



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS  
COORDENAÇÃO DE LETRAS PORTUGUÊS

**MILTON DE ARAÚJO VILAR**

**DIÁLOGOS E CONTRAPONTO ENTRE TODOROV E SARTRE  
EM DOIS CONTOS DE MURILO RUBIÃO**

**PICOS**

**2021**

**MILTON DE ARAÚJO VILAR**

**DIÁLOGOS E CONTRAPONTO ENTRE TODOROV E SARTRE  
EM DOIS CONTOS DE MURILO RUBIÃO**

Artigo apresentado ao Curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do título de Graduado em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Feitosa Pinheiro

PICOS

2021

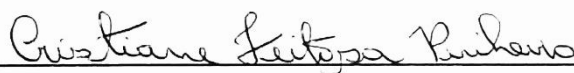
MILTON DE ARAÚJO VILAR

DIÁLOGOS E CONTRAPONTO ENTRE TODOROV E SARTRE EM DOIS  
CONTOS DE MURILO RUBIÃO

Artigo apresentado ao Curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do título de Graduado em Letras.

Picos (PI), 01 de FEVEREIRO de 2021.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Cristiane Feitosa Pinheiro (UFPI/CSHNB)

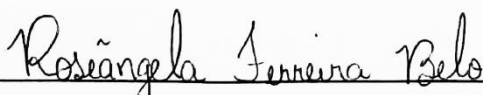
Orientadora



---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Welbert Feitosa Pinheiro (UFPI/CSHNB)

Examinador Interno



---

Prof<sup>a</sup> Esp. Roseângela Ferreira Belo (Colégio Santa Rita)

Examinadora Externa

## DIÁLOGOS E CONTRAPONTO ENTRE TODOROV E SARTRE EM DOIS CONTOS DE MURILO RUBIÃO

MILTON DE ARAÚJO VILAR<sup>1</sup>

CRISTIANE FEITOSA PINHEIRO<sup>2</sup>

### Resumo

A pesquisa analisou os contos “Teleco, o coelhinho” e “O bom amigo Batista” da *Obra completa* (2010) de Murilo Rubião, sob a perspectiva de duas teorias do fantástico: o tradicional, de Todorov (2017) e o contemporâneo, de Sartre (2005). Adotou-se como objetivo geral analisar a manifestação do fantástico nos contos de Murilo Rubião, e como objetivos específicos avaliar o rompimento com o fantástico tradicional e identificar os fatores para a formação da estética do autor. Para tanto, foi realizado um mapeamento da manifestação do sobrenatural e do absurdo em dois contos do autor para entender os processos de transformação do fantástico, sendo feito um levantamento do conceito do gênero, trazendo para a pesquisa algumas das principais teorias acerca do insólito, observando tanto os aspectos estruturais, quanto os fatores externos. Foram identificadas nos contos a presença de elementos do fantástico tradicional e do fantástico moderno e também a presença da perspectiva existencialista. Para alcançar os objetivos, foram utilizados autores como Furuzato (2002), García (2007), Sartre (1970, 2005), Todorov (2017), entre outros.

**Palavras-chave:** Insólito. Literatura fantástica. Murilo Rubião. Contos.

### Introdução

A literatura fantástica é um gênero que se caracteriza pelo rompimento das leis naturais do mundo tal qual conhecemos, quer seja pela manifestação de metamorfoses, na aparição de seres inverossímeis, na distorção do tempo e espaço, ou até mesmo na deformação ou exagero de certos comportamentos humanos.

---

<sup>1</sup> Aluno do Curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, Doutora em Educação (UFPI), Pesquisadora.

Sob os moldes de uma literatura descompromissada com uma representação realista do mundo, temos em Murilo Rubião (1916-1991) um dos principais expoentes da literatura brasileira que faz do insólito, do sobrenatural, o ponto essencial de suas tramas narrativas.

Como ainda há muitos problemas na definição do gênero fantástico contemporâneo, e com isso, o trabalho de Rubião também é alvo dessas lacunas teóricas, a pesquisa desenvolvida justifica-se pela urgência de uma percepção mais aguçada e teórica para definir as fronteiras do insólito e sua implicação na formação do gênero na literatura, principalmente porque fazendo uma comparação entre os textos fantásticos escritos no final século XVIII até o início do século XX e os textos fantásticos mais recentes, há uma diferença clara na maneira como o elemento insólito é utilizado, de tal forma que rendeu novas concepções teóricas para tentar redefinir o gênero.

Notando que a modernidade proporcionou uma nova maneira de tratar do insólito na literatura, adotou-se como objetivo geral analisar a manifestação do insólito nos contos “Teleco o coelhinho” e “O bom amigo Batista”, de Murilo Rubião. E como objetivos específicos, avaliar como os contos de Rubião rompem com o fantástico tradicional e também identificar os possíveis fatores determinantes para a formação do estilo de Murilo Rubião.

Para esse fim, foi lançada mão de duas teorias da literatura sobre o gênero fantástico: a de Todorov (2017) fundamentada sobre a leitura da literatura fantástica tradicional e a desenvolvida por Sartre (2005), na qual ele considera o surgimento de uma nova literatura fantástica, uma literatura que apresenta o homem como o próprio insólito.

A presente pesquisa literária é de caráter qualitativo e bibliográfico, visto que não usamos dados estatísticos e recorreremos, senão, a livros, dissertações, artigos e sites.

Notando que Murilo Rubião está no contexto das obras insólitas do século XX, pretendeu-se responder à seguinte questão-problema: de que forma acontece, nos contos analisados, o rompimento do estilo tradicional da literatura fantástica em Murilo Rubião?

Levando em consideração que a literatura fantástica tradicional sofreu diversas modificações desde o século XIX, supõe-se que as formas da literatura

fantástica contemporânea sejam distintas daquela. No entanto, para que pertença ao gênero fantástico, haveria de existir algo de semelhante entre obras antigas e as mais recentes. Então coube à pesquisa fazer esse traçado teórico e encontrar as digitais do fantástico antigo na obra de Rubião, bem como perceber o novo estilo sob a leitura teórica contemporânea.

A pesquisa é norteada em torno de duas principais referências teóricas e tem como *corpus* de análise dois contos da *Obra completa* (2010) de Murilo Rubião. Os dois contos escolhidos foram “Teleco o Coelhoinho” e “O bom amigo Batista” por conterem em si dois aspectos diversos nos contos de Rubião: O insólito com o sobrenatural e o insólito sem o sobrenatural.

O interesse pela pesquisa foi fruto da participação de um minicurso intitulado “A literatura fantástica: da teoria à prática” ministrado pela professora Dra. Cristiane Feitosa Pinheiro, realizado em 2017, no evento “Encontro literário II: cinema e literatura” na Universidade Federal do Piauí (UFPI).

Suscitado o interesse pelo gênero, propôs-se acrescentar ao campo da literatura fantástica mais uma pesquisa sobre o gênero, no intuito de fortalecer o campo de produção, além de deixar espaço para novas pesquisas na área.

Para tanto, adotou-se como referencial teórico os estudos de Todorov (2017), Sartre (2005), Lovecraft (1987), García (2007), Matangrano e Tavares (2019), entre outros.

## **1 Teorias, obras: o que foi dito.**

A fim de situar a pesquisa em uma discussão de gênero, é imprescindível abordar os conceitos e as principais correntes teóricas que pretendem definir esse gênero, justificando também as teorias escolhidas, para só então partir para os textos em análise,

O fantástico é, muitas vezes, concebido sob uma definição próxima a do dicionário, definição essa que também se aproxima do senso comum. Segundo o dicionário *Aulete*, “diz-se de modalidade de narrativa em que elementos sobrenaturais se misturam à realidade: Murilo Rubião escreveu contos fantásticos.” (AULETE, 2011, p. 641).

Tomando a literatura fantástica sob essa visão mais abrangente do gênero, seria difícil identificar em que momento ela surgiu, pois, desde as obras clássicas da antiguidade é possível notar a presença dos seres extraordinários que rompem com as leis do mundo natural. Porém, a tradição literária revela um material mais recorrente desses universos extraordinários a partir do Romantismo, no século XIX.

Desde lá, esse gênero vem sendo estudado por linguistas, literatos, filósofos, entre outros, com o objetivo de entender os processos de construção interna, bem como estabelecer o elo entre essa literatura fantástica e o mundo natural em que vivemos. Estudiosos como James (1947), Freud (1919), Todorov (2017), Sartre (2005) e outros se debruçaram sobre a literatura fantástica desenvolvendo um rico material de estudo guia para o entendimento desse gênero.

Para o escritor norte americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1939), as histórias fantásticas, ou histórias de horror, possuem uma forte ligação com as emoções que o texto suscita no leitor:

[...] uma história fantástica cujo intento seja instruir ou produzir um efeito social, ou em que no final os horrores se desfaçam explicados por meios naturais, não é um autêntico conto de pavor cósmico; não menos verdade é que narrativas como essas possuem com frequência, em partes isoladas, toques atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima ficção de horror sobrenatural. Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial. Se excitadas as devidas emoções, esse "ponto alto" deve ser reconhecido pelos seus méritos próprios como literatura de horror, não importa o prosaísmo em que venha a descambar. O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas. (LOVECRAFT, 1987, p. 11).

