada. Agora não mais a serenidade dos discursos – literários, científicos, retóricos, filosóficos. Agora o barulho, a música, o tumulto, a desordem, a embriaguez. O amor mostra outra face: é Alcibíades que chega. (PESSANHA, 1987, p.99).

Alcibíades, o último a discursar, chega bêbado, senta-se ao lado de Agatão. Depois de algum tempo, percebe a presença de Sócrates e é incentivado a fazer um discurso sobre o amor. Adverte que será o discurso de um homem embriagado. Em sua fala, um discurso dionisíaco, Alcibíades fala do amor que sente pelo feio Sócrates, elogio cheio de mágoa por ter sido sempre rejeitado. Descreve tudo o que tentara para seduzir e prender Sócrates a sua paixão. Mas Sócrates escapa sempre. Alcibíades representa a paixão descontrolada, afetada pela embriaguez do

amante; a paixão imediata e urgente que não sabe esperar. Ele não aceita a visão do amor filosófico tratado, até este ponto, em **O Banquete**, pelos seus antecessores, ou seja, Alcibíades não consegue ver o amor como uma aprendizagem.

Com este breve passeio pela obra **O Banquete**, de Platão, dedicada exclusivamente ao amor, pode-se perceber que, desde a antiguidade, a questão do amor no meio da sociedade já era motivo de muita inquietação (não só na época em que Platão produziu seus escritos, mas também em um tempo mais remoto ao dele).

I.2 – O legado provençal : o *amor cortês*

É no do século XII que aparece na Europa uma poesia lírica praticada pelos trovadores da Provença (Provença que é compreendida entre os povos do Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana). Como descreve Segismundo Spina na introdução de **A lírica trovadoresca**: “Ai brotou, quando em língua vulgar também surgia uma floração épica no setentrião da França, uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de todo lirismo europeu dos séculos posteriores” (1972, p.19). Tal produção poética surge, mais especificamente, na França, criada por um grupo de poetas em uma pequena sociedade: a nobreza feudal do sul da antiga Gália. É então que aparece o *amor cortês*, o qual, nas palavras de Octavio Paz era: “Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética.” (PAZ, 1994, p.70).

Por ter nascido em um ambiente feudal, o *amor cortês* copia a relação entre o senhor feudal e seu vassalo, e essa relação social se transforma numa equação erótico-amorosa na qual a mulher ocupa a posição privilegiada. Mas isso não quer dizer que a mulher daquela sociedade era vista da mesma forma como era descrita pelos trovadores. Havia uma grande dessemelhança entre a mulher social e aquela que era adorada na poesia lírica. Ou seja:

Não importa que os galantes cavaleiros rendessem homenagem de submissão à mulher doce e pura como um ser superior; a realidade da vida discordava bastante desta poesia. Geralmente a mulher que era adorada nas cortes de amor não era a mesma que se fazia dona do lar ou aquela a quem concedia sua mão o serviçal cavaleiro, e só este fato convertia estas relações amorosas num jogo de galantaria ou as degradava para o plano de uma simples paixão, que quase nunca servia de ponto de partida para uma estimação mais elevada da mulher. (SPINA, 1972, p.24)

Ainda de acordo com as palavras de Segismundo Spina, “nos castelos esboça-se uma nova situação social criada pela mulher, que começa a ter relevo nessa organização, criando um mundo à parte, seu.” (1972, p.22). Sendo assim, por mais que a mulher social ainda não fosse aquela criada pelos poetas provençais, ela começa a ter seu espaço em uma nova situação social, que emergia no seio daquela sociedade. É este renascimento da mulher o verdadeiro estímulo, para a poesia provençal, ou seja, para o amor cortês. Se a poesia não consegue elevar o *status* da mulher ao mesmo nível do homem, pelo menos, nos versos dos trovadores provençais, a mulher tinha um papel de superioridade na relação amorosa. O que já era uma tentativa de equilibrar a situação social da mulher para com a do homem. É muito interessante ressaltar que o amor cortês teve uma importância fundamental para papel da mulher na sociedade, já que, no amor cortês, a ordem é inversa à da sociedade da época medieval. A mulher, na cortesia, ocupa uma posição de destaque. O homem que era superior na vida social passa a ocupar um papel de inferioridade na relação amorosa. A mulher deve ser sempre superior ao homem no *amor cortês*. É desta tentativa de equiparação que fala Octavio Paz em sua obra **A dupla chama: amor e erotismo**:

A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social. É claro que o amor cortês não conferia às mulheres direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo. Ao transtornar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. (PAZ, 1994, p.86).

Segundo Spina, existem algumas características comuns às mensagens poéticas do amor cortês dos trovadores provençais, pois “o amor é fonte perene de toda poesia, e (...) o amor é leal, inatingível, sem recompensa” (SPINA, 1972, p.25). Seguindo as palavras do autor, podemos destacar as seguintes particularidades da poesia lírica pautada pelas regras estéticas e éticas do *amor cortês*:

- a submissão absoluta do poeta à sua dama;
- uma vassalagem humilde e paciente;
- uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade;
- o uso do *senhal* (imagem ou pseudônimo poético com que o trovador oculta o nome da mulher amada);
- a mesura, prudência, moderação, a fim de não abalar a reputação da dama (*pretz*), pois a inobservância deste preceito acarreta a *sanha* da mulher;
- a mulher excede a todas do mundo em formosura;
- por ela o trovador despreza todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios;
- o desprezo dos intrigantes da vida amorosa;
- a invocação de mensageiros da paixão do amante (*pássaros*);
- a presença de confidentes da tragédia amorosa.

Continuando com as palavras de Spina, entre os sintomas mais comuns da erótica trovadoresca, alguns de procedência ovidiana, podem-se mencionar:

- a perturbação dos sentidos (que atinge as vezes a loucura);
- a impossibilidade de declarar-se, quando em presença da mulher; então embarga-se-lhe a voz e treme como folhas ao vento;
- a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução do seu drama passional;
- e, às vezes, certo masoquismo, certo prazer na humilhação e no sofrimento amoroso.

Este amor que carrega consigo as particularidades e sintomas relacionados acima, nos conduzem a questionar: A que tipo de amor estes poetas se referem? Quanto a sua natureza, suas raízes estão no amor platônico ou no amor carnal. É um amor sincero ou apenas fantasia? Se for somente fantasioso ou não, não se pode afirmar com certeza, pois o que nos cabe é estudar as obras poéticas e não as biografias. Mas quanto a suas raízes, Spina diz: “Se por um lado a canção

provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes o pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal.” (1972, p.26). Desta forma, os poetas provençais, com o culto do amor cortês, elevam o amor carnal ao mesmo nível do amor intelectual defendido por Platão em **O Banquete**.

É este amor que germinou no século XII, o amor cortês, que chega até os nossos dias, “por meio de Dante, Petrarca, e seus sucessores, até os poetas surrealistas do século XX... Vive não só nas formas mais elevadas da arte e da literatura do Ocidente, mas também nas canções, nos filmes e mitos populares.” (PAZ, 1994, p.91).

I.3 – O mito de Tristão e Isolda

O mito de Tristão e Isolda é, na verdade, uma narrativa que data do século XII. O texto nos aparece após varias manipulações de um suposto texto de origem e autor(res) desconhecidos. A verdade é que se tem conhecimento das histórias de Tristão e do rei Marcos desde o século VII, mas é somente no século XII que esta narrativa de origem celta, segundo José Miguel Wisnik, cristaliza-se numa intrincada rede de sentido. É no século XII que a narrativa, profundamente impregnada dos conceitos do amor provençal e já trabalhada pelo imaginário cristão, ganha notoriedade, apesar das inúmeras variantes que aparecem na época. Variações estas que podem ser facilmente reduzidas por comparação crítica, pois não interferem e nem prejudicam o contexto critico e literário do romance.

Para Denis de Rougemont, em **História do amor no Ocidente**, o mito é a primeira história de paixão da literatura ocidental, ou seja, com **Tristão e Isolda** começam a existir as histórias do amor no Ocidente. Para Rougemont, a primeira razão para o grande sucesso e a vasta popularização do mito na Europa foi a combinação perfeita, no mito, entre amor e morte. Ainda segundo Rougemont: “O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o

prazer dos sentidos nem a paz fecunda do per amoroso” (ROUGEMONT, 2003, p.24).

Desde então, o tema da literatura amorosa, com que temos contato até os dias atuais, não é o amor dos amantes, mas sim os temas que exploram a separação, os desencontros, o amor não correspondido, etc. “A paixão significa sofrimento eis o fato fundamental.” (ROUGEMONT, 2004, p.24). O amor, por mais feliz que seja, está sujeito à tragédia, pois somos seres descontínuos; ou seja, mesmo que tudo nos encaminhe para um final feliz estamos sujeito à tragédia da morte. Estamos sujeitos ao inevitável encontro com a morte, que não perdoa nem os amores mais lindos e sinceros. A morte não sente piedade, nem mesmo de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, etc. É a barreira intransponível responsável pelo ponto final da paixão.

