



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Francisco Felipe de Paula Neto

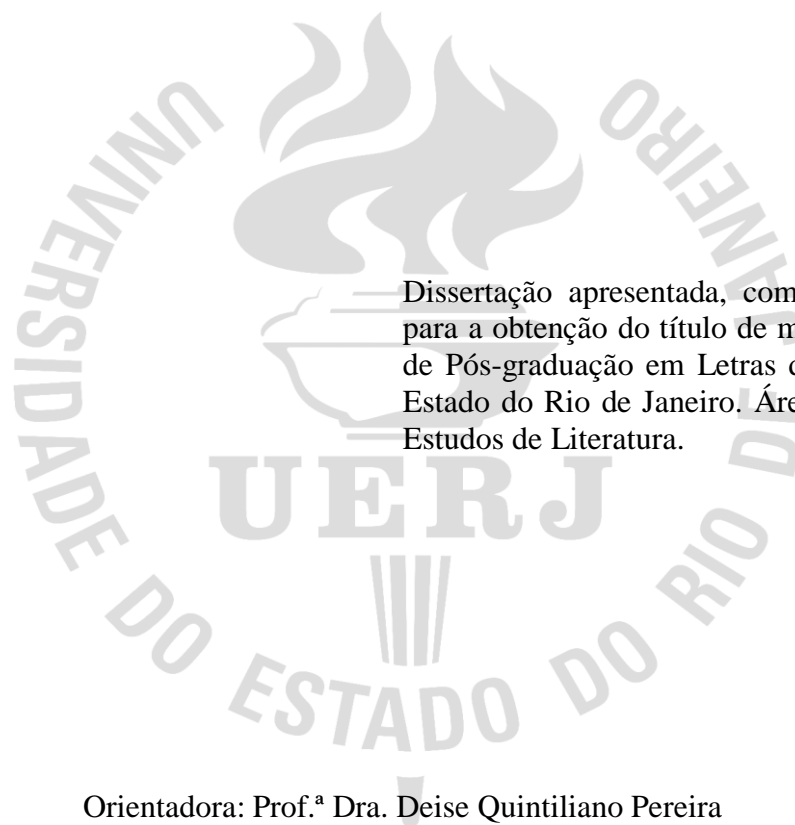
O jogo semântico entre o fantástico e a morte na obra de Murilo Rubião

Rio de Janeiro

2020

Francisco Felipe de Paula Neto

O jogo semântico entre o fantástico e a morte na obra de Murilo Rubião



—Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Deise Quintiliano Pereira

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R896

Paula Neto, Francisco Felipe de.

O jogo semântico entre o fantástico e a morte na obra de Murilo Rubião / Francisco Felipe de Paula Neto. - 2020.
97 f.

Orientadora: Deise Quintiliano Pereira.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rubião, Murilo, 1916-1991 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura fantástica brasileira - História e crítica - Teses. 3. Morte na literatura – Teses. 4. Semiótica e literatura – Teses. 5. Contos brasileiros - História e crítica - Teses. I. Quintiliano, Deise, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Francisco Felipe de Paula Neto

O jogo semântico entre o fantástico e a morte na obra de Murilo Rubião

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 05 de setembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Deise Quintiliano Pereira (orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Suzana Moreira do Carmo
Universidade Federal de Uberlândia

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Infelizmente, não há vida que não seja marcada pela injustiça, o desalinho das relações humanas. Aqui não seria diferente. Refiro-me ao espaço disponível e ao parco código linguístico que ora utilizo. Ambos são injustos para expressar a gratidão à minha esposa e melhor amiga, Jéssica Galiano, e às tantas atitudes de sacrifício, de tolerância, de compreensão e de diletta amizade que ela teve para comigo no árduo caminho deste mestrado. Felizmente, mesmo sendo inviável um agradecimento à altura da pessoa que é, sinto-me mais que agraciado por tê-la ao meu lado, por tê-la como um inabalável pendor de dedicação e reconforto. Sem ela, nada disso, seria possível.

Dedico esse trabalho também à minha bisavó, Alaíde Ferreira Bretas, que, com muita sabedoria, sempre me transmitiu os valores e a importância do conhecimento e da aprendizagem.

Dedico-o também à minha avó, Maria Isabel Bispo Bretas que, desde minha pequena idade, mostrava-me o poder, o gênio e a magia das histórias e como elas são capazes de mudar as vidas e o mundo.

