

## NOTAS PARA UMA POÉTICA/POLÍTICA DO ESPECTRO (O FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO)

Hermenegildo José Bastos\*

**RESUMO:** *O fantástico é um fator de desregramento do discurso, define-se como um reino de sombras e monstros gerados pela morte do sagrado. A literatura fantástica representa e controla o desejo, degradado, submetido à forma-mercadoria. O mundo de onde o sagrado se ausentou é dominado pelo fetichismo da mercadoria. O lirismo é a outra face do horror, é um instrumento de que se serve o narrador para manipular os destinos dos personagens. Os contos de Murilo Rubião exibem os seres submetidos à mais cruel forma de colonização, revelando, ao lado da poética, uma política do fantástico.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Murilo Rubião; fantástico e política; fetichismo da mercadoria.*

O leitor de “A diáspora” há de perguntar em que consiste o fantástico dessa narrativa em que não se encontram citações ou alusões ao sobrenatural como aquelas que vemos em “Alfredo” ou “Petúnia”. Não há feridas que se abrem em flor (“Petúnia”, “O lodo”), nem seres metade gente metade bicho (“Alfredo”), nem animais

---

\* Universidade de Brasília – UnB.

que se metamorfoseiam (“Teleco, o coelhinho”). Aí o fantástico é em primeiro lugar um fator de construção/desconstrução do texto, ou mais, de desregramento do discurso. Pela referência à Bíblia – narrativa religiosa por excelência –, o conto se constrói como uma reescrita do texto mítico ou sagrado. Dessa maneira o banaliza e o esvazia, o que equivale a trazer à tona o horror. O horror é subitamente descobrir-se só humano. Do texto sagrado banalizado desponta o espectral e o maléfico. A literatura escancara o (seu) ser demoníaco.

Longe de ser uma estilização da epígrafe bíblica, ou uma sua paródia, é uma reescrita do texto sagrado, um deslocamento resultante do gesto de descontextualização, uma apropriação. As epígrafes não têm uma função primordial nos contos, ou, se têm, é para desdizerem-se e, assim, desdizerem a sua condição primordial. São marcas da profanação. Aí estão para negar a si próprias. Reescritas, dão-se como visões alucinatórias, como texto fantasma.

A reescrita do texto religioso fantasmagoriza-o. Dá a ver a morte do sagrado. Mesmo porque, com isto, mais um elemento complicador se coloca: o sagrado, se morreu, revelou-se efêmero, contradisse, portanto, a sua própria essência: se já não há mais sagrado, é porque nunca houve? Se assim não fosse, como se poderia reescrever o texto outrora sagrado?

Da morte do sagrado não resulta o seu simples desaparecimento. Do seu cadáver insepulto brotam monstros, aqueles mesmos a que Aglaia dá à luz. Diabólicos são os frutos de Aglaia e Colebra, pois, como dizem os médicos, “[...] todo um processo de fecundação fora violentamente alterado e a medicina não podia explicar o inexplicável” (p. 193).<sup>1</sup>

Desaparecido, o sagrado reaparece, mas agora como fantasma e monstro. Eis a diáspora: Hebron e Roque Diadema são seres fantasmáticos porque pertencem ao mundo de onde o sagrado se ausentou. Do lugar onde não mais está o sagrado brotou a mercadoria: Man-

---

<sup>1</sup> Trabalho com a edição da Ática, *Contos reunidos*. Doravante registrarei, entre parênteses, o número da página citada.

gora é forma-mercadoria, é um valor de troca. Mas não sendo Mangora representação de nenhuma cidade, como tampouco seus habitantes, sendo todos, espaço e personagens, seres de papel, é da literatura que se fala aí. A literatura fala da sua própria danação, fala de si como de uma prática de dar vida a esses seres sem corpo ou de corpo “metafísicamente físico”, que é como Marx define o corpo da mercadoria (Marx, 1986: 38).

A escrita fantasmagórica encena os fantasmas, dá a ver o invisível, isto é, a espectralidade, a forma-mercadoria. O fetichismo da mercadoria é o modo pelo qual as formas econômicas do capitalismo ocultam as relações sociais nelas subjacentes. Observa Slavoj Žižek que, para Marx, o universo da mercadoria proporciona o suplemento fetichista à espiritualidade “oficial”. Não há espírito sem fantasmas dos espíritos. Há na própria matéria um elemento imaterial mas físico, que Žižek chama de “cadáver sutil” (Žižek, 1996a).