Para justificar-se como uma obra pertencente ao gênero, segundo Lovecraft, ela teria de evocar uma atmosfera de medo. O texto teria de ser envolvido pelo aspecto fantasmagórico, de modo que, se ele se desvencilhar desse estilo, acaba não sendo, nas próprias palavras do autor, um autêntico conto de pavor cósmico.

Porém, essa proposta só entra aqui a título de debate. Essa perspectiva não será utilizada nas análises dos contos, serve somente como comparativo de concepções do gênero no tempo, pois, as definições do fantástico através das quais se analisará os textos exigem muito mais que uma simples emoção provocada no leitor.

Hoje, umas das teorias mais aceitas pela academia é a sistematizada na obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), de Tzvetan Todorov, e foi também uma das teorias guia para construção da pesquisa. Nessa obra, o gênero fantástico é definido não só pela ruptura das leis do mundo natural, mas pela dúvida – ou hesitação – do leitor e/ou personagem sobre a natureza dos fatos narrados.

Esse gênero é de exclusividade da prosa, e se define, pois, pela relação de ação e reação entre o texto e leitor. No dizer de Todorov (2017, p.30), “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.”

No entanto, essa definição da hesitação não é totalmente nova, ela já havia sido iniciada com outros teóricos. Todorov faz uma seleção de teóricos precedentes para fundamentar seu trabalho e encabeçam essa lista Soloviov, Olga Reimann e Montague Rhodes James.

Todos esses estudiosos já começavam a perceber o caráter ambíguo nos textos fantásticos. Eles notaram que essas histórias sempre davam margem a duas compreensões dos eventos insólitos: ou tudo não passava de um fruto da imaginação ou de uma ilusão dos sentidos, ou de fato o sobrenatural existia e tínhamos de aceitá-lo como pertencente a realidade. Essa possibilidade de hesitar entre as duas soluções seria o âmago do fantástico: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 2017, p.31).

E, por último, que será o contraponto da discussão teórica acerca da manifestação insólita nos contos de Rubião: Jean Paul Sartre. No capítulo “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, incluso na obra *Situações I: críticas literárias* (2005), Sartre desenvolve uma análise da



manifestação fantástica em escritos mais recentes, partindo, como exemplo, da obra *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot (1907-2003).

Se Todorov pretendeu desenvolver uma teoria que explicasse o gênero que repercutiu entre o século XVIII e XIX, Sartre lançou um olhar sobre os textos mais recentes, que rompiam com a hesitação e com os seres que tradicionalmente apareciam na literatura fantástica, como bruxas, vampiros e fantasmas.

Sartre chama essa nova linguagem, ou esse novo fantástico, de o “derradeiro estágio da literatura fantástica”. Nessa fase do gênero, o mundo perde parte de seu encantamento com o insólito tradicional, pois se descobre, no fim, quem eram aqueles monstros da literatura: o próprio homem. E isso justifica em parte a ausência da hesitação na literatura fantástica moderna. Sobre o novo fantástico Sartre afirma:

Despojou-se, parece, de todos seus artifícios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. (SARTRE, 2005, p. 139).

Uma das justificativas do Sartre para essa transformação do gênero é o compromisso, produzido pelo momento histórico, com o retorno ao humano. A postura do escritor frente a sua atividade modifica-se. Devido as transformações pelas quais passava a sociedade no início do século XX, a organização das atividades econômicas, e os processos burocráticos que tornavam cada vez mais recorrentes com o advento da modernidade, e devido aos eventos das grandes guerras, o manuseio do absurdo e a percepção dos limites humanos pelo escritor ganharam novos contornos.

Murilo Rubião, por estar sempre às margens do impossível, acabou tendo seus textos, inevitavelmente, vinculados à literatura fantástica, ainda que certos aspectos da literatura tradicional não estejam bem claros em seu estilo.

As pesquisas desenvolvidas em torno da obra de Murilo Rubião quase sempre categorizam seu texto como literatura fantástica sob duas perspectivas: as primeiras tratam-se de pesquisas sob um olhar mais amplo do conceito de fantástico, que seria simplesmente a manifestação de um universo do

extraordinário na obra literária. Ou seja, se existem fenômenos sobrenaturais, aí está a presença do gênero.

Sob essa visão, ao invés de restringir a manifestação do fantástico e facilitar o entendimento sobre os espaços interno e externo dessa espécie de texto, ela só aumenta a dificuldade de análise, pois quantos textos não existem com elementos sobrenaturais, que se distinguem, porém, grandemente em suas formas, temas e períodos? Assim, fica claro que essa classificação genérica mais atrapalha que ajuda nas análises dos textos.

A segunda forma trata Murilo Rubião sob o olhar teórico de Sartre. Nessa perspectiva, leva-se em consideração que a modernidade condicionou uma transformação do gênero fantástico. Diz-se que as formas do fantástico tradicional mudaram porque os tempos mudaram e com isso a linguagem literária também mudou. Se antes os autores estavam embebidos de uma necessidade ou de um desejo de revelar a transcendência e os demônios ocultos, agora, os autores precisam revelar os rostos por trás desses demônios, e estes parecem com o rosto humano.

Na obra *Fantástico brasileiro* (2019) de Matangrano e Tavares é possível perceber como a obra de Murilo Rubião é categorizada como fantástica sem haver uma preocupação em ligar a obra às teorias já desenvolvidas. Os próprios autores afirmam não se preocuparem em restringir a categorias fechadas na escolha das obras para a análise (Matangrano e Tavares, 2019). A lista das obras de *Fantástico Brasileiro* se estende à manifestação simples do sobrenatural como condição para o gênero.

Já em *Murilo Rubião e a narrativa do insólito* (2007) de García é possível notar não somente a preocupação em colocar a obra sob a perspectiva das teorias de Todorov e Sartre, mas também pode-se perceber a proposta do surgimento de um novo gênero literário: o “Insólito banalizado”.

Nessa obra, Sartre entra como suporte teórico na discussão de contos de Murilo Rubião logo no início, como no capítulo *As personagens rubianas: “o ex-mágico da taberna minhota” e o “pirotécnico Zacarias” sob a perspectiva do existencialismo sartreano*. Nele, faz-se uma leitura de dois de seus contos levando em consideração o olhar de Sartre do ponto de vista do existencialismo, e mais à frente, ao tratar de discussões teóricas em torno de um dos contos de

Murilo Rubião no qual os eventos sobrenaturais são tomados como eventos triviais Braz comenta:

Percebe-se, então, que ocorre uma banalização dos eventos insólitos. Essa banalização ocorre por um desprezo frente ao acontecimento insólito, pois os personagens secundários a princípio, assustam-se com a possibilidade de um cadáver estar falando, mas, posteriormente, aceitam o fato, agindo com desprezo. (BRAZ, 2007, p.58).

Sob essa análise, pode-se notar a proposta de um novo gênero, fechando as principais perspectivas teóricas desenvolvidas em torno de Murilo Rubião. Através dessas propostas, tanto de reconfiguração, no sentido de transformação do gênero, como na possibilidade de um gênero emergente, já se estabelece um suporte para a pesquisa. Comparando as teorias de Todorov e Sartre e fazendo essa relação com os contos analisados de Rubião, a razão da pesquisa reside entre os espaços de intersecção e os pontos de afastamento do gênero fantástico tradicional e o gênero moderno.

## **2 O Fantástico no Brasil**

O início da história da literatura brasileira e o fantástico é quase uma via de mão dupla, pois se o fantástico se consolida no romantismo, é no romantismo que a literatura brasileira também se consolida:

No Brasil, o século XIX torna-se ainda mais relevante, pois é somente nele que a literatura brasileira, de fato se consolida. Em outras palavras, o insólito brasileiro nasce praticamente ao mesmo tempo que a noção de literatura nacional, quando, após a independência, os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo na literatura insólita, nascida com o romantismo gótico no final do século XVIII, na Europa, ganha formas mais definidas. (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p.25)

Essa relação entre o Romantismo e a literatura fantástica é recorrente, pois, como Sartre (2005) afirma, o fantástico é uma fuga e uma resistência à condição humana. Da mesma forma, é uma contraposição ao pensamento racionalista emergente do século XIX. Sendo assim, é evidente que gênero e período encontraram um no outro características em comum.

Dessa maneira, levando em consideração que o insólito é um dos meios para abalar as estruturas do pensamento racional, com a provocação da dúvida e da hesitação sobre o que é e o que não é verdadeiro, seria natural que a literatura fantástica nascesse nessa penumbra do Romantismo e se identificasse com ele, resgatando fantasmas medievais e rompendo com os ideais do mundo de seu tempo.

Também, sob a perspectiva do estilo, Antônio Cândido sugere uma proximidade entre o Romantismo e eventos sobrenaturais. Além da similaridade de propósitos, as formas românticas são harmônicas com a manifestação fantástica:

[...] um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno. Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e peneira em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões [...] (CÂNDIDO, p. 45, 2004)

Sob essas características descritas por Cândido, nota-se que o Romantismo é terreno fértil para o fantástico. O período é uma viagem à subjetividade, a arte pela arte, o período dos sonhos e devaneios, a fuga da racionalidade e do pensamento técnico, o fantástico é um dos frutos do período romântico.