O romance **Tristão e Isolda** é marcado, desde o seu primeiro capítulo, por histórias de desencontros amorosos. Desde a concepção do herói – Tristão - o romance já está contaminado pelos inevitáveis desencontros e sofrimentos, ou seja, pelo real significado da paixão. Assim sendo, afirma José Miguel Wisnik:

Tristão é o nascido sob o signo da paixão. Na história de seus pais desenha-se já uma espécie de genealogia da desdita amorosa, ou seja, da paixão que não tem lugar, da paixão como lugar sem lugar. Nesse capítulo define-se uma lei que vai vigorar durante todo o romance: os amantes, quando se encontram, não se casam, e, quando se casam, não se encontram. Há um contraponto antitético entre paixão e casamento que faz com que estas duas coisas estejam sempre no lugar oposto: quando namoram, fogem ao casamento; quando se casam, o marido parte; quando volta a esposa morreu. (WISNIK, 1987, p.198).

Esta observação de Wisnik resume tudo que norteia esta história de amor. A propósito, ninguém quer se casar nesta história, não é por acaso que o rei Marcos renuncia ao casamento. O amante recorre a todo tipo de desculpas, encontra barreiras aonde não existem para não ter por completo a amada. Tristão tem todo o direito de reclamar a amada, mas mesmo assim não o faz. O que impediria Tristão de tomar Isolda para si, se os dois se amavam e estavam sob o efeito do filtro do

amor? Tristão era o homem mais forte e o melhor lutador, fato este que lhe daria vantagem na disputa por Isolda, pois assim eram resolvidas as coisas naquela época. Wisnik pergunta : por que entregar Isolda para o rei Marcos? E responde: “ele a entrega a Marcos: porque a regra do amor cortês opõe-se a que uma tal paixão tenda para a realidade, isto é, culmine na posse completa de sua dama.” (ROUGEMONT, 2004, p.49). Foi assim que Tristão encontrou a fórmula de viver no sofrimento da paixão que é causada pela distância, pelo fato de nunca ter a amada por completo. Eis algo que merece ser destacado neste estudo: *Tristão e Isolda amavam mais o sentimento que nutriam um pelo outro do que a própria presença física*. Amavam o amor que reciprocamente nutriam. Ao mesmo tempo em que o *amor cortês* se opõe ao casamento, também se opõe à satisfação da paixão amorosa. Como diz Rougemont:

“Ela (Isolda) é o tipo de mulher que não se casa, porque então deixaria de ser amada, uma vez que deixaria de ser o que é. Imaginem uma Madame Tristão! É a negação da paixão... O ardor amoroso, espontâneo, vitorioso e não-combatido é, por essência, efêmero.”(2003, p.62).

Na hipótese de uma consumação da união entre Tristão e Isolda, ou seja, o matrimônio, estaria anulada a transgressão. Desta forma estaria esgotada a fonte de combustível da paixão do casal. Portanto, podemos concluir com o casamento o erotismo se esgota. No casamento, a sexualidade passa de um interdito para uma atividade lícita. Com isso a conjunção canal passa a ser uma situação banal e habitual, o que geralmente destrói o erotismo. Como lembra Bataille em seu importante estudo sobre o erotismo:

O mais grave é que o hábito atenua freqüentemente a intensidade e o casamento implica o hábito. Há um importante acordo entre a inocência e ausência de perigo que apresentava a repetição do ato sexual e a ausência de valor, no plano do prazer, comumente dada a essa repetição. (BATAILLE, 1987, p.102)

Na maioria dos casos em que o amor-paixão sobrevive, ele está ligado ao adultério, ou seja, está fora da união matrimonial e fora do habitual. E esta situação vem sendo representada em nossa literatura e sociedade desde o mito de Tristão e Isolda. O romance **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, expõe fielmente esta situação. O amor-paixão está no amor proibido de Riobaldo por Diadorim. O que dizer de **Madame Bovary** de Flaubert, que foi o retrato fiel da sociedade burguesa oitocentista, e que a hipocrisia quase manda o autor à prisão? “A sociedade em que vivemos – e cujos costumes nesse aspecto não mudaram ao longo dos séculos – compele o amor paixão, em nove entre dez casos, a assumir a forma do adultério” (ROUGEMONT, 2004, p.24). É difícil aceitar esta triste realidade, mas como diria Rougemont, a estatística é cruel: ela nega a nossa poesia.

É desta triste realidade que destrói a ilusão dos amantes que o romance de Tristão e Isolda – o romance de adultério no século XII – revela. Isto certamente foi o maior motivo do seu sucesso, que transpassou os séculos. “Sem o adultério o que seria de todas as nossas literaturas? Elas vivem em função da crise do casamento.” (ROUGEMONT, 2004, p.26). A literatura toma a liberdade de falar de fatos que são considerados pecados às religiões e crime às leis, e que, para a conveniência do casamento, ficam nos sonhos dos casais.

É por ser tão complexa e completa, que a relação amorosa de Tristão e Isolda se tornou um verdadeiro arquétipo para as histórias de amor da literatura ocidental. Por mais criativas que forem as histórias de amor pós **Tristão e Isolda** (novelas, romances, contos, etc), elas não fogem da estrutura criada no século XII pela lenda medieval. Ou seja: duas pessoas que se amam e que têm todos os motivos para ficarem juntas e serem felizes, acabam caindo num mar de perturbações, barreiras, desencontros, separações, etc. Rougemont vai mais adiante:

Ora, eu me proponho a considerar *Tristão* não uma obra literária, mas um tipo de relação amorosa entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e impregnada de cavalaria dos séculos XII e XIII. Esse grupo na verdade, desapareceu há muito tempo. Entretanto suas leis são ainda as nossas, de uma forma oculta e difusa. Profanas e renegadas por nossos códigos oficiais, essas leis tornam mais

incomodas, pois somente exercem poder sobre nossos sonhos. (2004, pp.29-30).

Para concluirmos este capítulo, vale lembrar alguns pontos relevantes com relação ao amor e o erotismo. Acerca de Platão, vimos que:

1 – nos textos platônicos é visível a preocupação em desvendar a origem do amor, o qual por era entendido como o deus Eros;

2 – na célebre fala de Aristófanes, em **O Banquete**, surge o mito do andrógênio, que nada mais é que uma tentativa, através de uma criação mitológica, de explicar o sentimento amoroso. Desta forma, o amor fica resumido à busca pela parte perdida;

3 – para Sócrates, ainda em **O Banquete**, o amor deveria de ter uma outra explicação. Além da busca de nossa parte perdida, o sentimento amoroso é desejo do Bem;

4 – este amor que deveria levar ao Bem devia ser o amor à alma, e não um sentimento puro e simplesmente carnal. A atração física, desta forma, estaria condenada, pois só o amor à alma elevava-o ao divino.

Já sobre o *amor cortês* e sobre o mito de Tristão e Isolda, vale a pena fixar o seguinte:

1 – o aparecimento da lírica trovadoresca no século XII traz o tema do amor para a literatura, o qual não é mais somente pensado no campo filosófico, como o tratavam os antigos. Houve o surgimento do *amor cortês*, nascido em uma cultura feudal e que tinha como regra a tríade: a dama, que geralmente era a figura da rainha; o seu marido, que era o rei; e o vassalo, que tinha sempre a rainha como a amada inacessível.

2 – é neste período que surge o mito de Tristão e Isolda. Trata-se de uma narrativa que, sem dúvida, foi a matriz para o surgimento das histórias de amor no

Ocidente. Neste mito encontra-se a combinação literária mais recorrente desde então: o amor e a morte. Na literatura, aquilo que é representado é o sofrimento do amor, e não os amores felizes. Podemos dizer, inclusive, que não histórias de amor, mas sim histórias de personagens que buscam a realização – e isso as coloca numa peregrinação dolorosa rumo ao casamento e à união com a pessoa amada.

Precisamos, ainda, fixar as importantes observações de escritores como Octavio Paz e George Bataille, especialmente aquelas relativas ao fato de o amor e o erotismo só poderem existir em função de uma *interdição*:

1 – O ponto em comum na reflexão de Paz e de Bataille acerca do erotismo é que ele está estritamente ligado à interdição. Sem interdição não há possibilidade de existir o erotismo, pois ele se dá quando há o desejo por algo que não se tem, que se quer e que se busca; mas, paradoxalmente, a realização deste desejo significa sua morte. Um desejo satisfeito é um desejo morto: só desejamos o que não temos.

2 – Para Bataille, o casamento, ou seja, a união oficializada, marca o fim do erotismo entre um casal, pois a interdição é o alimento do desejo, e a repetição do ato amoroso é determinante para a extinção do erotismo, só perdendo para a permissão do desejo, a qual, essa, sim, tende a eliminá-lo. A interdição é o elemento gerador do desejo.

3 – Sendo assim, a felicidade no amor está quase sempre ligada ao adultério, pois é na relação extraconjugal que impera a lei das interdições.

CAPÍTULO II

O gênero fantástico

II.1 – Murilo Rubião e a narrativa fantástica

Murilo Rubião é considerado por muitos críticos da literatura como o principal escritor do gênero fantástico moderno no Brasil. Sendo assim, é indispensável, para este trabalho, tratar deste gênero literário, mesmo não sendo este o nosso principal foco de pesquisa. Murilo Rubião tem uma obra que consiste em 33 contos, todos eles pautados pela narrativa fantástica moderna. Daí a importância em tentar definir e apresentar as características mais importantes deste gênero literário.