Não se trata de o fantástico nos dar a ver a realidade, o que equivaleria a tomá-lo como alegoria de alguma coisa “real”. O fantástico nos dá a ver, sim, os mecanismos de constituição da (quilo que tomamos por) realidade. Os processos pelos quais a ilusão se faz real. A isso Žižek dá o nome de *fantasia ideológica*. Assim como as pessoas já não acreditam, hoje, na verdade ideológica (o que caracteriza a ideologia vigente como o cinismo), tampouco os leitores acreditam na encenação do fantástico. Afirma Žižek que

O nível fundamental da ideologia, entretanto, não é de uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social (Žižek, 1996b: 316)

Já Derrida, em *Espectros de Marx*, emprega o termo “espectro” para designar essa fugidia pseudomaterialidade que subverte as oposições ontológicas clássicas entre realidade e ilusão. Não existe realidade sem espectro. O círculo da realidade só pode ser fechado mediante um estranho suplemento espectral. A realidade não é a própria

coisa, é sempre simbolizada. Mas a simbolização nunca é total, contém sempre uma falha. Essa parte do real que permanece não simbolizado retorna sob a forma de aparições espectrais. O espectro dá corpo àquilo que escapa à realidade (Derrida, 1994).

Em Murilo, reescrever o texto bíblico é substituir o mito pela danação. O gosto de vitória que Roque Diadema sente ao findar o conto é o sinal de um instante de autoconsciência da modernidade enquanto época que se sobrepôs ao mundo mítico, religioso. O processo civilizador, eis a diáspora.

Discurso e história se interpenetram: o “gosto de vitória” de Roque Diadema é também do autor-narrador que corroe o texto sagrado e o esvaziou. O instante de autoconsciência é o da literatura enquanto discurso que se sobrepôs ao mito. A história que lemos é a da dessacralização, ou substituição (imperfeita) do mito pela literatura. Então, é da literatura que se trata. Mas da literatura como reino de sombras, do discurso literário como culpa. A auto-representatividade literária nada tem de intransitiva: representa o mundo diabólico, o mundo em que não há mais o mito mas a literatura, um mundo reduzido ao literário, fetichizado.

O fantástico de “A diáspora” não se dá imediatamente. O leitor terá então que acompanhar a trama que, sendo da narrativa, é também da reflexão sobre ela. Também em “O lodo” e “Petúnia”, o fantástico está lá onde as citações não chegam. As citações (inclusive as epígrafes) servem para predispor o leitor, informando-o de que está entrando num universo regido por um tipo especial de verossimilhança. É um traço do gênero. Elas estabelecem um contrato de leitura. Vêm a ser, assim, elemento de coesão e coerência textual, preservando a duplicidade de leitura, que desde Tomachevski e Todorov é considerada a marca do fantástico (Todorov, 1970) .

O leitor de “A diáspora” é conduzido junto com os personagens a uma perturbação que se estabelece e permanece até mesmo depois de terminada a história. Presos pelo enigma da história, personagens e leitor são também enigmáticos, não têm como imprimir aos aconte-

cimentos uma lógica sua. O leitor foi captado e aprisionado pela órbita da narrativa, é leitor implícito. É seu o enigma.

O contraponto se estabelece em “A diáspora” entre a escrita religiosa ou mítica (aludida, citada no conto) e a escrita do próprio conto, dessacralizada e vazia. E é por aí que a narrativa recupera a sua quase suprimida mundialidade. O leitor, que a princípio quase não conta com dados do mundo factível e empírico, é levado de volta à História pelo contraponto entre a palavra sagrada e sua transgressão. O leitor refaz o roteiro da diáspora. E então se pergunta: por que o nome Roque Diadema com sua dupla alusão ao poder imperial? E o que isso tem a ver com o mundo dos teodolitos e documentos lavrados em cartório?, e o contraponto (ou duplicidade?) entre Hebron e Roque Diadema é alusão ao contraponto mundo antigo/mundo moderno?

A expectativa do leitor de uma narrativa mítico-religiosa não se realiza, mas também não se frustra de todo. Ele hesita e se pergunta se a história que lê não é também a sua história. Ele se reconhece no tempo e no espaço de “A diáspora”, mas hesita quanto ao sentido disso. Hebron e seus filhos parecem seres de um outro mundo, embora “vivam” no nosso. Também Hebron fica intrigado com os acontecimentos, em especial com a indiferença dos mangorenses:

Tamanhos cuidados chamaram a atenção de Hebron, já intrigado pela indiferença que os mangorenses demonstraram ante o deslocamento das operações dos trabalhadores para as duas margens do desfiladeiro, à esquerda e um pouco atrás do antigo acampamento. Pareceram até zombar da eficácia e rapidez com que foram instalados novos guindastes e algumas betoneiras nas proximidades do local onde seriam assentadas as torres de sustentação dos cabos principais da ponte (p. 272)

\* \* \*

Para Tomachevski, os relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação simultânea (Tomachevski, 1965:

287). A isso chamou Todorov posteriormente de hesitação: o fantástico nos lança (mas também ao personagem) numa situação de dúvida epistemológica – são ou não são reais os acontecimentos narrados? À diferença do estranho (cujo enigma se resolve necessariamente ao final) e do maravilhoso (que não provoca choque entre o real e o imaginário e, portanto, tampouco provoca espanto no leitor), o fantástico dura apenas o tempo da hesitação.