É atribuído muitas vezes a Justiniano José da Rocha (1812-1863) o título de escritor pioneiro do gênero fantástico no Brasil. Segundo alguns estudos, sua obra *Um sonho* (1838) seria o primeiro exemplar do gênero em nossas terras. (MATANGRANO e TAVARES, 2019). Porém, o autor que irá consolidar o gênero no país é o ultrarromântico Álvares de Azevedo (1831-1852).

Autor da segunda fase do Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo tem na obra *Noite na taverna* (1855) a mais clara manifestação dos fenômenos fantásticos à luz da teoria de Todorov, e ainda na lista dos autores do movimento Romântico, outro nome pode ser destacado: Joaquim Manuel de Macedo (1820-

1882) que com sua *Luneta mágica* (1869), transgrediu as leis naturais através do extraordinário.

No realismo e naturalismo, apesar de ter se desenvolvido um tipo de literatura mais comprometida com a descrição fiel da realidade, o sobrenatural permaneceu presente nas obras de muitos escritores que viam no insólito a possibilidade de fazer denúncias sociais e de tratar de temas pertencentes à natureza humana.

Transitando entre um estilo romântico e realista, Jules Verne (1828-1893) exerceu bastante influência na literatura de ficção científica do Brasil. (MATANGTRANO e TAVARES, 2019).

A vertente que talvez mais tenha ganhado corpo nessa época em terras tupiniquins foi uma espécie de *proto-ficção-científica* cujos critérios especulativos convergiam de certa forma com as preocupações dos naturalistas. (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p.37).

Analisado por Todorov (2017) sob a categoria de *maravilhoso cientista*, a ficção científica começa surgir nesse contexto de transição da literatura fantástica justificando os absurdos através de uma lógica científicista e racional, se desligando do campo da transcendência.

No entanto, isso não significava a morte do sobrenatural. Mesmo depois da passagem da febre das histórias fantásticas do período romântico, ainda havia escritores explorando as realidades transcendentais.

Machado de Assis (1839-1908), por exemplo, também se enveredou nos caminhos da literatura fantástica com contos como “A igreja do diabo”, “A cartomante” e, é claro, com seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Apesar desses textos não serem pertencentes, sob a descrição da teoria tradicional, à literatura fantástica, todos eles possuem características em comum: o apelo à transcendência, o uso de elementos sobrenaturais, o rompimento da representação da realidade tal como ela é em suas leis naturais.

No Simbolismo, novamente a literatura fantástica vai se deparar com um movimento artístico ao seu favor: “Tal como os românticos, os autores associados ao simbolismo e ao decadentismo – poéticas que, no Brasil, se

sobrepõem e se confundem – prezavam pelo mistério” (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p. 45).

Nesse movimento, as figuras alegóricas, o sobrenatural, a subjetividade resgatam certas características que se perderam no fantástico durante a ascensão do realismo, com isso, favorecendo na literatura, o caráter fantástico.

A partir do século XX, literatura insólita brasileira se difundiu de tal forma de já não ser mais possível estudá-la apenas cronologicamente, como se mostra viável ao século anterior, pois muita coisa diferente passou a ser produzida ao mesmo tempo. (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p.53).

Como vemos na citação, no século XX explodiu uma diversidade de textos insólitos de maneira que era possível tentar classificá-las dentro de um período específico. Suas formas também parecem não ser compreendidas perfeitamente pelas teorias tradicionais do fantástico. Muito ligado à censura na época do regime militar, o insólito se manifestava muitas vezes sob uma forma de crítica velada aos poderes políticos. Se no século XIX os temas tabus apareciam representados pelo sobrenatural (TODOROV, 2017), no século XX o que não podia ser dito por termos diretos como crítica aos regimes era dito através desse recurso literário.

Dos autores brasileiros mais recentes vinculados à literatura fantástica temos como exemplos J.J Veiga, com a célebre *A hora dos ruminantes* (1966), Lygia Fagundes Telles, com *Seminário dos ratos* (1998) e Ignácio de Loyola Brandão com *Zero* (1974) e *Cadeiras proibidas* (1976).

## 2.1 Murilo Rubião: vida e obra

Filho de Eugênio Álvares Rubião e Maria Antonieta Ferreira Rubião, Murilo Eugênio Rubião nasceu no dia 1º de junho de 1916 em Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas (MG). (RUBIÃO, 2010)

Seu avô, Francisco Alves de Barros Rubião publicou dois livros, um de memórias e outro de reflexões. Seu pai era poeta, filólogo e membro da Academia Mineira de Letras. Visto essa herança sanguínea para arte, fica fácil supor que Murilo Rubião teve contato com o universo das letras desde muito

cedo. Através da vasta biblioteca que seu pai possuía, Murilo Rubião teve acesso aos clássicos da literatura, tendo a Bíblia, Machado de Assis e a literatura grega como suas principais fontes de influência. (RUBIÃO, 2010).

Ainda estudante de Direito da Universidade de Minas Gerais (UMG), em 1938, fundou junto com outros estudantes-escritores a revista Tentativa; em 1939 se tornou redator da Folha de Minas, no ano seguinte se tornou redator da revista Belo Horizonte. (GALVÃO, 2014.)

Em 1942 terminou seu curso de Direito. Logo em seguida, foi escolhido como Diretor da Associação dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais. Além disso, ainda foi diretor da Rádio Inconfidência de Minas Gerais. Sobre a escrita de Murilo Rubião, Galvão afirma:

[...] teve início na carreira literária logo cedo, com tímidas composições literária, primeiro escrevendo poesias e depois se dedicando a curtas narrativas fantásticas, que sempre passavam pela apreciação de diversos escritores e intelectuais da época, como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade, sendo este último aquele que ajudou a denominar sobre o gênero que Rubião vinha escrevendo: fantástico. (GALVÃO, 2014, p.11)

Em 1947, publicou seu primeiro livro *O ex-mágico da taberna minhota*, contendo quinze contos. Além de várias outras funções burocráticas que exerceu, uma das mais relevantes foi quando, em 1952, foi nomeado Chefe de Gabinete do Governador Juscelino Kubitscheck.

Em 1953, publicou seu segundo livro *A estrela vermelha*, formado por quatro contos inéditos. Em 1956 foi nomeado Chefe do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Madrid e no mesmo ano foi indicado Adido junto à Embaixada do Brasil na Espanha. Dez anos depois se tornou o primeiro secretário e organizador do suplemento literário do Minas Gerais.

Murilo Rubião, nas suas primeiras publicações, foi alvo de críticas da época, por sua dificuldade de tornar suas narrativas verossímeis e pela aparente neutralidade política. Enquanto muitos escritores estavam empenhados em desenvolver uma literatura de respostas sociais, Murilo Rubião escrevia a seu

próprio estilo em se voltar para as crises do eu, do indivíduo. (FURUZATO, 2002).

Drummond entendia que o estilo próprio do Murilo Rubião fazia uma crítica à sociedade por meios não convencionais da época. Segundo o poeta, a "estética do absurdo" exprime "terrivelmente o nosso tempo". (DRUMMOND apud FURUZATO, 2002, p. 14).

A estética de sua obra ia de contramão com o movimento Modernista, levando a ser considerado um autor "contra-modernista". (GALVÃO, 2014, p.81). Ele não pretendia seguir o estilo predominante da época, e mesmo assim conseguiu manter seu nome na história da literatura brasileira, pois se, segundo a crítica, ele não denunciou uma crise política localizada, não produzindo uma literatura com intenções restritas e específicas, se ele, segundo Lucas (1954) faltou-lhe acrescentar aos contos a presença da época com os seus problemas, ele fez uma leitura mais espiritual do homem moderno, sugeriu uma análise do homem que fosse universalmente válida.

O trabalho de Murilo Rubião foi marcado pela sua rigorosidade com a escrita, pois seus contos nunca descansavam. Ele estava continuamente reescrevendo e melhorando seus textos, procurando a palavra que melhor descrevesse as ideias sugeridas, colocando o escritor numa posição importante na história da nossa literatura:

[...] o quadro geral da literatura brasileira confirmaria o nome de Murilo Rubião como o 'precursor, em nosso meio, das sondagens do *supra-real*'. E assim, a originalidade do autor, tantas vezes apontada pela crítica, adquire uma base histórica". (FURUZATO, 2002, p. 30).

Murilo Rubião morreu em 1991, deixando um número limitado de cerca de trinta e três contos escritos, porém, com um valor literário quase inesgotável.

### **3 Metodologia**

A pesquisa realizada é de caráter qualitativo, considerando que, nesse tipo, "O pesquisador seleciona os elementos a que tem acesso, admitindo que estes possam, de alguma forma, representar o universo" (GIL, 2008 p.94).



A pesquisa é também bibliográfica, considerando como tal o tipo de pesquisa “desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2008 p. 50). Os objetivos propostos foram alcançados através da comparação de dois contos de Murilo Rubião, “Teleco o coelhinho” e “O bom amigo Batista” presentes na Obra completa (2010), analisados sob duas perspectivas teóricas distintas, a primeira, desenvolvida na obra *Introdução à literatura fantástica* (2017) de Tzvetan Todorov e a segunda presente no capítulo “Aminadab ou o fantástico como uma linguagem”, incluso na obra *Situações I: críticas literárias* (2005) de Jean Paul Sartre. Foram usados como suporte para análise livros, artigos, dissertações de mestrado, e outras fontes.