Dedico-o ainda à minha mãe, Valéria Bretas Saracelli, que com tanto afinco sempre lutou e trabalhou para que eu tivesse a melhor educação possível.

Por fim, dedico-o à minha tia, Neli Braga Saracelli, mulher à frente do seu tempo, que sempre, sem caretices ou moralismos, me estimulou e, muitas vezes, proveu os meios do meu conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, aos seus professores, colaboradores, aos meus colegas e especialmente à professora Dra. Deise Quintiliano Pereira, pessoa sem a qual essa dissertação não teria chegado ao fim, e que, no momento em que nem mesmo eu acreditava mais na possibilidade de conseguir encerrar o mestrado, me deu a mão e, com muita paciência e vocação, mostrou-me o caminho a ser percorrido. Sua atitude, sempre repleta de sinceridade e afeto, marcou não apenas este trabalho, mas minha visão sobre o que é um Mestre.

RESUMO

PAULA NETO, Francisco Felipe de. *O jogo semântico entre o fantástico e a morte na obra de Murilo Rubião*. 2020. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente trabalho pretende demonstrar como Murilo Rubião apresenta estratégias que explicitam o agudizado jogo semântico existente entre o fantástico e o advento da morte, por vezes envolto no processo de semiotização. Essas estratégias mobilizam, ao mesmo tempo, as categorias narrativas, possibilitando, assim, uma interpretação da morte como um signo do embate entre indivíduo e sociedade. Com esse objetivo, investigaremos o percurso crítico da obra rubiniana, avaliando, principalmente, a relevância do significado da morte na sua contística, apoiados em discussões a respeito das teorias de representação e de semiotização, bem como naquelas concernentes ao fantástico. Na sequência, os contos de Rubião serão divididos em grupos, em conformidade com o caráter que reveste a morte, sendo posteriormente analisados três contos – “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da casa azul” e “Petúnia” – com base no suporte teórico elaborado ao longo da dissertação, demonstrando a convergência das categorias narrativas constitutivas do fantástico na obra do autor mineiro.

Palavras-chave: Murilo Rubião. Literatura fantástica. Morte. Semiótica. Representação.

ABSTRACT

PAULA NETO, Francisco Felipe de. *The semantic game between the fantastic and death in Murilo Rubião's literary work*. 2020. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The intention of this work is to demonstrate how Murilo Rubião presents strategies that explain the acute semantic game between the fantastic and the advent of death, at times involved in the semiotization process. These strategies mobilize, simultaneously, the narrative categories, thus enabling an interpretation of death as a sign of the clash between individuals and society. As the objective, we will investigate the critical path of the Rubinian work, evaluating, mainly, the relevance of the meaning of death in his stories, supported in discussions about his theories of representation and semiotization, as well as those concerning the fantastic. Subsequently, Rubião's tales will be divided into groups, in accordance with the character that covers death, and the three stories – “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da casa azul”, and “Petúnia” – will be analyzed based on the theoretical support elaborated throughout this dissertation, demonstrating the convergence of the narrative categories that trigger the fantastic in the work of the Minas Gerais author.

Keywords: Murilo Rubião. Fantastic literature. Death. Semiotics. Representation.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	FORTUNA CRÍTICA: UMA BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA RUBINIANA.....	11
1.1	Os primeiros anos da crítica.....	11
1.2	O segundo momento da crítica.....	14
1.3	A crítica de Rubião na atualidade.....	15
1.4	A crítica sobre o universo fantástico e o papel da morte na obra de Rubião.....	16
2	AS NARRATIVAS DE RUBIÃO E A MORTE.....	26
2.1	A representação da morte na obra de Murilo Rubião e sua participação no processo de ruptura com a ficção realista.....	26
2.2	Representação e Mimese.....	27
2.3	Representação semântica e pressuposição.....	29
2.4	O sistema de significação.....	30
2.5	Pressuposição.....	31
2.6	Os critérios de divisão das narrativas de Rubião segundo a representação da morte.....	32
2.6.1	<u>Grupo 1 - (nrd) narrativas com representação apenas denotativa da morte.....</u>	<u>33</u>
2.6.2	<u>(NRC) narrativas sem representação denotativa da morte, mas com representação conotativa</u>	<u>35</u>
2.6.3	<u>(NSD/C) Narrativas sem representação denotativa ou conotativa da morte...</u>	<u>38</u>
2.6.4	<u>(NEDM) narrativas que representam de maneira denotativa e conotativa eventos distintos de morte.....</u>	<u>39</u>
2.6.5	<u>(NMM) narrativas que representam de forma denotativa e conotativa o mesmo evento de morte.....</u>	<u>42</u>
3	A MORTE.....	46