Como observa Joël Malrieux, porém, o fantástico não se situa entre o racional e o maravilhoso como um meio termo, situa-se em outro terreno. Seu objeto é outro, assim como os meios com que opera e a visão de mundo que pressupõe. No fantástico, o sobrenatural é apenas uma imagem: é uma maneira de o autor deixar entrever um além do real conhecido (Malrieux, 1992: 43). O fantástico tem por objeto o real, mesmo se se tratar, para o autor, de revelar um real mais amplo que o do senso comum. O sobrenatural é um instrumento com que o escritor procura exprimir uma perturbação.

O gênero teórico, segundo Todorov, é definido de modo abstrato. Ele observa que não é necessária a leitura de todos os textos realmente existentes para a definição de um gênero. Mas, dessa forma, o fantástico puro fica limitado a apenas alguns poucos textos e a um período muito curto da história. Dentro desses limites estreitos do fantástico concebido como gênero teórico, não caberiam nem Gogol nem Kafka. Em *A metamorfose*, teríamos uma mistura de estranho e maravilhoso, pois o espanto inicial gerado pela transformação de Gregor Samsa é imediatamente assimilado.

A concepção que Todorov nos dá do fantástico está marcada pela a-historicidade. Os gêneros são concebidos como formas atemporais. Ele parte, segundo Malrieux, de uma definição à qual submete as obras. Mas a hesitação é uma modalidade narrativa e não a definição do fantástico.

Para Malrieux, o elemento perturbador pode ser um fantasma, um morto-vivo, uma estátua que se anima, um duplo. Não é obrigatoriamente sobrenatural nem precisa ser exterior ao personagem, mas

deve minar o equilíbrio intelectual do personagem e, dessa maneira, questionar os quadros de pensamento do leitor. A narrativa fantástica dá a ver a confrontação do personagem com um elemento perturbador, cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com os quadros de pensamento e de vida do personagem, a ponto de o transtornar completamente (Malrieux, 1992: 49).

Na teoria freudiana também a questão do fantástico não se resolve como um problema do sujeito ou como simples alternativa de interpretação. O familiar que se desdobra no inquietante e o inquietante como uma dimensão outra do familiar são fenômenos de cultura (Freud, 1954). Por sua vez, Bessièrre entende que o fantástico não resulta da hesitação entre duas ordens, mas de sua contradição e de sua recusa mútua e implícita (Bessièrre, 1974: 57). A hesitação entre o natural e o sobrenatural é na verdade o jogo entre uma concepção laica e uma concepção teológica da lei (Bessièrre, 1974: 237).

Para Deleuze a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento. O caráter essencial da literatura moderna está em poder contar várias histórias ao mesmo tempo. Mas, observa Deleuze, não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista. Há realmente uma unidade das séries divergentes, mas é um caos sempre excentrado (Deleuze, 1969).

Diz ainda Deleuze que a questão de saber se os acontecimentos são ou não reais não está bem colocada. O fantasma é um efeito cujas causas são reais. Ele é, portanto, um produto da realidade (como já dissera Freud), embora a ultrapasse. Difere em natureza de suas causas reais. A distinção não é entre o imaginário e o real, mas entre o acontecimento e o estado de coisas corporal que o provoca ou no qual ele se efetua. O fantasma é um puro acontecimento (Deleuze, 1969: 245).

O fantástico problematiza, sem desfazer, os parâmetros e códigos culturais do real e imaginário, desestabiliza os critérios da opera-

ção que estabelece as fronteiras. Como tal, encena uma incongruência, uma dualidade. A incongruência é um terceiro elemento, que já não é nem o comum nem o insólito, mas a impossibilidade de solução, ou ainda, a coexistência problemática, o desacordo, a desavença. Aí será possível identificar uma política do fantástico. Por ora, a definiremos como o sentido (ausente) da ambigüidade, nos termos que Jameson diz ser a História a causa ausente (Jameson, 1992: 32). Considerar o sentido como presente na ambigüidade resultaria em dissolvê-la. O sentido é a ambigüidade mesma, o haver ambigüidade. Assim, procurar o sentido equivale não a desfazer a ambigüidade, mas a perguntar pelas razões de haver ambigüidade.

A noção de real é política. Por sua vez, a ambigüidade literária, a polissemia, é manifestação de uma violência social: sempre que há luta pela imposição do significado, estamos no horizonte da violência... e da literatura. O que é próprio do fantástico é tomar a ambigüidade como tema e explorá-la até um ponto em que os significados possíveis se desligam da limitação da empiria e da facticidade, penetrando assim no mundo das puras sombras, ou, em outras palavras, quando o significado vencido e dominado é expulso para fora do universo do plausível e, como tal, não pode se manifestar senão enquanto monstro.

O político não é a resolução, pela leitura alegorizante, da incongruência. Não é que, no político, o fantástico encontre a sua explicação. O fantástico é que, por irredutível, questiona o nosso gesto cotidiano de dissolver o inquietante no familiar, ou seja, o gesto de naturalização da ideologia. Como veremos em seguida a propósito de "Bárbara", o texto fantástico é político, não tanto porque se refira a alguma coisa política extraliterária, mas sobretudo porque se refere a determinada literatura que se debate com a condição da arte enquanto mercadoria.