Segundo Todorov (2017), estudar uma obra tendo em vista a perspectiva do gênero, coloca-nos sob o exercício de identificar uma característica peculiar que sirva de regra para todas as obras que julgamos fazer parte dessa espécie, logo, ao invés de buscarmos identificar algo de individual da obra, nosso trabalho é identificar o ponto que conecta todas essas obras. A pesquisa foi construída a partir dessa concepção de gênero.

Todorov foi utilizado principalmente para situar o objeto no gênero ao qual Murilo Rubião está associado. Portanto, foram analisados pontos específicos nos quais é possível afirmar que o fantástico existe em seus contos. Com esse fim, foi utilizado o método de Northrop Frye (2013) sobre o estudo de gênero, desenvolvido e ajustado por Todorov.

Ao fundamentar sua teoria do fantástico por meio dos conceitos de gênero e dos métodos de estudos desenvolvidos por Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (2013), Todorov afirmou:

Um tal estudo deve satisfazer constantemente a duas ordens de exigências: práticas e teóricas, empíricas e abstratas. Os gêneros que deduzimos a partir da teoria devem ser verificadas nos textos: se nossas deduções não correspondem a nenhuma obra, seguimos uma pista falsa. (TODOROV, 2017, p. 25).

A pesquisa teve o compromisso de submeter os pressupostos à luz dos textos em análise. Toda teoria utilizada foi colocada à prova com o objeto de

estudo, buscando sempre uma correspondência entre teoria e os contos analisados.

Amparando-se em Garcia (2007), que trata Murilo Rubião sob a perspectiva de um novo gênero: o “Insólito banalizado”, foi possível perceber aspectos distintos entre o conceito de fantástico sobre os textos tradicionais e o fantástico de Murilo Rubião, logo, fez-se necessária uma segunda teoria que contemplasse os contos fantásticos modernos. Para alcançar esse novo estilo de escrita do gênero, foi usada a teoria de Jean Paul Sartre (2005) para identificar as características desse novo modelo de escrita. Segundo essa perspectiva:

O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo da alma. E para essa imagem não podemos usar idéias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança. (SARTRE, 2005, p. 136).

A pesquisa foi desenvolvida através da obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), sendo feito um mapeamento dos contos a fim de identificar os elementos que asseguram o texto de Murilo Rubião como pertencente ao campo da literatura fantástica, e também teve como suporte a teoria sobre o fantástico contemporâneo de Sartre, que além de analisar o texto em si, faz uma reflexão sobre o contexto para entender os processos de transformação do elemento insólito, e assim, identificar os possíveis fatores que levaram a essa modificação nas estruturas literárias. Entendendo que a primeira análise lançou mão de um exame mais estrutural, ou formal, a segunda serviu-se de um olhar tanto linguístico quanto externo e filosófico.

Através do suporte teórico, foi identificado, no objeto estudado, algumas características próprias da literatura fantástica contemporânea, portanto, também foi analisada a maneira como o elemento insólito se manifesta nos contos de Murilo Rubião e também foram encontradas as digitais do fantástico tradicional junto de um novo estilo de escrita na literatura fantástica moderna.

Utilizando essas principais correntes teóricas, a pesquisa foi construída sob os atravessamentos da manifestação do insólito nos contos e dividida em

duas categorias de análise. A primeira, destaca-se Todorov: uma análise mais interna, mais estrutural, e a última, de Sartre: uma análise mais externa, filosófica e social.

A pesquisa realizou-se a partir da identificação das características do insólito no texto de Murilo Rubião que puderam ser observadas sob a teoria de Todorov e sob a teoria de Sartre e foram analisados tanto os pontos de semelhanças dos textos com as teorias quanto os pontos distintos e, a partir disso, foram sugeridos os possíveis motivos para essa reconstrução do gênero fantástico tendo como apoio o contexto da modernidade e as modificações pelas quais a sociedade passou desde o fantástico tradicional.

## **4 Discussão e análise**

### **4.1 Análise interna**

Quando Tzvetan Todorov (2017) desenvolveu sua teoria sobre a literatura fantástica e definiu os requisitos para sua manifestação, à luz da teoria de gênero de Northrop Frye (2013), as categorias de análise do teórico foram baseadas em aspectos internos da obra, ou seja, a estrutura do texto, os temas, as ações e reações provocadas pela obra.

As formas textuais foram a direção para a definição do gênero. O estudo do gênero não empreendia os fatores externos, senão à tautologia, na qual o texto funciona e significa por si mesmo. A definição do gênero ocorre à medida em que ele se materializa no universo literário, pois “o texto literário não entra em uma relação referencial com o “mundo” [...] ele não é ‘representativo’ de outra coisa senão de si mesmo.” (TODOROV, 2017, p. 14).

Segundo Todorov (2017), a obra é vista como um todo que existe simultaneamente, a função do crítico é congelá-la no tempo para compreendê-la como uma unidade.

Essa primeira categoria de análise, foi a maneira através da qual se construiu os processos de análise interna dos contos de Murilo Rubião sob comento e, dessa forma, permitiu uma leitura de seus contos através do ponto

de vista estrutural, sendo feita, assim, uma análise do gênero sob o ponto de vista formal.

Para que o fantástico se efetive, sob essa visão, são necessárias algumas condições declaradas por Todorov: a hesitação do leitor e a hesitação do personagem frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural, e a recusa de uma leitura simbólica, alegórica ou poética do texto.

Segundo o teórico, a hesitação ocorre porque o mundo em que se dá os acontecimentos é regido por leis parecidas com as nossas. Logo, quando um elemento insólito coloca sob dúvida as leis conhecidas, ocorre uma vertigem na crença sobre o que se entende por realidade.

A dúvida é suscitada porque o elemento sobrenatural não se revela por completo. Há sempre duas possibilidades de respostas: uma explicação racional e outra sobrenatural.

Na primeira resposta para o evento insólito, as leis naturais são salvas de qualquer alteração, pois descobre-se que tudo não passou de um engano e que os eventos sobrenaturais nunca aconteceram. Na segunda resposta, o elemento é de fato pertencente a outro mundo, reconhece-se que há algo para além das leis conhecidas pelos seres daquele universo. No entanto, para se manter no fantástico, as respostas nunca devem ser definitivas. Somente nesse momento de dúvida é que de fato o fantástico se consolida como tal. Quando há uma resposta racional, a obra acaba em um gênero vizinho: o fantástico-estranho, enquanto, ao obter uma resposta sobrenatural, a obra encerra-se no fantástico-maravilhoso.

## **4.2 Análise externa**

Jean Paul Sartre (2005), ao desenvolver seu estudo sobre a literatura fantástica contemporânea, fez, além de uma análise da linguagem dos textos, uma análise dos fatos externos, ou seja, observou o mundo real.

Sua pretensão não foi separar o que é e o que não é fantástico, como fez Todorov, mas tão somente analisar as mudanças da manifestação do insólito à medida em que se percebeu uma alteração nos novos textos insólitos como em Franz Kafka (1883 - 1924) e, principalmente, na obra *Aminadab* (1942) de

Maurice Blanchot relacionando também os fatores externos à obra que foram fundamentais para essa transformação. Essa segunda categoria de análise permitiu que se fizesse uma leitura daquilo que está para além da estrutura do texto.

Para começar a análise da obra *Aminadab* de Maurice Blanchot, a fim de explicar o novo fantástico emergente, Sartre contextualizou a produção do autor, visto que, para a compreensão do gênero seria necessária essa análise do exterior ao texto:

Blanchot começa a escrever numa época de desilusão: depois da grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre, a nova geração de escritores e de artistas, por orgulho, por humildade, por espírito de seriedade, operou com grande pompa um retorno ao humano. Essa tendência repercutiu sobre o próprio fantástico. (SARTRE, 2005, p. 137).

Para Sartre, o momento histórico contribuiu para uma seriedade maior sobre a escrita. Se antes a literatura falava de criaturas mágicas, que, ao menos na aparência se distanciavam dos traços e capacidades humanas, agora o humano se torna o insólito do novo fantástico.

## **5 Primeiro diálogo: Teleco, o coelhinho**

Da mesma maneira que Murilo Rubião afirma não ter lido Kafka nas suas primeiras produções (RUBIÃO, 2010), de acordo com Sartre (2005) Maurice Blanchot também não leu Kafka antes de escrever *Aminadab* (1942). Ambos se aproximaram de um estilo que se pode chamar de “kafkiano” sem ter tido nenhuma experiência de leitura desses textos a princípio.

Sartre, a respeito dessa conjunção entre Kafka e *Aminadab*, diz que não sabe sua origem, mas, segundo ele, isso sugere uma espécie de “estágios do fantástico”. (SARTRE, 2005). De acordo com o filósofo, essa aproximação entre os estilos dos escritores indica uma nova fase do fantástico.

Tendo os gêneros uma essência e uma história, Sartre afirma que, na modernidade, o fantástico alcançou sua última etapa, aquela em que as crises do ser humano figuram o centro da narrativa:

Para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana. (SARTRE, 2005, p.138).