3.1	A morte em Edgar Morin e Bakhtin.....	46
3.2	Princípio de identidade: permanência da autorreferência.....	48
3.3	A incapacidade de se conhecer a morte.....	50
3.4	A morte e a individualidade.....	51
3.5	A imortalidade e o traumatismo.....	53
3.6	A morte para Bakhtin.....	54
3.7	O percurso da teoria do fantástico e a teoria de Prada Oropeza.....	57
3.8	A semiotização-semantização da morte através de estratégias discursivas típicas do fantástico em “o pirotécnico zacarias”, “a noiva da casa azul” e “petúnia”.....	62
4	ANÁLISE DOS CONTOS MURILIANOS.....	63
4.1	“O pirotécnico Zacarias”.....	63
4.2	“A noiva da Casa Azul”.....	71
4.3	“Petúnia”.....	80
	CONCLUSÃO.....	88
	REFERÊNCIAS.....	91

INTRODUÇÃO

Fenômeno biológico, psíquico ou social, a morte é a indelével certeza do destino humano. Como tal, é também uma das principais preocupações e ocupações culturais, desde tempos imemoriais. Na literatura, a morte sempre se colocou como uma problemática recorrente, sendo interpretada e preenchida de significados pelo fazer artístico.

Na obra de Murilo Rubião, recebe tratamento especial, estabelecendo intenso diálogo com a perspectiva do fantástico e determinando-se como elemento central de sua constituição, ao mesmo tempo em que é ressignificada fora dos paradigmas aristotélicos e cartesianos da razão. É justamente este jogo entre morte como motivo literário e o fantástico compreendido como gênero ou modo de narrar, a fonte produtora de sentidos que buscaremos trazer à luz, nessa dissertação.

A relevância da morte em Murilo Rubião pode ser observada na maior parte de sua contística que, além de evocá-la de forma direta e objetiva, isto é, denotativamente, também a enuncia por intermédio de expressões conotativas, confirmando a deferência conferida pelo escritor mineiro ao tema. Para fins do presente trabalho, procederemos ao seccionamento do conjunto de contos murilianos em grupos distintos, com base em critérios a serem delineados a partir da definição dos conceitos de representação e semiose.

Apesar de inúmeras controvérsias concernentes ao reconhecimento de Murilo Rubião como um dos precursores do gênero fantástico no país, levando em consideração o exponencial caráter insólito presente em suas ficções e analisado na sua longa fortuna crítica, tentaremos enfatizar o profícuo diálogo entre o tratamento temático da morte e as estratégias ora semânticas, ora semióticas, empregadas para a deflagração do fantástico.

Nesse sentido, primeiramente buscaremos estabelecer algumas ideias em relação à morte, sua construção social e sua relação com a constituição do sujeito, apoiando nossa discussão, principalmente, no pensamento de Edgar Morin. Num segundo momento, levantaremos alguns pontos referentes à morte – tratada como um fenômeno narrativo – a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin, avaliando, paralelamente, as características próprias do gênero fantástico.

Na qualidade de elementos narrativos, o tempo e o espaço, bem como suas interpenetrações e relações dialógicas, também serão perqueridos, pois indicam rotas de fuga da representação mimética da realidade, operando no plano da ficcionalização do fantástico. Nesse balizamento específico das teorias do fantástico, marcado por paradoxos, hesitações,

ambiguidades e digressões atentaremos para a supressão da marcação cronológica que permite a irrupção do tempo cíclico, desconstruindo, embaralhando a cronologia e dando um xeque-mate na lógica. O espaço, por seu turno, não se restringindo a delimitações físicas, faz com que as categorias de tempo, de espaço, às vezes o binômio tempo-espaço passe a atuar como força constitutiva e estruturante do fantástico, em conflito aberto contra a ficção realista.

À morte e ao componente fantástico virá somar-se uma análise da relação do indivíduo com o grupo social à que pertence. O objetivo é ressaltar o princípio de identidade e autorreferência, novamente à luz das teorias de Morin e Bakhtin. Ao metaforizarem a morte, as sociedades delimitam as fronteiras entre o coletivo e o individual, o singular e o universal.