Trabalhamos com a noção de gênero fantástico a partir de uma concepção de gêneros como "instituições essencialmente literárias ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja fun-

ção é especificar o uso correto de um determinado artefato cultural” (Jameson, 1992: 107). É assim também que está em Ana Maria Barrenechea, para quem o fantástico se distingue do maravilhoso na medida em que, neste último, a convivência de fatos *normais* e *anormais* não é problemática.

Segundo Barrenechea, há dois tipos de literatura fantástica: no primeiro, estão as obras em que se desenvolve um debate interno sobre a legitimidade das crenças, apresentando os fatos por meio dos testemunhos divergentes de narradores e/ou personagens que sustentam posições opostas. No segundo, incluem-se as obras que apresentam fatos anormais sem que provoquem um debate interno. Mas, mesmo aí, a conjunção de opostos é problemática, pois, do contrário, a obra cairia no maravilhoso (Barrenechea, 1996).

Em Murilo, em alguns contos a problematização não provoca um debate interno, mas nem por isto estamos fora do fantástico. Ocorre aí o que Davi Arrigucci Jr. chamou de o “seqüestro da surpresa”: “Grande parte da dificuldade de interpretação dessas narrativas reside, pois, na ausência do espanto [...]. O seqüestro da surpresa vira o centro do enigma” (Arrigucci Jr., 1999: 306). Mas é por aí mesmo que ocorre dá a problematização: a ausência de surpresa é a naturalização da ideologia. O espectro já não surpreende ao personagem nem ao leitor. Aquele envolvido pela forma-mercadoria não se surpreende com as suas metamorfoses. Do espectro diz Derrida que

Esta Coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. [...] A isto chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha (Derrida, 1994: 22)

\* \* \*

Em Murilo Rubião, narram-se metamorfoses, deslocamentos, vi(s)agens: de personagens que atravessam o mar transportando mercadorias (“Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”), de personagens que vieram do mar mas ainda o trazem

em si (“Epidólia”), viagens também do mar em direção ao interior (“Bárbara”); de personagens que se locomovem de trem (“A noiva da casa azul”, “A cidade”) ou de carro (“O convidado”, “Epidólia”) para o passado ou para o imponderável. Em “Bárbara”, o navio viaja de trem. O roteiro do mar (por navio e de trem que é a extensão do navio) é o roteiro da mercadoria. Acompanhando-o ouvimos “as sirenes que cortam a noite como gemidos de homens que se perderam em águas distantes” (p. 114).

Em “Bárbara”, por exemplo, a presença do mar é o que há de mais incômodo para o narrador e também para o leitor. O leitor estranha que aquela que tudo devora, que tudo consome, afirme que o navio “é a coisa mais bonita do mundo”. A beleza é a aparição do horror. E a arte, enquanto aparição da beleza, é mercadoria pronta para o consumo.

Bárbara é apenas um nome, ou o nome, posto que dá título ao conto e é o único nome da história. Não é exatamente o nome de alguém ou do personagem, mas do fenômeno fantástico (Malrieux, 1992: 54). De fato não há uma pessoa chamada Bárbara. Como veremos em seguida, o narrador, sim, é que é levado a confrontar-se com o fenômeno, mas por ora consideremos as coisas nos termos que o narrador coloca.

Bárbara devora as coisas, acrescenta-as ao seu corpo, que se avoluma “à medida em que se ampliava sua ambição” (p. 33).

Ela é uma hipérbole.<sup>2</sup> Como tal, é um gigante que parece ter saído das páginas da literatura infantil, que se alimenta de coisas e de gente. É a palavra-monstro. Suprime o mundo. Atrás da palavra Bárbara não há nada além de uma ausência fantasmática: tudo foi aprisionado na órbita do consumo.

O narrador não lhe oferece resistência. Ele não é o herói em luta contra um ser maligno. Parece ser um instrumento de Bárbara, que

---

<sup>2</sup> Sobre hipérbole em Murilo cf. Schwartz, J. *A poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981, p. 70.

lhe seduz e termina por lhe quebrar a resistência. Ele confessa que entre os dois não há qualquer relação amorosa, que são “simples companheiros”.

Bárbara é voraz. Os seus pedidos são líricos e românticos: ela quer o oceano, a árvore, o navio, a estrela. A beleza, o lirismo, a arte, enfim, estão aí para serem consumidos. E os pedidos se encadeiam dentro de uma lógica perfeita. São, como ela, hiperbólicos. O narrador os substitui por representações, metáforas, metonímias. Na verdade, manipula-os. A parte representa o todo: o oceano é substituído por uma garrafa contendo água do oceano, o baobá por um galho. Ela se maravilha com a garrafa, mas não se satisfaz com o galho. O baobá então é retirado do solo para satisfazê-la e morre.