Logo, a experiência do fantástico contemporâneo perpassa os mesmos caminhos da experiência exclusivamente humana. O elemento sobrenatural é um recurso para ver o humano fora da perspectiva humana, pois sendo humano, “não posso então julgar este mundo, pois meus juízos fazem parte dele” (SARTRE, 2005, p.145)

O primeiro conto aqui analisado, “Teleco, o coelhinho”, foi publicado a primeira vez em 1965 no livro *Os dragões* juntamente com outros dezenove contos, e foi republicado pelo menos cinco vezes. (GALVÃO, 2014).

A narrativa insólita se inicia quando, o narrador autodiegético, pois ao mesmo tempo que narra é também personagem, estando a contemplar o mar, é interrompido por um coelhinho pedindo-lhe um cigarro.

No entanto, no primeiro momento, o narrador, não se dá conta de quem está a falar-lhe, e pela tonalidade da voz, sumida, parecendo um sussurro, e pela forma de falar, o narrador crê e leva o leitor a crer junto com ele que o pedinte é apenas um jovem: “Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro? Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei: - Vá embora moleque, senão chamo a polícia.” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

Logo nesse trecho, é possível notar um ponto fundamental, que irá ser confirmado com maior clareza nas próximas linhas do conto. A existência do sobrenatural, no mundo criado, não é a regra do mundo desse conto de Murilo Rubião, mas a exceção, pois, quando o narrador ouve essa voz estranha, não imagina que poderia vir de qualquer outro ser que não a voz de um humano.

Ao menos, através desse trecho, é possível inferir que, se existem criaturas extraordinárias convivendo com os humanos, tratam-se de seres raros. Logo, é possível perceber traços do que seria literatura fantástica para Todorov no conto o “Teleco, o coelhinho”, pois, para que o fantástico esteja presente na obra, o elemento sobrenatural precisa ser uma exceção dentro do universo, ou seja, a desordem se revela em um universo no qual a ordem das leis naturais não é quebrada, e nesses universos os esses eventos ficam em torno do campo

das superstições, em espaços nos quais esse elemento é censurado pela explicação racional.

No conto, uma característica que rompe com o fantástico tradicional é que, geralmente, nos textos do século XIX as ações se passam em uma penumbra, a noite é o melhor momento para nossos sentidos nos enganar. Os lugares são cheios de labirintos e, a qualquer momento, uma criatura estranha pode ser percebida pelos sentidos confusos. No entanto, no conto, o espaço e o tempo não são os mais usuais para surgir uma entidade sobrenatural, porém, contrariando a escrita tradicional, Teleco surge na praia em plena luz do dia.

O conto se passa em um espaço muito restrito. Apesar da narrativa se abrir na beira da praia, num espaço amplo, ele é pouco explorado, a narrativa, logo de início, se desenvolve mais nos diálogos dos personagens do que no movimento espacial. Outro espaço, em que se passa maior parte do conto, é a casa do narrador personagem, mas ainda assim, esse espaço é tomado sempre como um plano de fundo sem cor.

Ele só se torna relevante ao passo em que é o lugar que passa abrigar os três personagens principais. É nele que os principais conflitos se desenrolam. O que se fala do exterior da casa são sombras, estão na penumbra. O narrador diz: “Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família.” (RUBIÃO 2010, p.54), mas a voz do texto não acontece nesse espaço exterior. Ele é apenas citado de longe. Fala-se em um mágico a ganhar fama, mas o narrador não visita esses espaços. “Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som “ensurdecido da eletrola, ligada com todo o volume.” (RUBIÃO, 2010, p. 55). Todas essas pequenas fugas do espaço principal convergem na direção para o retorno a ele. Com relação aos tipos de ambientações, estudados por de Antônio Dimas (1987), a narrativa do conto se aproxima mais da dissimulada, pois o narrador não nos apresenta uma descrição do lugar de modo a nos situar no contexto, mas o lugar nasce a medida em que os fatos ocorrem:

Se a ambientação franca depende, basicamente, do narrador e a reflexa de um personagem tendencialmente passivo, a dissimulada ou oblíqua é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com fito de se abrir uma

clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente o *setting* em que se insere. (DIMAS, 1987, p. 26).

Retornando para a discussão do gênero, fica mais clara a sensação de que o coelhinho não é uma entidade comum no universo quando o narrador personagem se volta para ele, e então percebe que não se trata de um ser humano conversando com ele, mas sim, um coelho: “Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento[...]”. (RUBIÃO, 2010, p. 52). Esse desarme, leva o leitor a perceber um ar de surpresa do narrador ao se deparar diante de um animal falante, e não da figura de um jovem.

No entanto, diante da presença desse evento insólito, apesar da surpresa, o personagem não duvida se os eventos são ou não de ordem sobrenatural, distanciando das formas da literatura fantástica tradicional. O coelho conversando tal como uma pessoa não causa um espanto proporcional ao absurdo do acontecimento, nem leva o personagem a duvidar sobre a sanidade de seus sentidos.

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. (RUBIÃO, 2010, p. 52).

Para Sartre (2005), o novo fantástico se dá pela submersão do homem em um mundo ao reverso. Se antes o elemento insólito se manifestava através da exceção, agora se torna a regra. O homem comum, submetido a esse universo de cabeça para baixo é o elemento que não se integra perfeitamente ao universo em que se encontra. Contudo, nas primeiras linhas do conto, o que fica sugerido é a manifestação sobrenatural em um espaço natural.

O narrador personagem, que em nenhum momento revela seu nome, após perceber que Teleco não tinha lugar fixo para morar, convida-o para morar com ele, pois, segundo ele, a casa era grande e vivia sozinho:

Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho — acrescentei. (RUBIÃO, 2010, p. 52-53).



Nesse momento, Teleco revela suas habilidades de transformação, metamorfoseando-se em uma girafa:

— Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho? Não esperou pela resposta: — Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco. Dizendo isso, transformou-se numa girafa. — À noite — prosseguiu — serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável? Respondi-lhe que não e fomos morar juntos. (RUBIÃO, 2010, p. 53).

Porém, mesmo diante desse acontecimento, o narrador não demonstra qualquer manifestação de surpresa. Não faz perguntas sobre suas habilidades nem volta atrás no seu convite.

Se, nesse conto, o acontecimento extraordinário não provoca a hesitação, mas sim a aceitação do ser estranho ser como pertencente a realidade natural, mesmo diante de uma breve surpresa do personagem, isso pode causar duas impressões imediatas: ou o leitor está diante de um evento raro daquele universo, porém, não é impossível que seres como aqueles existam naturalmente naquele mundo ou o evento trata-se de uma exceção, destruindo os paradigmas sobre as leis naturais de que se tinha conhecimento, e a partir desses eventos, tanto o narrador personagem quanto o próprio leitor passam a aceitar a existência do sobrenatural. Sobre essa naturalização do insólito, Braz comenta: “a partir dos eventos insólitos sobre os quais se estruturam as reações da narrativa, verifica-se a possibilidade de que na obra de Murilo Rubião ocorra a presença de um novo gênero literário: o Insólito Banalizado”. (BRAZ, 2007, p. 60).

A conclusão a que chegamos, à medida em que a narrativa se desenvolve, é que as leis daquele mundo são muito parecidas com as nossas, não há nada que nos direcione a tomar a primeira resolução. O que parece é que Teleco é a única exceção desse universo. Pois, para Todorov, o fantástico ocorre: “[...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”. (TODOROV, 2017, p. 30).

Com isso, é possível identificar pelo menos uma característica em comum nesse primeiro conto em análise com a descrição do fantástico de Todorov: “O

fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2017, p. 30-31).

O primeiro pressuposto não é seguido, pois não há vacilação. No entanto, para Todorov, a vacilação ocorre porque o sujeito não conhece outras leis, senão aquelas que o leitor empírico também conhece, por isso no fantástico tradicional o leitor se identifica com um personagem. Porém, aqui, o leitor não se identifica facilmente com o personagem pois não há nenhuma espécie de hesitação frente ao acontecimento sobrenatural no universo aparentemente natural.

Teleco, a princípio, mostra-se um sujeito alegre, com um espírito infantil, disposto a fazer feliz todos de quem ele gosta:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de se metamorfosear em outros bichos era nele simples desejo que agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIÃO, 2010, p. 53).

Quando Teleco se transforma em um leão para assustar seus vizinhos, estes ligam para a polícia dizendo terem visto o animal, e depois de investigarem o local e nada achar, os policiais ameaçam prendê-los por mentir para a polícia.

Nisso, os investigadores não demonstram qualquer desconfiança de que poderia ser uma criatura a se transformar em outros animais. Isso significa que as investigações, no conto, são guiadas pela mesma lógica do mundo fora da narrativa. O mundo que o leitor empírico tem conhecimento.

Os conflitos entre o narrador personagem vão se intensificar a partir do momento em que Teleco deseja ser tornar humano. É possível notar, nisso, uma certa perspectiva sartreana no que diz respeito ao existencialismo e ao humanismo, visto que, para Sartre (2005) o insólito se encontra no humano.

Porém, Teleco só possui a habilidade de se transformar em outros animais e mesmo possuindo o poder para se transformar em diversos seres, Teleco agarra-se à ideia de querer ser humano, a partir dessa mudança de postura será revelada, através do exemplo de Teleco, a angústia pela qual o homem passa na sua condição existencial.