Na vida que se vivencia internamente, dois acontecimentos não podem ser experienciados: nascimento e morte. O indivíduo sempre necessitará do outro, do *alter* como testemunha capaz de, numa eventualidade, atualizar, via reminiscências, essas circunstâncias. É, portanto, graças à alteridade que nascemos, morremos e até nos eternizamos – Bakhtin fala em imortalidade expressa, Morin em imortalidade semântica. Passaremos, então, em revista, os elos que se entrecem na relação entre morte e não-morte; relação, aliás, que se equilibra na corda bamba das turvas fronteiras do fantástico.

Com este instrumental desenvolvido, teceremos uma análise crítico-interpretativa dos seguintes contos de Rubião: “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da Casa Azul” e “Petúnia” – os quais se tornarão *corpus* da investigação porquanto demonstram a dupla articulação da expressão conotativa e denotativa da morte, dialogando, ao mesmo tempo, com a oposição sujeito e sociedade, evidenciada nas interpretações de Morin sobre a morte, na condição de fenômeno psíquico-cultural.

Em suma, tentaremos demonstrar a existência de um jogo intrínseco (semântico-semiótico) entre a expressão da morte e as estratégias de deflagração do fantástico, no *corpus* muriliano, explicitando alguns processos narrativos envolvidos.

Seguiremos, assim, por uma trilha que procurará levantar e problematizar as principais questões da morte na literatura, utilizando as categorias semionarrativas apontadas por Prada Oropeza, nas quais é possível observar a ruptura das estratégias discursivas realistas-naturalistas, num processo de valorização do investimento em produções ficcionais oriundas do fantástico na obra de Murilo Rubião.

1 FORTUNA CRÍTICA: UMA BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA RUBINIANA

A exemplo de suas narrativas, a história (pessoal) do escritor Murilo Rubião apresenta um quê de fantástico. Seu percurso, marcado por certa rejeição inicial por parte da crítica, conquistaria, na sequência, o reconhecimento de alguns dos mais importantes nomes do país, dando ensejo, inclusive, a reconsiderações *a posteriori*.

Apesar do longo e sinuoso percurso da crítica muriliana, o presente trabalho não pretende trazer ou desenvolver questões relacionadas à totalidade da crítica deste autor, visto que consideramos mais profícuas as observações sobre obra de Murilo no tocante à morte, um dos temas centrais deste trabalho, analisando, particularmente, os contos “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da Casa Azul” e “Petúnia”. Assim, se demonstrará um panorama geral da crítica muriliana, para efeitos de sua localização na literatura brasileira, bem como na literatura fantástica.

1.1 Os primeiros anos da crítica

Salvo algumas poesias lançadas em suplementos literários, Rubião dedicou sua obra à produção de contos fantásticos, lançando seu primeiro livro em 1947. Anteriormente, porém, em 1943, já publicara contos no periódico “Sombra”, como nos fala Cléber Araújo Cabral:

Em 1943, MR recebeu um convite para trabalhar na revista carioca Sombra, publicação dirigida pelo jornalista Walther Quadros em que circulavam Portinari, Gabriela Mistral, Vinícius de Moraes e Mário. [...] Neste mesmo ano, MR publica três contos no periódico: "Mariazinha" (abr.), "O ex-mágico" (jun.) e "Alfredo" (out.). (CABRAL, 2016, p.112).

Nesta época, entre os principais críticos que primeiro analisaram a obra de Rubião, encontram-se dois nomes bastante recorrentes: o de Álvaro Lins e de Mário de Andrade. Cada qual estabeleceria perspectivas próprias em relação à obra de Rubião e cada um também traria à tona aspectos diversos sobre o trabalho do autor.

Para Rubião, o experimentado modernista, Mário de Andrade, exercia o mesmo papel que para alguns outros autores da época – era uma espécie de mestre das letras, tentando contribuir para o aperfeiçoamento dos trabalhos colocados sob sua consulta. Além de Rubião, Mário criticou a obra de nomes como Manuel Bandeira e Carlos Drummond Andrade, com

quem, assim como com Rubião, trocava cartas sobre as obras, aspectos e impressões gerais da literatura e das artes.

Entre os escritos de Mário de Andrade referentes à obra de Rubião, em carta de 27 de dezembro de 1943, pode-se perceber a dificuldade do modernista em situar a obra do autor mineiro em meio às vertentes do fantástico. Mário analisa diversas nuances tentando decifrar a forma mais acertada de se referir ao fantástico, chegando, por fim, a admitir certa arbitrariedade como se pode ver no trecho da própria carta:

Dos três trabalhos que você propõe pra antologia, eu escolhia “O Mágico”, acho o mais perfeito de todos, com maior unidade no sustentar o diapasão da ... fantasia. (Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si “surrealismo”, si “simbolismo”, a que se poderia acrescentar “liberdade subconsciente”, “alegorismo” etc. Fica aqui “fantasia”). A pequena vulgaridade que aponte, de se tratar dum funcionário público se sustenta muito bem, que afinal é uma tradição, vox populi. (MORAES, 1995, p.55).