Na palavra baobá, a última sílaba repete a primeira. A hipérbole repetitiva, em vez de fazer aumentar, reduz. A condição para que Bárbara engorde é que o mundo emagreça, ou mesmo, suma. A morte do baobá é o seu aprisionamento pela linguagem, mas pela linguagem do conto que representa a própria arte enquanto mercadoria e consumo.

Ela pede um navio. Desmontado, ele é transportado no trem até a cidade. O filho de Bárbara não compreende a razão de tantos e inúteis apitos de trem. A razão escapa ao entendimento. Ela se mudará para o navio, assim que ele for remontado. Desmontar e remontar a nave que, mesmo em terra, continua a sua viagem. A viagem não tem fim, porque é a viagem da coisificação e da colonização. Bárbara pede uma estrela, romântica e lírica como a arte pronta para o consumo.

Por aí podemos ver que o narrador não é bem um instrumento de Bárbara, como aparenta. Ela é, como Teleco, como Ofélia, em outros contos, projeção do narrador. O que lemos não é a história de uma personagem de nome Bárbara, mas a história do narrador confrontado com o fenômeno fantástico, e este fenômeno é o da palavra “bárbara”, ou ainda, a história da escrita de “Bárbara”, o fenômeno que é escrever.

Comparando-se com “O ex-mágico da Taberna Minhota”, em que o narrador e o protagonista são em princípio um só, em “Bárbara” temos o desdobramento do narrador, que se instala como guia mas também como controlador do personagem. O controle consiste, no caso, em atender aos pedidos “desvairados” de Bárbara de uma maneira, digamos, razoável, plausível: no lugar do oceano, uma garrafa contendo água do oceano. O segundo substitui/representa o primeiro. O desvario de Bárbara, tão parecido com o de Ismália de Alphonsus de Guimaraens, da maneira como chega ao leitor, já não seria uma manipulação do narrador, a manipulação inicial a partir da qual as outras se dão? Não é ele quem imprime o seu ponto de vista à história e, como tal, dá-nos a ver o cenário em que transcorre o fenômeno? É a história do narrador que lemos, a história de alguém que lida com a linguagem, que tem o poder da linguagem, mas que ao mesmo tempo sofre o poder da linguagem, deve submeter-se a seus disfarces, subterfúgios e outros mecanismos.

Se assim é, o fantasmático está no ato de narrar entendido como uma forma de controle e manipulação. O que seria, inicialmente, o desejo de Bárbara, é agora a sua representação, isto é, a sua degradação em elemento de consumo. A representação e suas formas variadas (montagem, desmontagem) são o valor de troca, a forma-mercadoria. Assim também em “Teleco, o coelhinho”, as líricas metamorfoses são as do ser submetido ao valor de troca. O ser humano é apenas uma das transformações no universo da forma-mercadoria.

Observe-se que os leitores não temos conhecimento do desejo de Bárbara. Além do mais, sendo Bárbara uma projeção do narrador, é do desejo dele que se trata, ou do desejo pura e simplesmente. O desejo é o irrepresentável. Afirma Bellemin-Noël que a escrita fantástica procura dizer o indizível. O que temos é então um fantasma semelhante àquele que se apresenta na psique individual graças ao sonho diurno, ao sonho noturno, ao delírio do psicótico e aos sintomas verbalizados da neurose (Bellemin-Noël, 1972: 6).

O que lemos em “Bárbara” é, então, a história da criação da história, como um depoimento de um escritor sobre os seus métodos

de escrever. Uma história sobre uma história é uma manifestação do duplo. Um texto como “Bárbara” traz consigo um segundo texto, que não é um contraponto de verossimilhança para o desregramento do discurso, mas é um espelho em que o primeiro texto se repete para comentar-se. Esse texto segundo é um espaço que se abre no primeiro para refleti-lo. Cada cena é auto-reflexiva. O duplo é uma repetição. Contudo, o texto que se volta sobre si mesmo contém necessariamente também uma diferença.

Na diferença está a poética do espectro, que procuramos recuperar em linguagem crítica. O enigma que se coloca para o filho de Bárbara é o mesmo que se coloca para nós, a permanência da ambigüidade: embora sejam inúteis, os apitos de trem, os sinais e avisos ressoam ainda, não são sinais de nada senão de si mesmos, a nada remetem, perderam a condição de instrumentos ou meios para algum fim. A rebelião dos meios contra os fins decorre de que o espírito não pode imprimir uma finalidade à matéria, os fins não são mais do que outros meios para outros fins que também, por sua vez... e assim indefinidamente. O espírito torna-se matéria, e a matéria, perdendo a sua determinação, torna-se espírito. Mundo contraditório, diz Sartre, de total escravidão (Sartre, 1947).