Essas angústias são potencializadas em Teleco pelo fato dele não ter tido uma preparação para a maldade e para a realidade cruel. Ele nasce deslocado. É aí que entra o reverso em Rubião. Teleco, como o ser que não se encaixa no mundo humano e tenta a todo custo fazer parte das relações daquele universo. Ele é um ser fantástico tentando se adaptar ao mundo natural. A perspectiva do reverso se dá através da ótica do ser fantástico e não o contrário.

Assim como os contos de Murilo Rubião sugerem um movimento cíclico, é possível fazer uma relação rápida com o Ex-mágico, que nasceu adulto:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. (RUBIÃO, 2010, p. 21).

Essa fala poderia, naturalmente, ser empregada pelo Teleco após seu sofrimento como “humano.” Teleco é um ser sem malícia que é jogado às feras da realidade humana, um ser ingênuo que cede facilmente às vontades das pessoas ao seu redor, fato é, que, facilmente, um estranho levou-o para casa.

O primeiro conflito sério entre o coelhinho e o narrador personagem ocorre quando, tomando uma atitude que entra no processo de humanização, Teleco leva uma garota para morar na casa com eles:

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. (RUBIÃO, 2010, p. 54).

É importante destacar dois comportamentos: primeiro, o fato dele levar uma mulher para casa. Pois, assim, além de demonstrar um comportamento exclusivamente humano, ainda sugere a ideia de aceitação do outro como seu par. Depois, sua transformação em um canguru, visto que parece ser o animal mais próximo de um humano que ele conseguia se transformar: um animal bípede e mais ou menos na estatura de um homem.

A partir do momento em que a moça, Tereza, começa a morar com eles, Teleco ganha também uma identidade humana, passa a se chamar Antônio Barbosa: “Vamos, Teleco, chega de trapaça. Abriu os olhos, assustado, mas, ao reconhecer-me, sorriu: - Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza? Ela, que acabara de despertar, assentiu, movendo a cabeça.” (RUBIÃO, 2010, p. 55-56).

O narrador também se apaixona por Tereza. E se antes Teleco quase era enxotado de casa por causa da moça, agora ela era a única razão para tolerância de sua permanência na casa. Antes, quando Teleco ainda não tinha assumido o interesse em ser homem, o narrador passava a visão do sujeito gentil, porém, agora, ele se tornara um inquilino indesejado:

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, da minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração. (RUBIÃO, 2010, p.56).

Lendo essa passagem, é difícil não pensar na figura de um homem comum. Trata-se de uma descrição inteiramente realista, salvo que a criatura que pratica as ações não é um homem, mas um canguru que se diz homem.

Essa forma realista de tratar do sobrenatural é estudado por Garcia (2007) sob a perspectiva de um novo gênero, o “Insólito Banalizado”, visto que, apesar do personagem ter a consciência de que os eventos não são de ordem natural ele não se assusta.

A função do insólito nesse tipo de narrativa contemporânea – aqui chamado provisoriamente de “Insólito Banalizado” – é a de revelar o cotidiano e ressignificá-lo. O processo por que passa na percepção pelos seres de papel – narrador, narratário e personagens – é o da banalização de sua ocorrência. Entre os autores que têm parte de sua obra inserida nesse tipo de condição, encontram-se o português Mário de Carvalho e o brasileiro Murilo Rubião. (BATISTA, 2007, p. 55).

Nesse sentido, é possível inferir que, à luz de Sartre (2005), o insólito foi banalizado porque se humanizou. A ressignificação do cotidiano, invertendo os

meios e os fins, a linguagem com um poder maior que os próprios objetos, a perda da consciência de si nos novos contos fantásticos foram fundamentais para o surgimento dessa nova maneira de contar histórias sobrenaturais.

Em meio a esses conflitos entre o personagem-narrador e Teleco, o primeiro resolve pedir Tereza em casamento: “Nesse meio-tempo, meu amor por Tereza oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido. Mesmo na incerteza, decidi propor-lhe casamento”. (RUBIÃO, 2010, p. 57).

No entanto, a resposta de Tereza nos revela as suas verdadeiras intenções com Teleco. “A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais” (RUBIÃO, 2010, p. 57). É quando o narrador se dá contas de más intenções de Tereza para com Teleco. Ela mostra-se interessada em fazer uso de suas habilidades de forma a beneficiar-se, colocando o coelho de vez dentro do jogo dos interesses humanos.

O narrador personagem, depois de voltar do trabalho e encontrar Barbosa e Tereza colados numa dança e o som no último volume, culmina na expulsão de ambos de sua casa.

“Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade” (RUBIÃO, 2010 p.58). A forma como Teleco, já Barbosa para todos, foi introduzido de fato na sociedade no conto foi sob a justificativa de ser ele um mágico.

Para o público, ele não era uma criatura com poderes de transformar-se em qualquer animal. Para ele ser aceito como homem, foi usada uma justificativa racional. E dessa maneira Tereza explorou suas habilidades. Ele foi usado de tal forma a ponto de não conseguir mais controlar suas próprias transformações. E, certa vez, ele aparece novamente na casa de seu antigo amigo:

Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo. - Sou o Teleco, seu amigo - afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia. (RUBIÃO, 2010, p. 58).

É possível notar em “Teleco, o coelhinho” quase uma metáfora para a teoria de Sartre, pois se o sobrenatural tende a se humanizar, não foi diferente

dessa postura que Teleco caminhou em direção ao humano. No entanto, à medida em que Teleco vai se humanizando, e querendo agir tal como nós, querendo parecer ao máximo com o ser humano, mais ele vai fazendo parte do jogo cruel da realidade e dos interesses maldosos, comum nos contos de Murilo Rubião.

É possível notar que Murilo Rubião faz uma troca de ótica na percepção do sofrimento que pertence exclusivamente ao ser humano. Não é sobre o narrador personagem que recaem as principais angústias existenciais do conto, mas sim em Teleco. É no ser não humano que vemos o sofrimento do humano.

Na perspectiva da crise de identidade, na qual Teleco não sabe se é bicho ou gente, também cabe o diálogo entre o homem e sua condição existencial. Nos contos contemporâneos, o homem se aliena de suas próprias atividades. Sua busca pelo sentido de viver é sempre corroído pela ausência de qualquer propósito. É quando os personagens se encontram nesse mundo ao contrário, onde a regra é a exceção e a exceção se torna a regra, onde o homem não sabe exatamente quem ele é e não sabe sua posição no mundo, mas tem que estar a todo momento pronto para arcar com as responsabilidades de suas atitudes. Isso é o fantástico existencialista, colocando os personagens, segundo Sartre (2005), sob a perda da consciência de si.

Estando há vários dias “pelos cantos a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados” (RUBIÃO, 2010, p.59). Por fim, na impossibilidade de controlar suas transformações, Teleco dá seu último suspiro sob a forma de uma criança encardida e sem dentes. No final das contas, aquilo que ela queria se tonar enquanto vivo o levou a destruição. O peso de carregar as responsabilidades de um humano e a exploração que sofreu por causa da ganância do homem o consumiram.

## **6 Segundo diálogo: O bom amigo Batista**

Diferente da literatura fantástica tradicional e afastado do estilo de boa parte dos textos fantásticos contemporâneos, “O bom amigo Batista” é um exemplo de conto no qual o insólito é manifestado sem a presença de qualquer

ordem sobrenatural. Tudo ocorre no plano do real. Logo, esse conto não obedece aos requisitos genéricos do gênero.

O mundo em que se passa a narrativa é parecido com o mundo real. E não há, em nenhum momento, a ruptura de qualquer lei física. No conto, o insólito se constrói a partir do absurdo do comportamento de José, narrador e personagem. A respeito do sobrenatural como requisito para o fantástico, Sartre afirma: “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico. O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal”. (SARTRE, 2005, p. 136).

A partir dessa concepção, é possível concluir que mesmo diante de uma narrativa sem monstros, sem o sobrenatural, é possível a existência do fantástico. As condições para o fantástico em Sartre é o homem posto em um universo ao contrário, onde a regra torna-se a exceção e vice-versa, e tudo converge para um desmoronamento ou ressignificação do que se entende por real (SARTRE, 2005).

Nesse momento, as propostas de Sartre e Todorov encontram um ponto importante de intersecção, pois se distanciam do conceito genérico do dicionário, e avança uma teoria mais cuidadosa, pois essas teorias não tentam classificar os textos como fantásticos só sob a condição do sobrenatural.

No entanto, pouca ou nenhuma característica do conto aqui analisado se salva como fantástico sob o olhar de Todorov. O teórico tradicionalista diz que *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval (1808-1855) é um dos exemplos de literatura fantástica em que o sobrenatural não se revela como tal, no entanto, a obra é atravessada por outra característica do fantástico tradicional: a ambiguidade (TODOROV, 2017), o que não ocorre com esse conto de Murilo Rubião.

Explicando o gênero fantástico tradicional, Sartre afirma:

Enquanto se acreditou possível escapar à condição humana pela ascese, pela mística, pelas disciplinas metafísicas ou pelo exercício da poesia, o gênero fantástico foi solicitado exercer um ofício bem definido. Ele manifestava nosso poder humano de transcende o humano. (SARTRE, 2005, p. 137).