Entendido como gênero ou modo narrativo, em suas diversas possibilidades, o fantástico teria sua primeira discussão tematizada e sistematizada em 1970, com a publicação de “Introdução à literatura fantástica” de Todorov. A falência da lógica realista já havia sido, aliás, objetivada por Martin Esslin, crítico húngaro radicado na Inglaterra, em 1961, sob o título de “teatro do absurdo”.

Desta forma, compreende-se o porquê da ausência de desenvolvimento de suportes teóricos suficientes para que Mário definisse e lograsse êxito em classificar a obra de Rubião naquele momento histórico, pois a carta do modernista, de 1943, parece antecipar a eclosão da literatura fantástica das décadas posteriores. Cabe ainda observar que parte importante da crítica da atualidade ainda se debate sobre essa mesma problemática de localização, não apenas do acervo muriliano, mas também de diversos outros autores.

Na mesma carta, Mario de Andrade sublinharia ainda a característica de banalidade com a qual Rubião trata o, chamemos por ora, elemento fantástico de seus contos. Mário poderia não ter percebido, mas já ressaltava um dos importantes traços que mais tarde ainda seriam explorados e abordados por outros críticos:

Si¹, como você também tem esse dom, ele consegue me impor o extra-natural de tal forma que, como já lhe falei na carta anterior, o problema do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir, não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta. Aliás, talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística, o que

¹ Texto na íntegra. O autor utilizava o pronome “se”, em sua forma “si”.

faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, satírica, trágica, da ficção “fantasia” (MORAES, 1995, p.55).

Mário ratificaria o pensamento exposto neste trecho algumas linhas adiante:

Pois o meu palpite principal é mesmo esse: os elementos que você utiliza, cria, inventa, na sua fantasia, freqüentemente não me convencem, não por serem irrealis, mas por não serem suficientemente irrealis, suficientemente inesperados, é melhor² dizer. Mas eu seria o mais desonesto dos sujeitos si tivesse certeza. (MORAES, 1995, p.56).

Nessas passagens, o modernista parecia adiantar a eclosão da literatura fantástica das décadas seguintes, não apenas quando trata da banalidade conferida ao tema por Rubião, mas também quando aponta a ausência “total [de] confisco da lógica realista”.

Entrevemos, assim, alguns pontos que mais tarde seriam evidenciados por alguns dos teóricos do fantástico, como o próprio Todorov, porém ainda parecem mais condizentes com as afirmações que serão observadas por Prada Oropeza sobre a ruptura do fantástico para com uma “lógica da realidade”, expressa na ausência de lógica e de sentido da pós-modernidade.

Para Fábio Dobashi Furuzato, que apresentou à UNICAMP uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado, ambas tratando da obra de Rubião, contendo exaustivos capítulos sobre sua fortuna crítica, Álvaro Lins também abordaria, em sua crítica à obra do autor mineiro, alguns dos mesmos pontos evocados por Mário. De acordo com Lins, a pertinência da ambiguidade seria um problema, uma lacuna na obra autor. Furuzato transcreve a fala de Lins: “E justamente neste ponto estariam as limitações do contista mineiro que 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).

Bem interpretadas por Dobashi Furuzato, as palavras de Álvaro Lins destacam um importante traço de Rubião: a sua capacidade de não impor ao leitor uma dimensão fantástica que suplantaria a real, mesmo que, a princípio, esta característica tenha sido vista como um defeito e não como um dos elementos que estavam no cerne da inovação que então despontava, como se lê, do próprio Álvaro Lins:

E neste último ponto, o mais importante e decisivo, é que me parece ainda falho e incompleto o Sr. Murilo Rubião; nem ele consegue, como autor essa transfiguração, essa transposição de planos, nem consegue naturalmente lançar nela o leitor. Será como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera extracomum que lhe é própria e característica. Entre os dois mundos, o real e o suprarreal, ficou sempre, em *O ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no caso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral. (LINS, 1963, p. 266-267).

² Texto na íntegra. O autor preferia a forma oralizada “milhor” ao invés de “melhor”.