Em Murilo, há alguma coisa à espreita sempre, alguma coisa que ameaça acontecer. Ainda que não aconteça, aí está, já está aí, de fato já aconteceu, pois não é nada senão a espreita mesma, como uma ausência, um vazio que nos observa. Pode às vezes rodar nos trilhos de um trem, edificar-se nos andaimes de um edifício, convidar-nos na escrita de um convite, mas não se esgota, e nunca se mostra, a não ser na sua opressiva neutralidade. O personagem e o leitor podem chegar ao ponto de ansiar pela concretização da ameaça, como forma de tentar dar fim à expectativa. Mas é em vão.

\* \* \*

A contragosto, eis como os personagens murilianos vivem ou narram os acontecimentos. Gostariam de poder escapar da história

em que foram lançados. E, além de viverem a contragosto, elaboram o discurso correspondente. Narram-se as descobertas de pertença a um mundo desagradável, e a condição de prisioneiro. A questão não interessa apenas aos personagens, atinge de cheio os leitores, que se sentem também prisioneiros. Ela está aí no mundo do texto, mas ao mesmo tempo lhe antecede e suscita as histórias de prisão e impossibilidade de fuga. Vem de outro lugar, formula-se em outro terreno, no mundo real, no qual somos nós os personagens. Percebemos, então, que também o autor está aí a contragosto. A história é a História.

Exemplo marcante do “a contragosto” é o conto “A casa do girassol vermelho”. Os personagens movem-se dentro de um espaço fechado, um lugar atrasado, distante da civilização, nos “imensos jardins longe da cidade e do mundo”. A única referência externa é a vila onde anteriormente moravam os filhos adotivos de D. Belisária. Quando a história está para se fechar e se completar, um trem passa lembrando aos membros da tribo que no mundo há mais alguém. (Ao leitor ele lembra outros trens que atravessam os contos de Murilo.) Mas a lembrança nada traz. Naquele momento, coisa alguma poderia dar sentido aos acontecimentos.

“A casa do girassol vermelho” é o espaço onde se desenrolam os acontecimentos: campo, distante da vila, afastado da cidade. É ao mesmo tempo as pessoas que aí vivem, um tipo social. A brutalidade de Simeão e de Surubi parecem ser próprias do lugar. Espaço social e psicológico. A casa é a não-cidade, lugar atrasado e, como tal, é também tempo, o tempo da história, que se funde com o espaço – cronotopo.

O trem é o espaço em movimento. De onde vem e para onde vai? Não sabemos. Vem cheio de gente. Mas quem são os passageiros? Nada sabemos. Ele é rápido e termina por captar alguma coisa da vida dos habitantes da casa de Simeão: “Um trem apitou ao longe e, ao passar por nós deixou uma esteira de fagulhas” (p. 23). O trem transporta ao menos o olhar do narrador: “Além de nós, [diz ele] havia no mundo mais alguém”.

Antes da passagem do trem, Xixiu mergulhara e desaparecera na represa: “[...] fora ao encontro de Simeão”, o repressor, que morrera na véspera, para o último e verdadeiro combate. O mergulho também é uma forma de deslocamento, como o trem. O trem passa pela casa e se dirige para fora e para longe, captando e carregando consigo algo dos personagens. O mergulho na represa é um movimento para dentro, sem saída. O trem passa ao largo, como a imagem da saída impossível. O mergulho o antecede para limitá-lo.

“A casa do girassol vermelho” se passa no meio rural. Seus personagens são seres do mundo agreste. Tudo neles é extremado, sem limites, refinamento e urbanidade. São incivilizados. Como tal, são mais próximos da natureza. Mundo da necessidade e da escassez. Mundo ao mesmo tempo da orgia, da festa e da punição, da perversão sexual. O grupo é tribal: Simeão e Belisária são pais adotivos dos dois grupos de irmãos. O jogo da sexualidade oscila entre a mais completa repressão (Belisária morre virgem porque “o marido considerava pecado o ato sexual” e Xixiu mergulha na represa para aí desaparecer) e a mais completa permissividade (incestos etc.). Nesse universo, a morte dos pais significa libertação e é festejada.

Após a morte de Simeão, os filhos comemoram dançando: a casa “respirava uma alegria desvairada”. Surubi, o narrador, afirma que “Todos os acontecimentos alegres da nossa existência eram comemorados com báilados coletivos”. A ambiência é da sociedade mágica. A magia, conforme assinala Northrop Frye, é um esforço para recuperar uma ligação perdida com o ciclo natural (Frye, 1973: 121).

Em Murilo, o tema da magia e da sua impossibilidade, o tema da arte como magia decaída é, ao mesmo tempo, o tema da relação homem/natureza. É notável o determinismo natural a que estão submetidos os personagens. Jorge Schwarz já observara, a propósito de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, como os personagens são marcados pelo determinismo hereditário:

Há um determinismo comportamental [...]. Na medida em que a hereditariedade forja os elementos previsíveis no desempenho

da(s) personagem(s), os traços diferenciais dos indivíduos se diluem” (Schwartz, 1981: 34).