Apesar de a narrativa fantástica encontrar um campo fértil no continente americano, no Brasil os autores de literatura fantástica são raros. Destacam-se: Aluísio de Azevedo, com **Demônios** (1895); Afonso Arinos, com **Assombramento**; Monteiro Lobato, com **Bugio moqueado** (1920); e, com maior destaque, Murilo Rubião, que estreou em 1947 com a obra **O Ex-mágico**. Como assegura Davi Arrigucci Jr.:

Ao contrário do que se deu, por exemplo, na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández e tantos outros, encontrou uma forte tradição do gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones

ou mesmo antes, no Brasil ela sempre foi rara (1984, p. 6-7 apud BORANELLI, 2008, p.23)

Mesmo assim, Murilo Rubião publicou obras de grande relevância estética no gênero fantástico, a ponto de sua literatura ser comparada com a de Franz Kafka, ainda que Murilo Rubião não tenha sofrido influências diretas deste autor, já que sua maior influência teve origem nas obras de Machado de Assis.

II. 2 – Tentativa de definição do fantástico

II.2.1 – A origem gótica

A narrativa fantástica teve suas origens no século XVIII com a literatura gótica ou de terror que, segundo Valdemir Boranelli, teve como precursor o escritor inglês Horace Walpole, com a obra **O castelo de Otranto**. Essa narrativa que foi inicialmente publicada como uma tradução de um texto medieval, que teria sido encontrado em uma biblioteca católica. Após um ano da publicação, Walpole admite ser o autor da obra. “Sua obra era repleta de lances, artifícios e personagens inverossímeis – fantasmas e usurpadores, passagens secretas e terrores sobrenaturais, elmos mágicos e castelos arruinados” (BORANELLI, 2008, p.24). A obra agradou a muitos e abriu caminho para outros escritores que rapidamente aderiram ao novo gênero. Nomes como o inglês Charles Robert Maturin, Mary Godwin Shelley, autora da famosa obra: **Frankenstein**, bem como o alemão Hoffmann e os franceses Nodier, Gautier e Maupassant.

Na literatura brasileira tivemos alguns escritores que representaram a literatura gótica, entre eles podemos citar Álvares de Azevedo, com as obras **Noite na taverna** e **Macário**. Em nossa literatura, o gótico surge na intenção de romper com os laços e padrões literários vigentes no século XIII com a geração romântica:

Trata-se em suma, de uma literatura que afronta o racionalismo e o materialismo burgueses e opta por zonas escuras e antilógicas do inconsciente, onde se fundem instintos de vida e de morte, libido e terror.

A literatura gótica sempre teve um caráter marginal, de acordo com o sentimento de marginalidade experimentado pelos escritores ultra-românticos que deram origem a ela em nosso país.(CEREJA, 2003, p.225 apud BORANELLI, 2008, p.25).

A literatura gótica foi a precursora do gênero fantástico do século XIX, mas é impossível comparar a narrativa gótica do século XVIII com o fantástico dos dias atuais. Principalmente, pelo fato de o gótico trabalhar com a fantasia, pura e simplesmente, na intenção de fantasiar a história, se afastando do real. Já nos casos da literatura fantástica moderna – que estudaremos adiante - é imprescindível a presença da verossimilhança. Como explica Paes:

Para Bradbury, fantasia pura e simples é pobre fantasia, somente quando adere à realidade, por um processo de “osmose literária”, é que a fantasia alcança qualificação estética. [...] O fantástico e o real devem estar de tal maneira entretrecidos no argumento, que se torne praticamente impossível isolar um do outro.(1958, p.12 apud BORANELLI, 2008, p.26).

O gótico foi um resgate dos elementos medievais, tais como as estruturas, os temas, a construção da trama fantástica, e as obras desse gênero muitas vezes se pareciam com novelas de cavalaria. Segundo Luis Eduardo Wexell Machado, que, em sua dissertação de mestrado quando fala sobre a obra de Walpole, afirma que: as características da narrativa “não são imagináveis nos romances de sua época, e são muito mais apropriados para a mentalidade do século XI, época dos acontecimentos relatados” (2008, p.30). E acrescenta ainda:

É inegável que, embora muito representativo para a literatura inglesa, o romance Gótico tenha nascido como uma literatura menor e, com raras exceções, continuará assim até sua transformação nos séculos XIX e XX, quando será incorporada a outros gêneros: a literatura fantástica, o romance policial, *weird tales*, a ficção científica e o romance de horror e fantasia. (MACHADO, 2008, p.33).

Deste ponto em diante, entra em cena a literatura fantástica tradicional. Literatura esta que encontra o solo hispano-americano como terreno fértil para sua consolidação e propagação.

II.2.2 – A narrativa fantástica tradicional

Segundo Marcio Cícero de Sá (2003), em sua dissertação de mestrado, o autor Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), autor norte-americano e um dos maiores escritores de contos de horror, foi o primeiro a tentar definir a narrativa fantástica, na introdução da sua obra **Supernatural horror in Literature**, escrita em 1927, mas publicada somente no ano de 1945:

Na introdução de seu livro o autor define a literatura fantástica como sendo aquela capaz de suscitar o medo, mais exatamente o medo do desconhecido, no leitor. O desconhecido e o imprevisível seriam os aliados do sonho na criação de um mundo não real e espiritual. Assim, fatos não explicáveis através da ciência, mas pertinentes ao mundo real, constituiriam o foco da narrativa fantástica. Estes fatos seriam crescidos do desconhecido, tratado e formalizado em rituais religiosos, do mistério não decifrado do cosmo e do folclore popular. (SÁ, 2003, p.18)

Lovecraft afirma que o sentimento do medo que a narrativa produz no leitor é o que define a existência do fantástico. Segundo ele, “Este sentimento estava vinculado a algo coletivo, válido para toda humanidade. Outros autores contemporâneos iriam graduar este sentimento ao diferenciá-lo de um leitor para outro.” (SÁ, 2003, p.19). Sendo assim, a participação do leitor em ambos os casos é essencial para o estabelecimento do sentido do texto. O texto exige que o leitor preencha os vazios encontrados na narrativa com sua interpretação individual, como prevê a estética da recepção. “Este aspecto incluiria a noção de sentimento despertado no leitor por meio do texto visto que, ao preenchê-lo, suas emoções estariam sendo utilizadas para a eliminação dos vazios.” (SÁ, 2003, p.19). Esta participação do leitor para a complementação do sentido do texto será analisada também por Tzvetan Todorov em **Introdução à narrativa fantástica**, quando o autor trata da hesitação, que cabe principalmente ao leitor, como fator fundamental para o estabelecimento do fantástico.

II.2.3 – O fantástico segundo Todorov

Com Todorov, temos um estudo mais aprofundado sobre a narrativa fantástica. Seus estudos foram centrados na chamada narrativa fantástica tradicional, que ele define assim: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (2007, p.31). Como vimos anteriormente, a hesitação, como fator fundamental para a existência do fantástico, predomina na teoria de Todorov: “Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2007, p.36). Todorov salienta também que:

Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (2007, pp. 38-39).

Pelo fato de depender da hesitação, o fantástico está no limite entre outros gêneros vizinhos, que são: o estranho e o maravilhoso. Fabio Dobashi Furuzato faz uma definição breve, mas muito esclarecedora, sobre estes dois gêneros que habitam a fronteira do fantástico. Em sua dissertação de mestrado (2002), diz:

O estranho se dá quando o acontecimento aparentemente sobrenatural recebe uma explicação de acordo com as leis da natureza. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando o mistério se explica como consequência de uma ilusão dos sentidos, de uma percepção modificada pelo uso de drogas, de um sonho, da loucura da personagem, etc. Os contos policiais são bons exemplos do gênero.

O maravilhoso, por outro lado, ocorre quando o acontecimento sobrenatural é aceito como parte da realidade existente. Assim, se a existência de seres sobrenaturais é previamente aceita como convenção de uma determinada narrativa, encontramos no

terreno do maravilhoso. É o que acontece nos contos de fadas e em **As mil e uma noites**, por exemplo. (p.78)

Podemos dizer que o gênero fantástico tradicional se diferencia tanto do gênero maravilhoso quanto do gênero estranho pelo fato da indecisão quanto à natureza dos acontecimentos narrados. Nestes casos citados (estranho e maravilhoso) não há motivos para hesitação. Os fatos mostram a que mundo os acontecimentos pertencem: real ou irreal. Diferentemente do fantástico definido por Todorov em sua teoria que prevalece a hesitação.

Na visão de Todorov, encontramos um esquema para mostrar o quão próximo está o fantástico dos seus gêneros vizinhos. Gêneros estes que estariam divididos em subgêneros, os quais teriam de um lado o fantástico e o estranho, e de outro, o fantástico e o maravilhoso. “Esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho.” (2007, p.50). O teórico defende que exista uma narrativa que é classificada como fantástico-puro, esta a narrativa que mantêm as características do fantástico tradicional até o fim, e que outras teriam algumas características do fantástico, mas acabam evadindo as fronteiras da classificação do gênero. Sendo assim, Todorov apresenta os chamados subgêneros da narrativa fantástica. São eles: o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico maravilhoso e por fim o maravilhoso puro. Este último subdividido em hiperbólico, exótico, instrumental ou científico.