Apesar de apontar esta característica como uma falha, Álvaro Lins também foi responsável por elencar muitas das qualidades inovadoras de Murilo Rubião, as quais contribuiriam para a consolidação do autor, em determinado segmento da crítica, como o precursor do fantástico brasileiro.

Essa posição ainda seria revisitada algumas vezes implicando, por um lado, a maior precisão da definição de Rubião não apenas como um dos precursores do fantástico no país, mas como o seu fundador e, por outro, o aprimoramento da compreensão de sua obra em relação às diferentes faces assumidas pelo fantástico ficcional.

1.2 O segundo momento da crítica

Passada a primeira fase de publicações e críticas da obra de Rubião, nota-se um grande impulsionamento no processo de divulgação e de circulação do trabalho do autor. Para Fábio Furuzato (2002, p. 29), isso se deve em parte à editora Ática, que classificou o nome de Rubião como primeiro a ser lançado num projeto de publicações paradigmáticas. Além disso, também em meados de 1974, próximo ao lançamento de “O pirotécnico Zacarias”, a obra do autor passa a fazer parte das bibliografias dos vestibulares da UFMG e da PUC-MG.

Assim, se num primeiro momento Rubião tinha grandes dificuldades de publicar, vender e fazer circular seus livros, este novo cenário renova não apenas seu público que certamente se estende, mas também seduz a crítica que toma novas direções para interpretar e descrever sua “contística”, revisando, através de Arrigucci Jr., o trabalho de Álvaro Lins sobre o autor mineiro.

As conclusões de Arrigucci são publicadas como prefácio da primeira edição de “O pirotécnico Zacarias”. Nele, o crítico questiona a colocação de Lins a respeito da imperfeição imaginativa de Rubião. Se para Lins, na obra do autor mineiro, a transfiguração de um mundo real para um mundo absurdo era insatisfatória, para Arrigucci isso abria a porta para uma espécie de metalinguagem na qual o próprio autor poria sua escrita em questão, de certa forma tomando-a como incapaz de se realizar em plenitude:

Ora, no conto “O Ex-mágico da taberna minhota”, um dos aspectos temáticos centrais é exatamente esse: o do sentimento de impotência que experimenta um mágico desencantado por “não ter realizado todo um mundo mágico”, antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia. A objeção do crítico está contida no próprio texto; é tema da narrativa. Esta pode ser lida, então, como um discurso

voltado também para o problema da sua própria estruturação, fazendo supor uma consciência lúcida quanto às dificuldades e, no limite, quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa. Contos como “Marina, a intangível” ou “O Edifício” demonstram que é freqüente em Murilo essa visão nítida das margens da aspiração criadora e, por isso mesmo, quando ele arrisca o salto, medindo a queda, toca, com a discricção de sua linguagem, uma das dimensões da modernidade literária. (ARRIGUCCI, 1974).

Segundo Arrigucci, Rubião trará o tema da metamorfose à cena, aliando-o a uma perspectiva metalinguística, conforme se pode ler no exemplo citado pelo crítico:

No conto O Edifício, torna-se quase ostensiva a identificação metafórica, latente em outros textos, entre o processo de estruturação da narrativa e a metamorfose. A construção infundável de um “absurdo arranha-céu”, a que sempre é possível acrescentar novos blocos, pode ser entendida também como uma alegoria da própria construção ficcional que se está lendo. O desenvolvimento do prédio é, até certa altura (do prédio e do conto), ameaçado pelos riscos de paralisação das obras, o que, implicitamente, representa ainda uma ameaça de detenção do relato, que acompanha a transformação do seu objeto, a ponto de ser construído pela junção de pequenos fragmentos unitários de texto. (ARRIGUCCI, 1974).

No entanto, percebe-se que o processo da construção narrativa presente na obra de Rubião não se direciona apenas a uma possível metalinguística, mas ao próprio processo de semiose da temática da morte, em certas narrativas. Do mesmo modo, observamos um princípio criativo de construção narrativa, no qual a imperfeição, ou melhor, a impossibilidade de uma dada ação, no caso a morte, realizar-se por completo garante o desenvolvimento e o desdobramento de possíveis sentidos da narrativa. Um exemplo disto é o personagem Zacarias, que não tem sua morte como acontecimento completo, uma ocorrência da qual não se pode esgotar as dúvidas sobre de ocorrido.