A literatura fantástica tradicional, apoia-se no interesse de romper os limites humanos. Para Sartre, essa nova literatura fantástica explora os absurdos não no campo da imaginação fértil, das criaturas desconhecidas, mas do absurdo do cotidiano. O insólito se manifesta a partir das experiências do homem comum.

O fantástico agora faz uso do insólito como forma de explorar o humano e não os universos estranhos. O fantástico tem o papel de tratar unicamente das coisas do homem:

Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela. Que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira. (SARTRE, 2005, p. 138).

No conto, a construção do insólito se dá unicamente no nível da linguagem e do absurdo, do exagero de certos aspectos da vida humana, tal como ocorre com *O processo* (1925) de Franz Kafka. “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.” (SARTRE, 2005, p. 139)

E Galvão, traçando características entre a literatura fantástica tradicional e a contemporânea, disse:

A diferença entre literatura fantástica tradicional e literatura fantástica moderna consiste basicamente em que no tradicional há um mundo imaginário onde a hesitação dará encadeamento para o desenrolar da narrativa, enquanto, no moderno, o indivíduo (personagem) será um ser angustiado e que busca explicação para o mundo caótico e insólito que o cerca, quase sempre fadado ao fracasso. Pode-se encontrar tal situação nos contos do escritor mineiro Murilo Rubião. (GALVÃO, 2014, p. 14)

O conto “O bom amigo Batista” foi publicado a primeira vez em 1947 em *O ex-mágico da taberna minhota* junto de outros quatorze contos. O texto é dividido em dez partes e conta a história da amizade entre José, que é o narrador personagem, e seu amigo João Batista.

Narrado na primeira pessoa, José conta o percurso de sua amizade com Batista e os conflitos entre seu amigo e sua família, começando na infância e



terminando na sua internação no hospício. “Desde a infância procuraram meter-me na cabeça que devia evitar a companhia de João Batista, o melhor amigo que já tive.” (RUBIÃO, 2010, p. 169).

Segundo José, que nos empresta sua perspectiva na narração, Batista é o melhor amigo que ele já teve, porém, logo na primeira parte do conto é possível notar que esse bom amigo não é tão bom como afirma José, como se vê no alerta de seu irmão:

- Não vê, José, que Batista está abusando de você? Todos os dias come da sua merenda, copia seus exercícios escolares e ainda banca de valente com os outros meninos, fiado nos seus braços. Todavia, quando os moleques te deram aquela surra, nem se abalou para ajudá-lo. (RUBIÃO, 2010, p. 169).

Batista vivia próximo de José por interesses pessoais, e não necessariamente porque gostava dele. Sob esse aspecto, cabe a relação entre Tereza de “Teleco, o coelhinho” e Batista. Ambos se aproximam de alguém extremamente ingênuo para explorá-lo de todas as maneiras possíveis. Fica clara essa ingenuidade quando José responde à investida de seu irmão em separá-lo de Batista: “Era uma injustiça. Batista não viera em meu auxílio, como explicou em seguida, porque fora acometido de cãibra justamente no momento em que fui agredido”. (RUBIÃO, 2010, p. 169).

A ingenuidade é tão absurda que não possível aceitarmos que José nunca perceba as más intenções de seu amigo, é nesse ponto que consiste a dificuldade de Murilo Rubião: ele “não conseguiria realizar a transfiguração satisfatória de seu mundo absurdo, a ponto de convencer plenamente o leitor da realidade deste mundo.” (FURUZATO, 2002, p. 6-7).

É importante ressaltar o fato de que a história é apresentada sob a própria visão de José, pois não há qualquer informação do texto que não tenha passado antes sob a percepção do narrador. Logo, ou tomamos o narrador como um dissimulado, que finge não notar todas as perversidades de seu colega diante de sua passividade e conivência, ou então ele é um sujeito tal como Teleco, ingênuo, incapaz de fazer qualquer leitura da maldade que o rodeia, e mesmo sob alerta da sua família não consegue crer na crueldade de seu amigo.

E essa situação não muda no decorrer do tempo. Pelo contrário, a situação só se agrava, e Batista, como um parasita, continua a sobreviver galgando postos cada vez mais altos aproveitando-se das competências de José. Sua família permanece nas investidas:

Você precisa deixar de ser burro, de ser idiota. Batista está aproveitando do seu trabalho como uma sanguessuga. Você estuda e ele, copiando suas provas, recebe as melhores notas da classe. E os discursos? Você os escreve, para que seu amigo, lendo-os apenas, fique com a glória de bom orador e de líder da turma. (RUBIÃO, 2010, p. 169).

Mesmo diante de fatos inegáveis, José procura todos os meios para defender a imagem de seu amigo perante o leitor. Diante da sua família, e das acusações contra seu amigo ele fica em silêncio, sob a justificativa de que:

[...] não adiantava argumentar com meus pais. Muito menos com titio, que fora noivo da mãe de Batista, mulher bonita e rica. Discutir seria pior. Ficavam irritados e me agrediam com uma torrente de adjetivos dificilmente toleráveis por pessoas de maior sensibilidade. (RUBIÃO, 2010, p. 170)".

As justificativas diante do leitor não são suficientes para demover a culpa de Batista, ao contrário, as justificativas só pioram a imagem de seu amigo, além de dar um tom humorado às explicações, devido a sua natureza absurda. O outro momento crítico da relação entre José e Batista é quando o último lhe rouba a namorada:

Não conseguindo convencer-me, meus parentes mudaram de tática. Em vez da reiteração das censuras, que resultavam inócuas, passaram a meter-me em ridículo. Serviu de pretexto para a nova ofensiva uma namorada que me foi tomada por Batista. Eu gostava da moça - uma ruiva de dentes alvos e miúdos -, razão por que quase rompi com o amigo. (RUBIÃO, 2010, p. 170).

Sob a justificativa de ser, sua namorada, uma leviana, perdoou Batista posteriormente tomando o fato como um favor que seu amigo o fizera. Pois tirando-a de sua vida, livrou-o de fazer alguma tolice. Diante de tudo isso, é importante observar não somente a passividade de José diante das

adversidades, mas o interesse em sempre fugir de qualquer situação conflitante, mesmo que isso signifique abdicar de seus interesses. Sobre a filosofia existencialista, Sartre afirma:

O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. É fato que muitas pessoas não sentem ansiedade, porém nós estamos convictos de que estas pessoas mascaram a ansiedade perante si mesmas, evitam encará-la. (SARTRE, 1970, p. 5).

Vendo essa disposição de José diante de sua realidade e de suas responsabilidades sob a perspectiva do existencialismo, a conclusão é que ele é um sujeito que procura não encarar seus problemas.

Diante da esmagadora realidade, pedindo respostas, exigindo sua postura diante das mais diversas situações, José prefere a inércia e a neutralidade. Não acusa seu amigo, mas também não o defende. Para evitar o conflito preferiria culpar a si mesmo, suas escolhas, sua namorada, a ter de enfrentar Batista ou a família.

E, trabalhando juntos no Ministério da Fazenda, as coisas sucederam igualmente, os cargos merecidos por José eram dados a Batista e os conflitos entre a família de José e seu amigo continuaram. Um dia, ao voltar angustiado do seu trabalho, José encontrou na praça uma moça triste e silenciosa, a angústia os aproximou, conversaram e, com um mês depois, casaram-se. (RUBIÃO, 2010).

O conto mostra que a paz de José não durou muito, pois, a pedido do próprio José, “para um cargo a que tinha direito, meu companheiro indicou outro funcionário”. (RUBIÃO, 2010. p. 172). Por esse motivo, a esposa de José cortou relações com seu amigo e proibiu que Batista colocasse os pés na casa deles, e a partir desse momento, Branca tornou-se uma mulher irritadiça. (RUBIÃO, 2010).

Diante desses eventos, José não demonstrou uma postura diferente das que o leitor já conhecia: “Amargurado, eu não fazia nenhum reparo às

acusações, evitando o confronto, como sempre foi do meu feitio. Deixava-me ficar pelos bancos das praças, invejando a insensibilidade das nuvens.” (RUBIÃO, 2010, p. 172). E no ápice do absurdo, para escapar dos insultos da esposa, José resolveu fingir-se doido:

Após duas semanas, a trepar nas mesas, os olhos arregalados, a gritar ou quebrando louças, eu já estava saturado do meu próprio espetáculo. Para aumentar-me o desalento, minha mulher não cuidava de chamar o médico que constataste minha insanidade. Contentava-se em olhar-me e dizer: - Não é que esse cretino está maluco mesmo! Que se dane. A gente casa com uma toupeira e ainda tem que lhe aturar as maluquices. (RUBIÃO, 2010, p. 173).

Depois de saber disso do amigo, Batista tratou de interná-lo em um hospício, segundo José, contra a vontade de sua esposa. Porém, um dia, José recebeu a visita de seu irmão e de um delegado, pois sua família havia feito uma denúncia contra Batista e Branca, acusando-os de terem colocado ele no hospício apenas com interesse de ficarem juntos, como de fato, haviam ficado, porém, ao ouvir isso do delegado, respondeu:

Percebendo aonde ele iria chegar, não me contive e comecei a berrar: — É uma calúnia! Estou louco! Doido varrido! Distribuí murros, quebrei armários, os óculos do diretor. Antes que alcançasse o bigodinho vaselinado do policial, fui subjugado pelos guardas. (RUBIÃO, 2010, p.174).