Com o intuito de definir a estrutura do discurso fantástico, postulando que todo texto literário funciona como um sistema, Todorov afirma que “existem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes constitutivas deste texto.” (2007, p.84). Por isso, o teórico levanta as particularidades comuns e gerais que caracterizam a “unidade estrutural” dos textos fantásticos. São três as propriedades: uma relacionada ao *enunciado*; outra, à *enunciação*; e a última, ao aspecto *sintático*. Fabio Dobashi Furuzato, referindo-se a este assunto, diz:

não estamos convencidos de que os produtos da cultura obedeçam às mesmas leis científicas que permitam ao paleontólogo Georges Cuvier (1769-1832) “reconstruir a imagem de um animal a partir da única vértebra de que dispunha”. Pensamos que as razões que

levam um autor a escrever determinado texto, de determinada forma, obedeçam a motivações muito diferentes das leis que regem o sistema orgânico de um animal. (2002, p.83).

Mesmo compactuando com as idéias de Furuzato, acima citadas, é importante reproduzir o que Todorov diz a respeito de cada uma das propriedades citadas. Isso porque, segundo Furuzato, muitas destas questões foram retomadas por estudiosos do gênero. São elas:

1 - quanto ao enunciado, Todorov observa que é empregado um discurso figurado. O sobrenatural nasce da interpretação literal de uma figura retórica. Os exemplos de figuras que dão origem ao fantástico são três: a hipérbole, o provérbio e a comparação;

2 - no que diz respeito à enunciação, o teórico afirma que o narrador em primeira pessoa daria mais força ao efeito fantástico. Para ele, o narrador em terceira pessoa constitui para si um tipo de autenticidade a sua palavra, enquanto a mentira ficaria por conta dos personagens. Já no caso de narrador em primeira pessoa seria mais condizente com o fantástico, principalmente quando as informações dão conta de que “trata-se de um homem como os outros, sua palavra é duplamente digna de confiança, em outros termos os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural: excelentes condições para que o fantástico apareça.” (2007, p.92), pois, desta forma, o leitor se identificaria mais facilmente com o narrador, que por ser também uma personagem, daria margens para a ambigüidade e a dúvida quanto aos seus relatos;

3 - o último traço estrutural da teoria de Todorov diz respeito ao aspecto sintático. Desta forma, o crítico descarta a idéia de que as histórias fantásticas sempre tenham uma gradação do suspense para que o clímax esteja sempre situado no final da história. Assim, no lugar de regras, temos a idéia de irreversibilidade da narrativa como principal característica sintática. Todorov afirma ainda que a narrativa fantástica requer que a leitura obedeça rigorosamente a seqüência estabelecida, caso contrário, as características fundamentais do gênero (hesitação e a identificação do leitor representada na narrativa) estariam profundamente prejudicadas. Assim, uma releitura de uma narrativa fantástica seria

uma “meta-leitura”, desta forma seriam revelados os procedimentos da criação do fantástico.

Ao ter conhecimento desta teoria defendida por Todorov, facilmente percebemos que ela não se ajusta com as características de uma outra vertente de escritores que começam a praticar um novo tipo de narrativa. A narrativa fantástica moderna. Esta que transgride em muitos aspectos a teoria de Todorov. O próprio Todorov, ao analisar Kafka, reconhece que o autor Tcheco havia transgredido profundamente a sua definição do fantástico. E explica:

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais a hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo.” (2007, p.181)

Praticamente todas as regras da narrativa fantástica tradicional estabelecidas pelo teórico em questão caem por terra com o novo movimento, representado por Kafka na Europa, bem como por Murilo Rubião na literatura nacional. Como diz Furuzato:

A ficção kafkiana concilia o maravilhoso e o estranho, pois o sobrenatural acaba sendo aceito como parte do mundo retratado [...] no decorrer da narrativa, somos levados a perceber que aquilo que consideramos normal é tão absurdo quanto a inexplicável metamorfose de Gregor Samsa. (FURUZATO, 2002, p.91)

O que era inconciliável para a definição de Todorov acaba se unindo para formar uma nova vertente do gênero fantástico. As narrativas de Murilo Rubião, como já dissemos, foram comparadas, por muitos críticos, com as de Kafka. Desta forma, é certo que ele faz parte desta nova geração que escreve o fantástico moderno e não mais o descrito por Todorov em **Introdução à narrativa fantástica**. Para nós, o importante em estudar a teoria de Todorov não está em apontar as suas falhas quanto à classificação deste novo método de narrar o fantástico, mas sim em

salientar as transgressões alcançadas por esta nova geração de escritores, em especial pela narrativa de Murilo Rubião, que é o foco deste trabalho.

II.2.4 – A narrativa fantástica moderna e transgressora

Sartre, como diz o próprio Todorov, se propôs a teorizar sobre o fantástico moderno. Em seu texto sobre **Aminadab**, de Blanchot, de 1947, explora as condições do “fantástico contemporâneo” de Blanchot e Kafka. Fantástico este que, segundo ele, seria um desenvolvimento do tradicional.

Segundo Marcio Cícero de Sá, Sartre define o fantástico contemporâneo como o “retorno ao humano”: “Ao apresentar este homem às avessas, esse fantástico não mais exploraria as realidades transcendentais, mas transcrevia a condição humana.[...] (Sartre) em sua definição, o homem passa a ser o fim a ser atingido.” (2003, p.55). Assim, o homem que era utilizado como pretexto para a constituição do mundo, no fantástico tradicional, passa a ser o inverso. Agora o paradigma se inverte e o mundo será o meio pelo qual se atingirá o ser humano.

Ainda neste sentido, de distinção do fantástico moderno para com os seus antecessores, Luis Eduardo Wexell Machado afirma que:

A diferença básica não reside nos recursos fantásticos, mesmo em uma definição mais ampla, mas em como esse elemento fantasmático se apresenta e é reconhecido. No século XVIII ele é exterior ao homem, que incorpora como o **outro** que falta nele mesmo; é uma indicação da própria natureza e da condição individual do ser humano: sua origem, sua classe, seu caráter. No século XIX, o fantástico se apresenta interior ao ser humano e é reconhecido como um atributo próprio da sua condição intelectual e psicológica e sua explicação oscila entre os avanços da ciência, a loucura e o universo onírico. No século XX, o fantástico é o próprio homem em seu amplo universo. Nesse sentido, o homem, em suas ações ordinárias ou extraordinárias, se apresenta como elemento estranho. O fantasmático já não está apenas fora ou dentro do homem, mas é um atributo do próprio homem, fruto de sua natureza. (2008, p.50).

E completa dizendo que:

O que caracteriza a literatura fantástica no século XX, segundo Sartre, é a sua capacidade de descrever o mundo pelo avesso, e sua função social é a de nos chamar a atenção para esse mundo invertido, que a princípio pensamos não ser o nosso, porém teríamos que levar em conta que, para alguém fantástico, o mundo fantástico também parece normal e ordenado, não espanta nem assombra. (2008, p.51)

Ficam claras as diferenças ou transgressões do fantástico moderno com o fantástico descrito por Todorov. O fantástico não precisa mais do medo para se caracterizar, como defendia Lovecraft, e nem mesmo está ligado estritamente ao sobrenatural como diz Todorov. Como salienta Jorge Schwartz em **Murilo Rubião: a poética do uroboro** (1981), “não encontramos nos contos do autor intrigas que visem produzir horror ou o clássico *frisson*, tampouco enredos que o conduzam ao desvendamento final do texto, próprios da narrativa de mistério.” (SCHWARTZ, 1981,p.65). Como, por exemplo, acontece no caso do conto “Elisa”. Neste texto, não encontramos vestígios do sobrenatural. “Um texto fantástico moderno é aquele no qual não se dá a hesitação como elemento textual” (JORDAN, 1998, p.110 apud BORANELLI, 2008, p.27). A hesitação, defendida como uma característica fundamental para a obtenção do fantástico tradicional, sequer aparece nas narrativas fantásticas modernas de Kafka e Murilo Rubião. Um homem que conversa com um coelho, sem ao menos se espantar com o fato de um animal estar falando, como em “Teleco, o coelhinho”, não choca mais o personagem, que faz parte deste mundo às avessas. Como em **A metamorfose**, de Kafka, onde nem mesmo a família se horroriza com a transformação de Gregor Samsa em um inseto. Schwartz acrescenta:

Ao contrário dos modelos canônicos do século XIX, em que prevalece a hesitação do narrador, do personagem e até do leitor, o sobrenatural moderno nunca postula um enigma a ser decifrado, uma intriga que vise a desvendar o inexplicável ou uma explicação racional para a intrusão do irracional.(SCHWARTZ, 2007, p.102).

Para Fábio Dobashi Furuzato, há três marcas ou princípios gerais transgressores que afastam o universo de Murilo Rubião do mundo do fantástico tradicional. Seguindo suas palavras podemos dizer que:

- 1- em primeiro lugar, encontramos a transgressão dos **princípios da natureza**, segundo uma determinada concepção das ciências naturais, como a física clássica e a biologia. De acordo com essa concepção de mundo, podemos considerar sobrenatural uma série de fatos narrativos: as metamorfoses de Teleco e Alfredo; a desmaterialização do homem do boné cinzento; a reversibilidade do tempo em “Mariazinha”; a existência de dragões;
- 2- em segundo lugar, podemos observar as transgressões dos **princípios da lógica** clássica: o de identidade, o de não contradição e o do terceiro excluído – que ocorrem, respectivamente, quando uma mesma personagem é três, e outras quatro são uma, em “Os três nomes de Godofredo”; um mesmo fato é afirmado e, em seguida, negado, como em “A noiva da casa azul”; algo é verdadeiro e, ao mesmo tempo, falso, como a morte do pirotécnico Zacarias; dentre outros exemplos;
- 3- por fim, o universo muriliano ainda apresenta diversos acontecimentos científica e logicamente aceitáveis, mas completamente absurdos do ponto de vista das **convenções sociais**. Este terceiro tipo de transgressão pode ser observado em “A fila” que, ao invés de diminuir, cresce; em “O convidado”, que recebe um convite para uma determinada festa, desconhecendo as informações sobre o remetente, o endereço e a data evento; e em “Elisa”, que chega a uma casa desconhecida, como se voltasse de viagem, sendo aceita com naturalidade pelos seus moradores.