Para exercer o controle sobre os filhos, Simeão separa os homens das mulheres e vigia-as. Xixiu, o mais perseguido, é também o mais vigilante com relação à irmã. Simeão controla os instintos, a natureza interna do homem. Simeão é, assim, alguém que se considera responsável pela formação dos outros personagens, assim como o professor em “Os dragões” e o narrador de “Teleco, o coelhinho”.

Controlar a natureza interna é o programa civilizador, do qual a literatura faz parte como literatura de formação. Cita-se outra vez o mito, mas apenas para dizer da sua impossibilidade.

Vê-se que a estética do espectro é também uma política do espectro. A estética, segundo Rancière, é uma partilha do sensível e, como tal, é do reino da política. A política é estética

[...] na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum. Esta mesma forma supõe uma divisão entre o que é e o que não é visível, entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos (Rancière, 1995: 8).

Uma narrativa como “O bloqueio”, por exemplo, relata a sua própria indisponibilidade, o seu próprio confinamento. A história é a do ato da escrita, a da literatura que é como o mundo suspenso de Gérion, parado no ar, aprisionado por “obras de rotina”. “Emitiria a máquina vozes humanas?”, pergunta Gérion. A máquina produz a obra. No final do conto, quando Gérion vai ao encontro da máquina, ela já perdera sua força, produz morosamente embora “aprimorando a obra, para fruir aos poucos os instantes finais da destruição” (p. 250). Da autodestruição, claro está. O texto fala da sua aporia. O mundo da obra é esse mesmo em que nós, leitores, também vivemos, a contragosto, como os personagens.

\* \* \*

Como é possível, então, que esses textos tão “sérios” e “profundos”, capazes de dar a ver aquilo mesmo que a sociedade mais se esmera em ocultar, sejam os mais técnicos e formais como se produzidos segundo uma receita? Há no fantástico uma certa gratuidade. Nele, o escritor pode se entregar mais livremente à escrita, sem o compromisso da verossimilhança, como observa Malrieux (1992).

É com essas reflexões que Gogol finaliza “O nariz”:

Só agora, refletindo bem sobre tudo isso, vemos que há nela [na história] muito de inverossímil. [...] Não, isso é coisa que absolutamente não entendo! Entretanto, o que estranho ainda mais, o que é mais incompreensível do que todo o resto, é como os autores podem utilizar-se de tais assuntos? Confesso que isso é totalmente inconcebível, quer dizer... Não, não, não, não compreendo absolutamente. Pois, em primeiro lugar, a pátria não tira nenhum proveito disso. Em segundo lugar..., bem, em segundo lugar, também não há proveito algum. Eu simplesmente estou sem entender (Gogol, s.d.: 97-8).

A gratuidade do fantástico, porém, é aparente. Em troca do compromisso com a verossimilhança, deve assumir um “grande número de imposições restritivas que fazem dele uma das construções mais condicionadas e menos espontâneas da literatura”, como afirma Filipe Furtado (1980: 28). A manifestação sobrenatural deve manter-se coerente no decorrer de toda narrativa e submeter-se aos princípios do gênero.

Deve-se dizer que o aparentemente banal esconde a alucinação. O passado religioso não é acessível. Recusa ser banalizado e retorna para cobrar o que lhe é devido, como um vampiro, um morto-vivo, um cadáver insepulto. A aparente gratuidade esconde as novas formas de diabolização, desconhecidas do homem religioso, pré-moderno.

Aquele que nos conta as histórias (e o leitor também) não acredita nelas; os personagens, os eventos, os espaços etc. parecem ser citações de narrativas mais antigas. O sobrenatural é um repertório a

ser explorado friamente pelo autor, que lida com a perda e a nostalgia do mundo mágico, contrapondo personagens (“superiores”) pertencentes a extratos elevados da sociedade, sequiosos de explicações lógicas, científicas, para os fenômenos, sem aura e desencantados, a outros personagens (“inferiores”), supersticiosos, presos a um passado já dessacralizado e muitas vezes até ridicularizado.

Os personagens não são ninguém mas todos, uma vez que ninguém está livre de um dia se confrontar com o fenômeno fantástico. A farsa tem, portanto, a sua gravidade. O pouco caso com os temas tradicionalmente tidos como graves pode dar um toque de humor, mas de humor negro. Mas ninguém pode levar a sério uma história como “Memórias do contabilista Pedro Inácio”. Não pelo que há de insólito, mas pelo tom quase de broma e piada. Como um causo.

O humor degrada. E a degradação é já por si o fenômeno fantástico. Nomes como Xixiu, Surubi, e outros, são índices da degradação humana. Instalado entre o humor e o terror, o leitor sente falta de uma saída que só poderia se oferecer numa referência ao mundo. Xixiu não há, nem Bárbara. Sem consistência, esses significantes são ainda mais degradantes.