Cabe ainda ressaltar que as colocações de Arrigucci sobre a denominada imperfeição ou insatisfação deixada por Rubião em seus contos evoca ainda a fala de Mário de Andrade sobre o autor. O que Arrigucci parece fazer é abrir caminho à entronização de Murilo revelando mais uma das facetas de inovação e originalidade presentes nas páginas do contista.

1.3 A crítica de Rubião na atualidade

Em consequência do fato de Rubião ter entrado para o rol dos principais autores nacionais ao longo das últimas décadas do século XX, não seria estranho que os trabalhos acadêmicos sobre sua obra se avolumassem nestes primeiros anos do novo milênio. Com esse objetivo, operou-se o levantamento dos trabalhos publicados em 5 universidades (UERJ,

PUC-SP, UFMG, UFTM, USP) nos últimos 20 anos. Foram encontrados 15 trabalhos, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado na área de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, que apresentavam a obra de Murilo Rubião como objeto de pesquisa.

Vale ressaltar que estes trabalhos compõem uma pequena amostragem assistemática, longe de fornecer a exata noção da quantidade de produções acadêmicas sobre o autor mineiro. A este universo, ainda se agrupam dezenas de artigos indexados no site da Scielo, pelo menos uma centena de outras dissertações, teses, artigos e trabalhos de graduação. Ademais, nos últimos 20 anos, o contista mineiro foi objeto de cursos universitários, tais como o ministrado por Flávio Garcia, em 2007 (GARCIA, 2007, p. 2), além de simpósios e publicações especiais, a exemplo d'O Fórum das Letras de Ouro Preto, que teve Rubião como patrono do ano de 2017 – comemorando o centenário de seu nascimento – bem como a publicação Dialogarts de 2013 (BATALHA, 2013), que rememorava os vinte anos de sua morte.

Retornando às teses e dissertações encontradas nos bancos acima mencionados, nota-se que existe uma reincidência de análises versando sobre problemáticas que já eram abordadas nas primeiras críticas (de Mário de Andrade e de Álvaro Lins) e também na posterior já aqui relatada. Dentre essas, destacam-se: a definição da obra do autor como fantástica, ou seja, seu enquadramento ocorre dentro de um território entrecortado por vastas teorias; e a imperfeição na construção deste mesmo fantástico, enquanto elemento criador (conforme apontado por Arrigucci).

Vale ressaltar, embora tangenciando o centro de interesse de que nos ocupamos, que outra linha de força perpetuada desde as primeiras críticas é a comparação entre Rubião e o escritor tcheco Franz Kafka.

1.4 A crítica sobre o universo fantástico e o papel da morte na obra de Rubião

Dentre os temas persistentes está justamente a localização de Rubião dentro do universo fantástico. Das 15 teses e dissertações encontradas nos bancos supracitados, 5 objetivam tratar diretamente desta temática. Passaremos agora a uma breve consideração destes trabalhos.

De forma geral, parece não haver um consenso sobre uma definição mais pertinente acerca da presença do fantástico na obra de Rubião. Nota-se ainda que este não é um

problema específico na abordagem da obra do autor mineiro. Muito pelo contrário, é um problema que se estende, arrisco-me a dizer, à totalidade daqueles que trabalham com o fantástico, devido ao número de teorias distintas, surgidas frente às dificuldades impostas pelo tema, tais como sua classificação como gênero ou modo, as distinções de possíveis subgêneros, etc.

Neste cenário, parece colaborarem diversos problemas inerentes ao tema, bem como outros, dados pelos procedimentos e escolhas teóricos empregados para seu tratamento de que fala Prada Oropeza (2006, p. 54) sobre as várias abordagens e pretensões da teoria literária a respeito do componente fantástico.

Este quadro enseja opiniões diversas e até contraditórias sobre as possibilidades de classificação da obra de Rubião no universo fantástico. Situação inclusive prevista por Flávio Garcia, na introdução teórico-metodológica da investigação que buscava, justamente, atualizar os mecanismos de compreensão do fantástico em relação à obra de Rubião e de outros autores:

Num primeiro momento das investigações, acreditou-se haver chegado a uma conceituação que desse conta efetivamente da resposta procurada, havendo-se, inclusive, forjado uma nomenclatura provisória para o gênero que se delimitava – *Insólito Banalizado* –, mas, [...] acabou-se por concluir que a resposta encontrada era apenas circunstancial e transitória, não dando conta da totalidade dos textos que os conceitos anteriores não abarcavam. (GARCIA, 2007, p. 14).