É em um ambiente normal e com situações que parecem ser corriqueiras que aparece o fantástico moderno. Tanto no conto “A cidade”, de Murilo Rubião, como em **A metamorfose**, de Franz Kafka, a cidade e as pessoas parecem não apresentar anormalidades. Mas, no decorrer de um acontecimento fantástico, tudo se encaminha para uma transgressão total de ordens. Neste caso, o fantástico está em como o ser humano reage a tal fato, que vê tudo com uma reação de normalidade, sem sequer duvidar da veracidade do que está acontecendo. Se não surge a dúvida nos personagens, é porque tudo no mundo ficcional está em acordo com o proposto. Como afirma Schwartz:

Se não surge a dúvida é porque os elementos ficcionais reais e irreais compactuam dentro de sua realidade lingüística e temática; conseqüentemente a finalidade não é mais despertar determinadas emoções, mas fazer coexistirem, através do artifício verbal. (SCHWARTZ,1981, p.68).

Nesta aproximação do natural com o para-normal “e o evidente mal-estar que provocam esses relatos que caracterizam o fantástico” (BORANELLI, 2008, p.28). Com estes elementos o fantástico de Murilo Rubião transporta e integra leitor no universo do absurdo verossímil sem despertar espanto ou perplexidade. Ainda com as palavras de Schwartz:

É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do autor venha carregada de modernidade, aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova mas grandiosa gama de escritores latino-americanos: Mario de Andrade, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José Donoso e, deslocado no seu tempo Machado de Assis. (SCHWARTZ, 1981, p.69)

Para fazer uma síntese das teorias acerca do gênero fantástico, diríamos o seguinte:

1 – o fantástico se consubstancia numa narrativa que aproxima o real e o irreal, coloca-os lado a lado, mas os fazem entrar em choque (vale aqui a equação: real \neq irreal). Desta forma, o relato fantástico dá margem ao surgimento de um mundo desordenado, onde impera o sentimento de medo e angústia, tanto nas personagens quanto no leitor, causados pela hesitação quanto a procedência dos fatos;

2 – o gênero fantástico, diferentemente do maravilhoso, é marcado pela presença de apenas um evento sobrenatural, para o qual não se encontram explicações, nem texto e nem no mundo real (isso também o diferencia do estranho);

3 – há sempre um sentimento de estranhamento por parte do leitor, e o texto sempre pede uma leitura metafórica dos acontecimentos;

4 – no chamado fantástico moderno, o real passa a se misturar com o irreal (vale aqui a equação: real = irreal). Não há mais apenas um único acontecimento sobrenatural que destoa da realidade: o mundo global da narrativa é fantástico;

5 – as narrativas são vistas como o próprio espelho da condição humana no mundo moderno; representam um mundo caótico no qual o ser humano está inserido. Desta forma, não há mais a presença de hesitação – um ponto marcante no fantástico tradicional. As personagens, agora, são seres fantásticos em um mundo fantástico.

CAPÍTULO III

O desejo interdito: amor e erotismo em Murilo Rubião

III. 1 – “Elisa”: a barreira intransponível

O conto “Elisa” é marcado pelos desencontros entre o narrador-protagonista e Elisa. Ela é a desconhecida que chega à casa do narrador, passa pelo portão e começa a conviver com os moradores – o narrador e sua irmã – como se fosse uma velha conhecida. Nisso há um detalhe importantíssimo ela não revela a eles sequer o seu próprio nome. O narrador-protagonista logo se vê apaixonado por esta mulher, de quem nem mesmo sabe o nome, que desaparece misteriosamente, assim como chegou misteriosamente, mas retorna depois de um ano e desaparece novamente.

É neste contexto de acontecimentos incomuns que Murilo Rubião apresenta um exemplo da mulher inacessível, tão comum às suas narrativas. Mas, neste conto em particular, diferentemente dos demais, nas quais a inacessibilidade é representada pela atitude feminina, aqui tal inacessibilidade é efetivada pela incapacidade do narrador em revelar a sua paixão por Elisa. Ou seja, é a inércia do amante que o afasta de sua amada.

Nesta narrativa, todo o mundo constituído, bem como os personagens pertencem ao mundo natural. Na há sinais de anormalidade e nem da presença do

sobrenatural, o que o encaixa perfeitamente na definição do fantástico moderno. Como vimos anteriormente, o fantástico moderno é constituído pela naturalidade da reação dos personagens aos acontecimentos estranhos e bizarros. A chegada de uma estranha na casa e a reação de naturalidade do narrador-protagonista revelam que não há hesitação dos personagens para com o fato, o que também acontece ao leitor implícito, que é conduzido a encarar os eventos com a mesma naturalidade. Como percebe-se logo no início do conto:

Uma tarde – estávamos nos primeiros dias de Abril – ela chegou à nossa casa. Empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim, como se obedecesse a hábito antigo. Do alpendre, onde me encontrava, escapou-me uma observação desnecessária:

- E se tivéssemos um cachorro? (RUBIÃO, 2007, p.22)

Nessa passagem, não há sequer uma objeção à chegada da mulher a casa. O narrador não questiona as razões que levaram a desconhecida a ir até lá, nem mesmo manifesta curiosidade pelo seu nome. Tudo é tratado como um acontecimento corriqueiro. O narrador apenas faz uma observação que ainda é julgada desnecessária.

Logo após a sua chegada, a desconhecida se adaptou aos hábitos dos demais moradores da casa. Ela passa a viver lá como se nada de anormal estivesse acontecendo, e como se fosse uma integrante da família, pois já havia se adaptado aos hábitos dos moradores. E é neste momento que podemos perceber que o narrador dá sinais de estar se apaixonando por ela, quando revela: “Talvez não tivesse reparado no primeiro momento em sua beleza. Bela, mesmo no desencanto, no seu meio sorriso.” (RUBIÃO, 2007, p.23).

Sem dar explicações, ela desaparece da casa, fato este que estaria ligado à resposta negativa do narrador à pergunta da desconhecida: “– Já amou alguma vez?” (RUBIÃO, 2007, p.23). Certamente ela esperava uma atitude de aproximação e não uma resposta literal. E na manhã seguinte à pergunta, eles encontram o seu quarto vazio. Depois do desaparecimento de Elisa, o narrador-protagonista começa

a sofrer pela ausência de sua amada, sofrimento este acentuado pela espera incessante:

Todos os dias, mal começava a cair a tarde, eu ia para o alpendre, à espera de que ela surgisse a qualquer momento na esquina. Minha irmã Cordélia desaprovava-me:

- É inútil, ela não voltará. Se você estivesse menos apaixonado, não teria tanta esperança. (RUBIÃO, 2007, p.23)

Após um ano de sua “fuga”, Elisa reaparece sem aviso, como da primeira vez. Mas nesta ocasião, o narrador decide perguntar por onde ela andou e o que fez o tempo todo que esteve ausente. E sua resposta novamente é uma brecha para que ele declare o seu amor por ela: “- Andei por aí e nada fiz. Talvez amasse um pouco – concluiu, sacudindo a cabeça com tristeza.” (RUBIÃO, 2007, p.24). E, como da primeira vez, ele não teve coragem de revelar a sua paixão. Até Cordélia – sua irmã – não agüentava mais ver a situação que o próprio irmão causava a si próprio: “Cordélia olhava-me penalizada, insinuava que eu não deveria mais ocultar a minha paixão.” (RUBIÃO, 2007, p.24). Parece-nos, neste caso, que o narrador-protagonista prefere viver na incerteza, a revelar a sua paixão, na iminência de não ser correspondido ou até mesmo de ser correspondido: “Faltava-me, contudo, coragem e adiava a minha primeira declaração de amor” (RUBIÃO, 2007, p.24). Mas esta falta de coragem vai dando ao leitor a idéia de satisfação do narrador-personagem com a situação. Ele realmente não dá um passo adiante para que a relação amorosa de desencadeie. Fato este que nos remete aos amantes que praticavam o amor cortês, quando o importante era o sentimento e o sofrimento pela falta da amada, e o amor da dama era sempre inatingível, como já visto no primeiro capítulo.