O fantástico de Murilo Rubião é a literatura da invisibilidade ou da sensibilidade insensível que caracteriza a forma-mercadoria (Marx, 1986: 36). O político do fantástico está na condição dessa invisibilidade, porque, se a invisibilidade é, em primeiro lugar, da própria literatura como discurso de representação, é também das condições de dissolução do real, dos personagens convertidos em puras figuras de linguagem. A literatura volta-se sobre si mesma, perde-se nos seus próprios devãos e abismos. O olhar que procura ver o mundo através da literatura nada encontra.

Em “O homem do boné cinzento”, o personagem, na maior parte do tempo, conserva-se invisível. Quando ressurge, está cada vez mais magro. Torna-se transparente. Através do seu corpo vêem-se objetos “misturados com intestinos e rins”. De tão magro, seu corpo verga-se ao vento. Vomita fogo. Pelo seu tórax escorre uma baba, por fim in-

ceندهia-se. Mas tudo isso ocorre por efeito do olhar de Artur. É ele quem se dedica a olhar Anatólio, a perscrutá-lo, coisificá-lo. Anatólio incendeia-se enquanto Artur diminui, fica reduzido a alguns centímetros. O narrador recolhe Artur antes que ele se transforme “numa bolinha negra, a rolar na minha mão” (p. 75).

Na mão do narrador muriliano desaparecem ou mesmo perecem todos os outros personagens. Ele contempla o resultado de sua ação e não pode deixar de transmitir uma sensação de culpa por tantos destinos desgraçados. A ação do autor-narrador é a literária, a prática da literatura (ou o olhar literário, reificador) como invenção de sombras e horrores.

A literatura não é inocente, é culpada por forjar realidades. O mundo forjado é vivido pelos personagens como real. Em cada conto, uma comunidade de seres condenados a viver uma farsa. A pergunta pela ficcionalidade assume então uma dimensão histórica concreta. Os dados estão aí. O narrador diz, ao iniciar o conto, que “O culpado foi o homem do boné cinzento” (p. 71). O boné cinzento e branco, os dentes escuros com um cachimbo curvo, os olhos fundos e um sorriso escarninho, eis a descrição do nosso personagem. Mas ele é na verdade o homem, não este ou aquele, o homem reificado, o homem fantástico. O prédio onde Anatólio vem habitar é o de um antigo hotel, espaço público e de reduzida privacidade. A rua era antes “o trecho mais sossegado da cidade”. Aí brincavam crianças. Com Anatólio chegam caminhões, pesados caixotes. Não é uma simples chegada, mas uma invasão.

**RÉSUMÉ:** *Le fantastique est un facteur de dérèglement du discours. Il est définie comme un royaume d'ombres et de monstres engendrés par la mort du sacré. La littérature fantastique représente et contrôle le désir dégradé soumis à la forme-merchandise. Le monde d'où s'est absenté le sacré est dominé par le fétichisme de la merchandise. Le lyrisme, l'autre face de l'horreur, est un instrument duquel se sert le narrateur pour manipuler la destinée des personnages. Les contes*

*de Murilo Rubião exhibent les êtres soumis au mode de colonisation le plus cruel, dévoilant par là, à côté d'une poétique, une politique du fantastique.*

**MOTS-CLÉ:** *Murilo Rubião; fantastique et politique; fetiche de la merchandise.*

## **Bibliografia**

- ARRIGUCCI JR., D. (1999) "O seqüestro da surpresa". In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BARRENECHEA, A. M. (1996) "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitucion de un tipo de discurso". In: SOSNOWSKI, S. (Org.) *Lectura critica de la literatura americana. Inventários, invenciones y revisiones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, v. 193.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1972) "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)". *Littérature*, n. 8.
- BESSIÈRE, I. (1974) *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.
- DELEUZE, G. (1969) *Logiques du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, J. (1994) *Espectros de Marx. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- FREUD, S. (1954) "Lo Siniestro". *Obras Completas*. Psicoanálisis aplicado. Buenos Aires: Santiago Rueda, v. XVIII.
- FURTADO, F. (1980) *A construção do fantástico na literatura*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FRYE, N. (1973) *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix.
- GOGOL, N. (s.d.) *O capote, o nariz*. São Paulo: Melhoramentos.
- JAMESON, F. (1992) *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática.
- MALRIEUX, J. (1992) *Le fantastique*. Paris: Hachette.
- MARX, K. (1986) *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. 1.
- RANCIÈRE, J. (1995) *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

RUBIÃO, M. (1998) *Contos reunidos*. São Paulo: Ática.

SARTRE, J.-P. (1947) "Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage". In: *Situations*, I, Essais critiques. Paris: Gallimard.

SCHWARTZ, J. (1981) *A poética do uroboro*. São Paulo: Ática.

TODOROV, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

TOMACHEVSKI, B. (1965) "Thématique". In: TODOROV, T. (Org.) *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.

ZIZEK, S. (1996a) "O espectro da ideologia". In: ZIZEK, S. (Org.) *Mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.

\_\_\_\_\_. (1996b) "Como Marx inventou o sintoma". In: ZIZEK, S. (Org.) *Mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.