E no final, chegou à conclusão de que “Batista descobriu que minha mulher planejava retirar-me daqui e, para evitar que tal acontecesse, foi ao extremo da renúncia, atraindo-a para si. Pobre amigo.” (RUBIÃO, 2010, p. 174).

Em “O Bom amigo Batista”, o tipo de ambientação não é muito diferente do desenvolvido no conto de “Teleco, o coelhinho”. O ambiente nasce a partir do desenrolar da narrativa, como se tivesse importância só a partir do momento em que é enunciado nas diversas situações. Porém, no conto agora analisado, o número de espaços é maior, pois a narrativa se desenvolve a partir das memórias que José tem da infância, passando pela escola, até sua atual situação.

Há o espaço escolar, a casa de sua família, o espaço de trabalho, a praça onde ele encontra sua futura esposa e por fim, o hospício. As ambientações de tais espaços, diferentes das formas reflexivas e francas, não são apresentadas previamente ao leitor, a fim de situá-lo na história a ser contada, mas o ambiente está fundido dentro das experiências de José, ele nasce ao passo em que nos são revelados os fatos.

Nesse conto de Murilo Rubião há um movimento contrário ao da narrativa de “Teleco, o coelhinho”. Enquanto o segundo vai em direção a engajar-se dentro do movimento das responsabilidades humanas, mesmo não tendo obrigação de fazê-lo, o protagonista José foge ao máximo dessas responsabilidades, ao ponto de invejar uma nuvem, elemento que se distancia do humano, e fingir-se de doido, outra possibilidade para a fuga das relações as quais o homem moderno está submetido.

O nível a que chega a inocência e ingenuidade de José e até onde ele vai para fugir dos conflitos e da angústia é o que configura o absurdo no conto.

Se antes, esse gênero abordava, sob uma análise externa, o homem de forma inconsciente ou de forma metafórica, o que se vê agora não é mais um homem com máscara de lobo, ou um homem que esconde a face por trás da imagem de um ser vampiresco. Ele se perturba com seu próprio reflexo, pois não há nada mais insólito e assustador do que a própria existência do homem comum esmagado pela estrutura angustiante da realidade que o põe a todo momento sobre os gumes da angústia de existir.

No conto, é possível ver claramente que Batista, com sua face amigável aos olhos de José, pode ser bem mais terrível que qualquer vampiro. Ele é mais verossímil e mais humano. Aproxima-se tanto do mal do mundo do real, que, enquanto ao ler, o leitor sente que a personagem pode estar em qualquer lugar.

A literatura fantástica moderna perdeu o encantamento dos universos fantásticos do passado. A modernidade condicionou uma racionalidade estéril. Mas nisso, nasceu um novo olhar sobre o conceito de insólito.

A literatura fantástica denuncia o absurdo que se passa diante de nossos olhos vestido sob uma roupagem do admissível. O absurdo habita por baixo dessas vestimentas, e se descobrirmos a capa, veremos o Bom amigo Batista a maquinar explicações para cada ação sua. E também José, que não vê, ou não

deseja ver que entre as justificativas de seu amigo há sempre uma má intenção perpassando todas as suas atitudes.

A modernidade proporcionou também um estado de torpor e embriaguez racional. Sartre faz uma comparação entre esse estado ao exercício das grandes corporações:

Para mergulhar seus heróis no seio de uma atividade febril, extenuante, ininteligível, Blanchot e Kafka devem cercá-los de homens-instrumentos. Remetido do utensílio ao homem como do meio ao fim, o leitor descobre que o homem, por sua vez, é apenas um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juízes que povoam os livros de Kafka, esses serviçais, também chamados de “empregados”, que povoam *Aminadab*. Assim é que o universo fantástico apresentará o aspecto de uma burocracia: com efeito, as grandes administrações têm estreita semelhança com uma sociedade “em reverso”. (SARTRE, 2005, p. 142).

Sob essa comparação, olhando tanto para o texto fantástico, quanto para a sociedade, é possível notar as mesmas ações cíclicas. As atividades são realizadas inúmeras vezes até a exaustão, e então, quando este exercício está aparentemente concluído, a personagem vê diante de si toda a obra ainda por ser feita.

As personagens de Murilo Rubião estão sempre numa corrida cíclica intensa, fugindo ou correndo atrás de sua própria sombra. Com Teleco, temos o desejo inalcançável de ser um humano, e com José a fuga a qualquer custo de suas responsabilidades e da angústia.

### **Considerações finais**

Em vista do que foi discutido acerca da literatura fantástica e da sua manifestação nos contos de Murilo Rubião, sob as duas perspectivas teóricas, é possível afirmar que a contemporaneidade consolidou novas formas de explorar os absurdos da realidade na literatura.

No insólito dos contos analisados, contrapondo-se às concepções tradicionais, acontece uma modificação na reação do personagem frente aos eventos estranhos. No exemplo do conto em que o sobrenatural acontece, esse

evento é tomado como trivial, ainda que haja um rompimento das leis do mundo construído.

No segundo exemplo, quando não há o sobrenatural, o fantástico se manifesta somente sobre as crises existenciais: o homem e a realidade absurda, o homem frente as suas angústias e responsabilidades.

Em resposta aos objetivos de análise da manifestação do fantástico nos dois contos de Murilo Rubião, conclui-se que em poucos aspectos o autor se aproxima da narrativa fantástica tradicional, salvando-se que o mundo em que se passa a narrativa não se difere muito do mundo do leitor.

O rompimento dos estilos se dá na naturalidade com que os personagens aceitam os eventos estranhos, independente deles serem de ordem sobrenatural ou natural. E, diferente de uma abordagem de um mundo transcendente, a narrativa de Murilo Rubião concentra-se numa exploração do mundo humano, recaindo em um estilo descrito pela teoria do fantástico moderno.

As motivações estéticas do escritor passaram pelo filtro do meio e pelo contexto da modernidade. Os cargos burocráticos que exerceu Murilo Rubião serviram de modelo para suas narrativas. Os mundos angustiantes criados, não se diferem muito da nossa realidade e das estruturas burocráticas modernas.

Na obra do autor, vemos várias formas de tratar o absurdo, ora mais próximo de um tipo de concepção teórica, ora mais próximo de outro. No entanto, todas as formas convergem numa mesma direção: uma narrativa cíclica, angustiante, às vezes irônica devido aos inverossímeis absurdos.

Em seus contos, há momentos em que o insólito parece se identificar com aqueles da literatura fantástica tradicional, mas tão logo a narrativa se desenvolve, as certezas teóricas se esvanecem.

Ora a leitura nos leva para o fantástico contemporâneo, onde as crises humanas são o centro da discussão nas histórias, onde o que é fantástico é o homem dentro de um mundo sem sentido e sem propósito, ora parece estarmos diante de uma história totalmente realista, sem nenhuma manifestação do sobrenatural.

A percepção do mundo dos personagens de Murilo Rubião parece estar sempre encoberta por uma névoa que atrapalha a visão. Os dados nunca são suficientes para o entendimento do mundo a sua volta, as tentativas de fuga, de

descoberta, findam em resultados indesejados. É um labirinto sem aparente saída. Um quebra-cabeça incompleto. Uma construção que nunca finda.

A literatura fantástica é um espelho da alma. Assim como a literatura exerce a função de penetrar os espaços que a realidade positiva não é capaz de revelar; o fantástico tem uma maior liberdade para explorar esses recintos inóspitos da natureza humana.

Dessa forma, esses universos de Murilo Rubião, e de outros autores do fantástico, nos revelam, através de uma espécie de lupa poética, os detalhes que passam despercebidos diante dos nossos olhos.

## Referências

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. [organizador Paulo Geiger] – Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BATISTA, Angélica. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. *In*: GARCÍA, Flávio. (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário - mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

BRAZ, Luana. “O pirotécnico Zacarias” se enquadra no fantástico ou no insólito banalizado? *In*: GARCÍA, Flávio. (org) **Murilo Rubião e a narrativa do insólito**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. Cavalgada ambígua. *In*: \_\_\_. **Na sala de aula** - Caderno de análise literária. 8. ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Ática, 1984. p. 38-54.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.

FURUZATO, Fábio D. **A transgressão do fantástico em Murilo Rubião**. 2002. 184f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

GALVÃO, Marcela Soares. **O fantástico de Rubião como crítica à sociedade**. 2014. 108f. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas da pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.



MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARTRE, J. -P. **O existencialismo é um humanismo**. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/48869720/jean-paul-sartre-o-existencialismo-e-um-humanismo>>.

SARTRE, J. -P. **Situações I: críticas literárias**. São Paulo: Casac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.



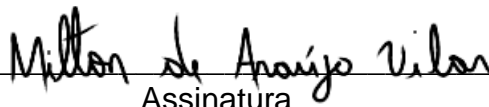
**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA  
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

**Identificação do Tipo de Documento**

- ( ) Tese  
( ) Dissertação  
( ) Monografia  
(x) Artigo

Eu, Milton de Araújo Vilar, autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação “Diálogos e contrapontos entre Todorov e Sartre em dois contos de Murilo Rubião” de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 13 de maio de 2021.



Assinatura

Assinatura