Depois de alguns meses, após o seu retorno, a mulher - até o momento desconhecida pelos moradores da casa – revela seu nome: “Elisa – sim, ela nos disse o nome – partiu de novo.” (RUBIÃO, 2007, p.24). Assim, o mistério da mulher estava revelado: o seu nome. E, como da vez anterior, Elisa parte novamente sem dar aviso se voltaria ou para onde ia, o que marca a rede de desencontros causada pelas suas idas e vindas. É neste momento que está localizado o clímax da narrativa, acentuado pela peripécia causada pela revelação do nome. Quando tudo

indicaria uma aproximação do narrador com a amada, eis que o final nos surpreende:

E como lhe ficasse sabendo nome, sugeri a minha irmã que mudássemos de residência. Cordélia, apegada ao extremo à nossa casa, nada objetou. Limitou-se a perguntar:

- E Elisa? Como poderá encontrar-nos ao regressar?

Refreei a custo a angústia e repeti completamente idiotizado:

- Sim, como poderá? (RUBIÃO, 2007, p.24).

Como leitores somos pego de surpresa com a atitude do narrador-personagem. Mas na verdade o que ele cria é uma barreira para o inevitável próximo encontro com a sua amada. O único ponto de união entre os dois – a casa – é deixada para trás. Desta forma ele renega a presença física de Elisa e leva consigo a paixão que nutre por ela. Quando a mulher deixa de ser um mistério revelando o seu nome, as barreiras do desconhecimento acabam caindo por terra. É neste ponto que podemos perceber com mais força a herança do amor cortês nesta narrativa. Já que ele se mostrava impossibilitado de declarar-se, quando em presença da mulher, como defende Segismundo Spina ao enumerar as características do amor cortês, citado no capítulo 1. No amor cortês, há o empecilho que opõe que uma paixão se torne realidade, ou seja, que o amante tenha por completo a sua dama. Prevendo que com o certo retorno de Elisa, e que ele estava condenado a este processo cíclico de ida e volta, a regra mais importante do amor cortês poderia ser quebrada. Sendo assim, o narrador-personagem cria a única barreira intransponível, que é aquela criada por ele mesmo. Ou seja, por ser ele mesmo o autor dessa barreira, ela jamais poderá ser transposta e ninguém poderá fazer por ele.

III.2 – “Epidólia”: o desejo fantasmático

O conto “Epidólia” também mostra a busca de um homem (Manfredo) por uma mulher amada ausente (Epidólia). Mas aqui tudo parece se passar numa atmosfera absurda próxima de um sonho, o que faz com que a narrativa tenha um evidente caráter onírico, até mesmo um tanto angustiante e claustrofóbico. O homem busca

pela amada, e tal procura é extremamente angustiante; encontrar a amada ausente tem a feição de querer acordar de um pesadelo e não conseguir. Diferentemente do conto “Elisa”, a narrativa que analisaremos agora tem claramente um teor de desespero.

Em “Epidólia”, assim como no conto “Elisa”, os desencontros amorosos também se fazem presentes, desta vez marcados pela perseguição do homem pela mulher, busca essa que se inicia já na primeira linha do conto. “Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 2007, p.38). Um jovem apaixonado – Manfredo - de repente percebe que sua amada – Epidólia - desaparece de seus braços. Começa a procurá-la e percebe que quase nada sabe sobre ela; sabe apenas o nome do hotel em que costumava se hospedar. Assim começa a procura angustiante e incessante pela amada, procura esta que vai até o fim da narrativa, representada pelos gritos de chamado pela amada desaparecida.

No início do texto, Manfredo está com Epidólia em um parque quando algo ligado ao fantástico acontece: ela subitamente desaparece dos braços de Manfredo. Em seguida, ele parte em busca de sua amada, sem saber nem por onde começar a procura. Neste momento, Manfredo tem o primeiro sinal do que Segismundo Spina chama de sintomas do amor cortês. “Sentia-se sem condições de raciocinar objetivamente.” (...) “expressando-se de maneira confusa”. (RUBIÃO, 2007, p.40). Ou seja, apresenta as perturbações dos sentidos. O desaparecimento brusco da amada (na verdade desconhecida) altera a consciência do personagem e o instala numa situação de profunda perturbação. A falta da mulher amada (ainda que ela seja algo muito etéreo, pois ele nem sequer saber seu nome) desestabiliza a consciência de Manfredo.

É importante salientar que a figura da mulher – Epidólia – como pessoa física, está ausente no espaço do conto. Materialmente, Epidólia não existe; ela só existe na mente das personagens. Só temos relatos do narrador e das demais personagens, que asseguram a existência dessa mulher – ausente, fisicamente, das ações do enredo. Não há sequer um diálogo entre ela e Manfredo, o que inicialmente leva o leitor a acreditar que o relacionamento de Manfredo com Epidólia

possa ser fruto da imaginação do personagem. Mas, no decorrer da leitura, percebemos que o texto traz indícios de que houve realmente uma relação sentimental, pois Manfredo diz “Nós nos amávamos” (RUBIÃO, 2007, p.43), e o farmacêutico fala sobre Epidólia. “- Pediu umas pílulas anticoncepcionais e, em razão da minha estranheza, por sabê-la virgem, disse me ter encontrado o homem que merecia seu corpo.” (RUBIÃO, 2007, p.45). Isso só vem sugerir uma relação amorosa e até mesmo sexual entre Manfredo e Epidólia (se é que o homem a quem ela se entregou foi Manfredo...). Tal suposta relação explica a calcinha com sangue encontrada no quarto de hotel de Epidólia, que, neste caso, representaria a perda de sua virgindade.

A procura por Epidólia parece que não surtirá efeito, mas Manfredo lembra-se do hotel em que ela estava hospedada, sugestivamente chamado “Hotel Independência”, nome que, não por acaso, reflete a condição de vida de Epidólia. Quando Manfredo chega ao hotel, descobre que sua amada não está hospedada lá, e fica sabendo que ela tem um comportamento peculiar: “Costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada.” (RUBIÃO, 2007, p.40). No hotel, Manfredo tem a informação de que somente uma pessoa poderia lhe dar informações sobre o paradeiro da amada. Trata-se de um homem chamado Pavão, um marinheiro que supostamente seria um amante de Epidólia, o qual poderia ser encontrado na orla marítima; mas, surpreendentemente, estamos numa cidade na qual nunca houve mar... Esse fato dá mais força às características fantásticas do conto, já que neste caso há algo de sobrenatural acontecendo, posto que a cidade nunca teve mar. “ – Antes eram três localidades distintas: Natércia, Pirópolis e a Capital. Tendo se expandido, encheram os vazios, juntando-se umas às outras. Com Pirópolis veio o mar.” (RUBIÃO, 2007, p.42). Esta é a explicação, nada convencional, para a presença do mar na cidade, que Manfredo em nada objetou. Ou seja, como no conto “Elisa”, também no conto “Epidólia” não há uma hesitação quanto a este fato, mas somente um estranhamento por parte do personagem que aceita com naturalidade a nova realidade.

Manfredo encontra o marinheiro que diz coisas absurdas sobre Epidólia, e ainda lhe indica um pintor com quem ele poderia obter mais informações sobre ela, pois este teria sido seu último amante. Todas as informações que o amante recebe

acerca da amada são desconexas e sempre diferentes das que espera, o que torna sua amada cada vez mais distante. Assim que começa a conversar com o pintor, Manfredo descobre que o marinheiro, na verdade, é o pai de Epidólia, que a renega por pensar que sua mãe, morta no parto, o havia traído. Ele assegura que nunca a amou, e que, maiores informações sobre Epidólia, Manfredo poderia obter com o tio dela – o dono de uma Farmácia. E, ao se despedir de Manfredo, ele diz “ – Sinto que você também a amou muito.” (RUBIÃO, 2007, p.44). Essa frase toma um sentido ambíguo, pois a palavra também pode indicar que o pintor está falando de outros amores de Epidólia, ou dele mesmo. O certo é que ela fora inacessível a todos.

É no diálogo de Manfredo com o farmacêutico que temos a confirmação do caráter de Epidólia. Manfredo pergunta quem poderia saber sobre o paradeiro da amada e a resposta é:

– Ninguém, ou muitos. Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre. É possível que a esta hora já esteja nas docas, abrigada na casa de um amigo, ou se encaminhando para aqui. (RUBIÃO, 2007, p.45).

Podemos concluir, a partir desse trecho, que Epidólia, assim como a personagem Elisa, tem como característica o ir e vir, o que causa os desencontros nas relações amorosas que essas mulheres estabelecem com os homens. É isso que gera a eterna procura dos amados pelas amantes inacessíveis (no caso de Epidólia, nem sequer presente fisicamente na narrativa, na qual aparece como alguém de quem as personagens apenas se lembram). É certamente este desencontro, causado pela fuga, como também se dá no conto “Elisa”, que causa a impossibilidade da relação amorosa e que deixa o amante sempre na esperança de ter a sua amada. É esta inacessibilidade que faz com que o amante a procure incessantemente. Mas, no caso de “Epidólia”, há um agravamento da angústia provocada por essa busca impossível da mulher ausente, mas presente o tempo todo na mente do amante. Temos, aqui, um verdadeiro caso de paranóia – daí a atmosfera claustrofóbica e algo fantasmagórica do conto “Epidólia”.

Assim sendo, o amor de Manfredo por Epidólia assume algumas das características do amor cortês, que são de fácil percepção. Ele deixa para trás a família, a casa, e sai à procura de Epidólia, ou seja, passa a viver o tormento amoroso. Nada mais importa para Manfredo. O seu destino está entregue à procura pela amada:

Nada lhe repugnava, nem mesmo o cheiro intenso de frituras de peixe, porque Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçando flores. A sua imagem crescia, tomava forma, quase adquirindo consistência. Perto e longe, a amada se perdia por detrás do casario. (RUBIÃO, 2007, p.46).

A perturbação de Manfredo toma o aspecto de loucura, algo considerado “normal” para a conduta de um praticante do amor cortês: Manfredo é um “louco de amor”. Tal fato adquire realmente dimensões hiperbólicas, apresentadas no relato por meio dos elementos fantásticos, que mostram a alteração de consciência da personagem na sua procura incessante por Epidólia:

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, moços e velhos – unidos pelo unísono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, pra de novo se alterarem em lenta escala. (RUBIÃO, 2007, p.46).

O conto, que começa com a separação acaba, com a procura inútil pela amada, procura esta que está fadada a não surtir efeito, pois a herança do amor cortês, encontrada em “Epidólia”, não deixa que este amor se concretize. Amar é sofrimento, é a eterna procura pela metade perdida desde a criação do mito do andrógino. Mas não é por acaso que, no final do conto, toda a ansiedade de Manfredo contamine a cidade toda, já que todos começam a clamar por Epidólia. Consuma-se assim o caráter de pesadelo do relato.

III.3 – “Bárbara”: a revisitação do *amor cortês*

Bárbara é o nome, escolhido por Murilo Rubião, que melhor define a personalidade da protagonista da narrativa de mesmo nome, que sem dúvida é uma das mais representativas do talento ficcional e poético do autor. A protagonista do conto é, já pelo seu nome, representada pela barbaridade com que trata as pessoas que deveria amar, sobretudo o marido, narrador-protagonista da narrativa, mas também o filho do casal, o qual nunca receberá da mãe a atenção que lhe seria devida. Bárbara é bárbara pela ausência de afeto que dedica a todos, e pela rejeição do filho, bem como por sentir prazer em ver o sofrimento do marido-amante (já que ele, apesar de tê-la como esposa, nunca a tem como mulher amada que corresponde a seu amor; ele sempre está em busca desse amor). A atitude dele para com ela é a de vassalagem amorosa, para poder satisfazê-la. E este marido-amante, em troca de tanto esforço, só espera uma demonstração de carinho ou afeto, por mais simples que seja – mas essa nunca vem.

O conto é narrado em primeira pessoa pelo marido de Bárbara que conta tudo que lhe ocorrera, ao lado da companheira, desde a infância, passando pelo casamento deles, pelo nascimento do filho, pelos inúmeros pedidos absurdos que ela lhe faz (e que ele absurdamente atende), até o derradeiro pedido de sua esposa, que encerra o relato. Na narrativa, fica evidente o tom de arrependimento do marido-narrador que demonstrou fidelidade e servidão à esposa e que, apesar disto, pouco teve em troca: “Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos” (RUBIÃO, 2006, p.26). O que torna a narrativa mais interessante é que estas confissões do narrador fazem com que o leitor tome o papel do confidente da tragédia amorosa, o que é tão comum nas histórias trovadorescas nas quais impera o amor cortês.

O mundo fantástico, em “Bárbara”, é constituído pelo fato do ganho de peso de Bárbara estar relacionado com os seus desejos: quanto mais pedia, mais engordava. É o que acontece quando Bárbara fica sem comer, e o marido fica na esperança de que ela emagreça: “Trazia os olhos dirigidos a minha esposa, esperando que emagrecesse à falta de alimentação. Não emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos.” (RUBIÃO, 2006, p.26). Ora, como pode

o aumento de peso de uma pessoa estar ligado aos seus pedidos e não à sua alimentação? Em nenhum momento esta indagação foi feita pelo marido. O fantástico também é observado pelo oposto da situação de Bárbara, com a magreza de seu filho. Se por um lado temos o fantástico pelo exagero do tamanho da gordura, por outro temos pela diminuição do bebê, que “anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada.” (RUBIÃO, 2006, p.30). E, como acontece nos contos analisados anteriormente, e em todos os outros de autoria do autor, não há hesitação. O absurdo no conto fantástico moderno aparece em um mundo natural onde o sobrenatural é aceito sem qualquer perplexidade.

O conto “Bárbara” é marcado pelo contraste entre o exagero do tamanho de Bárbara, representado pela sua gordura, e seu filho raquítico que nascera com um quilo. Este contraste, do maior para o menor, do gigante para o esquelético, também se estende à relação do casal. Enquanto Bárbara pedia cada vez mais e, conseqüentemente, engordava cada vez mais, seu marido esperava ao menos um sinal de afeto: “Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que lhe dava...”. (RUBIÃO, 2006, p.26). Mas “Bárbara gostava somente de pedir.” (RUBIÃO, 2006, p.26), não demonstrava nenhum tipo de carinho por seu marido, nem mesmo ao próprio filho: “Desde os primeiros instantes Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado”. (RUBIÃO, 2006, p.28); ou seja, o que lhe interessava era somente pedir.

Bárbara pedia coisas absurdas e tinha sempre o vassalo que lhe fazia as vontades. E, como manda a regra do amor cortês, ele mantinha uma vassalagem humilde e paciente, como podemos ver na confissão do marido:

[...] muito tomo levei subindo árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriram frutas sem sabor ou ninhos de passarinhos. Apanhei também algumas surras de meninos aos quais era obrigado a agredir unicamente para realizar um desejo de Bárbara. E se retornava com o rosto ferido, maior se lhe tornava o contentamento.” (RUBIÃO, 2006, pp.26-27)

A relação do casal era resumida à realização de desejos inúteis por um lado e de outro a incrível disposição do marido em realizá-los na esperança de um mínimo de atenção. Bárbara desejava e pedia coisas grandes e impossíveis de serem

obtidas, que eram prontamente atendidos pelo marido, como no caso do pedido do oceano:

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao tamanho do pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano. (RUBIÃO, 2006, p.28).

O excesso nos pedidos de Bárbara é representado pelo seu tamanho, sua gordura, enquanto a criança minúscula seria a fiel representação do que o marido recebia em troca: “Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente”. (RUBIÃO, 2006, p.26). Desproporção esta que é motivada pelo distanciamento do casal, mesmo estando juntos. Bárbara era irredutível quanto a seus sentimentos; nem mesmo com as maiores demonstrações de servidão e vassalagem, por parte de seu marido, ela não deixa escapar uma declaração ou uma atitude amorosa dirigida a ele. Mas, como vimos acerca do princípio do amor cortês, é graças a esta inacessibilidade de Bárbara que o seu marido continua a se sacrificar pelos seus desejos. Ele está mais preocupado com o sentimento que nutre por Bárbara do que pela própria presença física da mulher. É o amor impossível e inacessível de Bárbara que o atrai, não mais a mulher extremamente obesa. Isso pode ser comprovado pelo fato de percebermos que uma espécie de duplo absurdo no conto: o dos pedidos exorbitantes da esposa, e o do pronto atendimento do marido em relação a eles. Ou seja: tanto Bárbara como o seu marido-amante estão envolvidos numa relação de caráter quase que sadomasoquista, pois os pedidos dela (cruéis) são atendidos de modo inquestionado pelo marido, que sofre, mas que atende aos desejos da esposa.

Não existia nada que impedisse o marido de se afastar de Bárbara, nem mesmo o seu filho que, por ela, já havia sido rejeitado e se negava até a alimentá-lo. O que talvez explique essa indiferença de Bárbara pelo filho é o fato de ela não ter nunca desejado ser mãe; o nascimento da criança não nasce em decorrência de um pedido dela, daí o seu desinteresse pelo bebê. O narcisismo de Bárbara só a faz amar o que ela deseja. Mesmo assim, o marido não tomava uma atitude de romper

com este relacionamento. Permanecia fazendo os desejos de sua esposa, tentando a todo custo mostrar e provar o seu amor à Bárbara, mesmo sabendo que seus sacrifícios não surtiriam efeito algum e não trariam o amor de Bárbara. Percebe-se que há um certo prazer masoquista (próprio do código do amor cortês) que é experimentado pelo marido-amante: “Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre.” (RUBIÃO, 2006, p.30). Mesmo assim, ele gastou todas as suas economias para realizar os desejos absurdos de Bárbara, como ter um navio. Este sim o símbolo maior da “inutilidade” de seus pedidos: um navio em uma cidade que não tem mar.

Em geral, os objetos de desejo de Bárbara parecem não ser o mais importante para ela, pois o essencial era ver a realização do seu pedido pelo seu marido, que aparece como a figura de um vassalo. Mesmo irritado e contrário aos desejos de sua esposa, ele não mede esforços para satisfazer suas vontades. “Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. Dentre os transatlânticos ancorados no porto, escolhi o maior.” (RUBIÃO, 2006, p.30). Desta forma, mais uma vez vemos o narrador incorporando o espírito do amor cortês, mostrando uma submissão absoluta à sua dama realiza seu desejo. Ele é um marido totalmente dependente da esperança de poder ter um dia seu amor reconhecido pela amada, bem como recompensados todos os seus sacrifícios.

O final do conto mostra o humor refinado de Murilo Rubião, o que faz lembrar seu mestre, Machado de Assis. Bárbara, em cima do navio, começa a olhar a lua, o que causa desespero em seu marido:

Procurei com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo. (RUBIÃO, 2006, p.32).

Com medo que Bárbara desejasse a lua, o marido fica desorientado esperando o pedido: “Aquele seria o derradeiro pedido.” (RUBIÃO, 2006, p.30).

Sem saber o que fazer, restava-lhe somente aguardar o pedido que o separaria para sempre de sua amada: “Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado.” (RUBIÃO, 2006, p.30). Podemos decifrar este final, aparentemente cômico como o mais alto grau de submissão, ou, como diria Spina, citado anteriormente: para satisfazer a sua dama o amante despreza todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios, bem como às vezes, certo masoquismo e prazer na humilhação amorosa. Uma estrela, desejo impossível de ser realizado. Mesmo assim, em um ato de submissão total ele afirma: “Fui buscá-la” (RUBIÃO, 2006, p.30). Este ato simboliza fazer o impossível pelo amor da esposa; representa, ainda, que este amor está além deste mundo, como defendiam os antigos ao relacionar o amor aos deuses. O marido-amante mostra que fez tudo o que era possível, e também o que era impossível, para ter o amor e o reconhecimento de sua esposa.

É importante salientar que os pedidos de Bárbara vão se tornando cada vez mais nobres. Em sua adolescência, quando iniciam-se seus pedidos, seus desejos eram coisas simples (frutas em árvores, ninhos de passarinho), bem como o prazer em ver o namorado agredindo alguém. Estes desejos passam a ser mais sublimes, o que vai de um navio até uma estrela ao lado da lua. Podemos ver isto como um sinal de que, quanto mais nobre e difícil o pedido de Bárbara e a certa realização dele pelo seu marido, mais elevado e nobre seria o amor do cavalheiro a sua dama. O que nos parece caminhar para um absurdo do fantástico também nos leva a comparação dos acontecimentos com as regras da cortesia entre o cavalheiro e sua dama inacessível.

Podemos, agora, fazer uma análise simbólica dos pedidos de Bárbara, citando-os um a um, para poder entender seus efeitos na narrativa:

1 – Frutas, ninhos de pássaros e brigas. Estes são os pedidos de Bárbara na adolescência. Tais pedidos são, até certo ponto, simples, pois representam as travessuras de adolescentes;

2 – O oceano. Após o casamento, os desejos tomam dimensões maiores e absurdas. Bárbara pede o oceano ao seu marido, o qual prontamente vai buscá-lo.

Mas, ao ver o tamanho do oceano (que não conhecia), traz somente uma garrafa com água do mar, o que é suficiente para deixar Bárbara satisfeita;

3 – O baobá. Bárbara pede uma árvore do quintal do vizinho. Trata-se de um baobá, uma árvore conhecida por ter o tronco mais grosso do mundo. Absurdamente, o marido-amante acaba comprando a casa vizinha para poder satisfazer o desejo da esposa. “Bárbara passava as horas passeando sobre o tronco.” (RUBIÃO, 2006, p.29). Temos aqui um explícito simbolismo fálico.

4 – O navio. Depois do baobá, Bárbara pede ao marido-amante um navio, objeto esse que não tinha nenhuma utilidade em uma cidade sem mar. Vemos, então, que Bárbara o quer porque é belo. Após conseguir o barco, ela deixa sua casa para morar no navio. É como se ela saísse de seu mundo cotidiano e banal (ela nunca está satisfeita) e passasse a habitar um mundo melhor (o navio é um mundo paralelo).

5 – A estrela. Bárbara, no final do conto, busca o objeto mais sublime aos olhos do ser humano: uma estrela. Esta aparece na mitologia como uma simbolização dos poderes mais elevados (para a escrita Babilônica, a estrela é o ideograma da palavra deus). No cristianismo, que exerce grande influência na obra de Murilo Rubião, a estrela também está ligada ao divino: o sinal do messias. Fora isso, ir buscar uma estrela para a mulher amada é um sinal poético (presente na tradição poética ocidental) de gesto extremado de amor.

Assim, entendemos que, apesar da forma física que vincula Bárbara ao grotesco (ela vai ficando cada vez mais gorda, vai se deformando fisicamente), fica claro que, por outro lado, seus desejos apontam para o sublime. Bárbara tinha um corpo grotesco, mas seus pedidos elevam sua alma à condição sublime. Eis aí o maior mistério da personagem, símbolo evidente da ambigüidade da personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, percebemos que há uma clara herança da tradição cortesã nos contos de Murilo Rubião aqui analisados. Nota-se que a tradição do amor na literatura é modernamente reinventada, pelo autor mineiro, através do uso do fantástico; e essa é uma das maiores inovações de sua ficção singular. É através deste gênero moderno que o amor cortês passa a ser registrado em Murilo, o que resulta em uma nova visão do desejo humano, do ser humano atual. O homem moderno, em função da revolução tecnológica, passa a habitar um mundo totalmente dessemelhante ao do século XII, quando é iniciada a tradição do amor na literatura, no que diz respeito ao mundo material. Mas parece que a modernidade tecnológica e a sociedade de consumo apenas exacerbaram as tendências humanas (ligadas ao desejo) que a poesia cortesã já havia assinalado. O escritor apresenta uma nova forma de expressar esta tradição.

Em "Elisa" notamos que a influência da tradição cortesã se dá pelo distanciamento dos amantes, causado pelo movimento cíclico da personagem feminina: a mulher ausente e o homem que foge do encontro amoroso. Ou seja, a possibilidade de concretização amorosa será sempre afastada por um ato de distanciamento provocado pelas fugas de Elisa ou pela inação ou afastamento do personagem masculino.

O conto "Epidólia" é marcado pelo tom de pesadelo e angústia na tentativa do amante encontrar a amada. A personagem Epidólia está sempre em fuga, e o narrador Manfredo vive uma busca desesperada pela amada, sempre inacessível. Isso aproxima esta narrativa dos preceitos do *amor cortês*, tanto pela inacessibilidade da mulher como na busca, até certo ponto masoquista, pela mulher que nunca está presente. O que fica claro neste conto é que ele tem um tom onírico, quase que fantasmático. A narrativa parece ser o registro de um pesadelo, do qual o protagonista Manfredo procura, de qualquer forma, se desvencilhar; ele quer acordar deste sonho ruim. Para tanto, seria necessário encontrar Epidólia – ou, ao

contrário, acordar seria libertar-se desse fantasma. “Epidólia” é um texto ambíguo, pois é possível pensar que o narrador tanto parece querer encontrar Epidólia (acabar com o pesadelo de sua falta), como também parece querer acordar do pesadelo (ver-se livre de Epidólia). Em qualquer dos casos, a mulher é uma figura atormentadora.

O terceiro conto analisado é considerado por alguns críticos como uma das obras-primas do autor. “Bárbara” é o mais complexo dos três contos que estudamos. Nele, há uma maior aproximação com a tradição cortesã: o conto é uma paródia dos textos tradicionais do *amor cortês*. O marido está fisicamente junto da mulher, mas na verdade não a tem, pois passa a vida tentando provar o amor que sente por ela, e querendo ter o amor de sua esposa. Por isso foi nomeado aqui de marido-amante. É neste conto, também, que a narrativa, apesar de ser considerada fantástica, pode ser vista também como poética. O marido que faz o impossível pelo amor da amada, que busca até uma estrela pelo reconhecimento do seu amor, é extremamente o sujeito de um relato poético. E o mais importante a destacar é que a *narrativa muriliana é poética em função da revisitação da tradição amorosa cortesã*. É evidente que o *corpus* apresenta variações, mas nos três contos escolhidos encontramos um ponto de união que os vincula à tradição lírico-amorosa que remonta ao século XII, conseqüentemente ao amor cortês praticado pelos trovadores daquela época.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Murilo Rubião

O pirotécnico Zacarias e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O homem do boné cinzento e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

A casa do girassol vermelho e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Obras teóricas

Obras sobre o amor e o erotismo

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica das paixões.** Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor.** São Paulo: Boitempo, 2007.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

PAZ, Octavio. **A dupla chama – amor e erotismo.** Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Ed. Siciliano, 1999.

PESSANHA, José Américo Motta. **Platão: as várias faces do amor.** In: Os sentidos da paixão. Org. Sérgio Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente.** Trad. Paulo Brandi. São Paulo: Ediouro, 2003.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. Rio de Janeiro: GRIFO, 1972.

WISNIK, José Miguel. **A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda**. In: Os sentidos da paixão. Org. Sérgio Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Obras sobre o fantástico e sobre Murilo Rubião

ALCIDES, Sergio. **A parábola inconformada**. In: A casa do girassol vermelho e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)**. In: Enigmas e comentários. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo**. In: O pirotécnico Zacarias. Coleção NossoTempo. 8ª Edição. São Paulo: Ática, 1981.

BORANELLI, Valdemir. **O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar: entre o mito e o literário e a polimetáfora**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FURUZATO, Fábio Dobashi. **A transgressão do fantástico em Murilo Rubião**. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. **Uma poética da morbidez**. In: O homem do boné cinzento e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

MACHADO, Luis Eduardo Wexell. **A álgebra mágica de Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séc. XVIII, XIX e XX.** Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Trad. José Marcos Marinani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

SÁ, Márcio Cícero de. **Da literatura fantástica (teorias e contos).** São Paulo: FFLCH – USP, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

_____. **Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico.** In: O pirotécnico Zacarias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WERNECK, Humberto. **A aventura solidária de um grande artista.** In: O pirotécnico Zacarias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Dicionário

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.