No tocante a este tema, Fábio Dobashi faz sua reflexão sobre a obra de Rubião apontando-a como transgressora daquele fantástico delineado por Todorov. Para o estruturalista búlgaro, o fantástico dá-se quando existe na narrativa a impossibilidade, frente a um evento inexplicável, de se optar por uma compreensão racional para o fenômeno ou pela aceitação de se tratar de algo sobrenatural, fora das linhas de explicação das leis que regem o universo físico-químico (TODOROV, 1981, p. 19).

Embora faça ressalvas à metodologia de Todorov, Dobashi desenvolve seu trabalho a partir da ótica do teórico-literário búlgaro, preferindo-a ao estudo crítico de Schwartz, que coloca a obra de Rubião sob uma ótica diversa, argumentando ser preferível seguir pela tradição dos estudos fantásticos a ter de criar bases próprias (como fez Schwartz) (FURUZATO, 2002, p. 44). No entanto, como apontado pelo próprio Dobashi, os textos aos quais Todorov destinava seu estudo pertenciam ao século XVIII e XIX (FURUZATO, 2002, p. 44). Sendo assim, lança-se na tarefa de descobrir o que há de operacional na teoria de Todorov para servir de instrumental à compreensão de Rubião.

Para as finalidades do presente trabalho, é preferível seguir as tradições do estudo do fantástico, ao modo de Dobashi, incorporando as críticas necessárias a Todorov, bem como

ultrapassando as discussões e pontos já tidos como pacíficos em relação à sua teoria, visto que os estudos do fantástico posteriores em grande parte já o fizeram. Dessa maneira, Dobashi (FURUZATO, 2002, p. 44) estabelece três categorias para o estudo e descrição da obra de Rubião, a saber: o fantástico sobrenatural; o fantástico das transgressões lógicas e o fantástico das convenções sociais.

Baseado na perspectiva de Todorov ao afirmar que o fantástico constrói referências do mundo conhecido, Dobashi procura demonstrar como em Rubião essas referências não são apresentadas, pois o autor romperia com as lógicas que regem o mundo: a lógica aristotélica, a lógica físico-química e a lógica social. Dobashi desenvolve então a leitura das narrativas de Rubião justamente apontando como elas se constroem ao romper com estes princípios.

Como consequência destes apontamentos, Dobashi lança luz sobre alguns dos temas caros a Rubião. Entre eles, um que bastante nos interessa é apresentado da maneira a seguir: "Outro fenômeno sobrenatural do universo muriliano – às vezes diretamente relacionado com o tema do tempo fantástico – é a *reversibilidade da morte* ou a *vida após a morte*." (FURUZATO, 2002, p.119).

Partindo dessa afirmação, cabe nossa primeira confrontação para com as colocações de Dobashi, pois, como veremos, a reversibilidade da vida ou mesmo a continuação dessa após a morte não parece ser a preocupação precípua de Rubião. Importa-lhe, sobretudo, a impossibilidade do morrer como representação do descredenciamento do sujeito de seu grupo social, ponto de vista que desenvolveremos mais adiante.

Sobre o cerne dessa característica da obra de Rubião, Arrigucci já nos alertava ao abordar as incompletudes do fantástico no autor mineiro: “fazendo supor uma consciência lúcida quanto às dificuldades e, no limite, quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa.” (ARRIGUCCI, 1974). Assim, baseados na colocação de Arrigucci, arrisca-se aqui a dizer que uma das expressões dessa incompletude, na contística muriliana, se dá através da semiotização da morte como impossível ou incompleta ou talvez ainda como a semiotização da impossibilidade de morrer.

Tal interpretação cria outra via de entendimento como alternativa tanto a Todorov quanto a Arrigucci. Entretanto, isso ainda não parece o bastante para analisar o emprego dos termos “reversibilidade da morte” ou “vida após a morte”. O primeiro ponto a questionar seria justamente a distinção entre um e outro. O que estaria sendo definido como a reversibilidade da morte? A mesma pergunta pode ser pertinentemente dirigida à expressão “vida pós-morte”. Ao longo do trabalho de Dobashi, esta distinção não fica evidente, talvez por não ser um de seus principais assuntos.

Caberia, então, ao leitor especular sobre o real significado de “reversibilidade da morte” e de “vida após a morte”. Diante de tal especulação, cabe lembrar que a obra de Rubião, salvo alguma exceção, não faz qualquer referência a uma morte desfeita ou revertida. O que se pode ver com frequência é antes uma sobreposição de tempos e espaços distintos, às vezes coincidindo com aqueles nos quais a morte de um determinado personagem aconteceu e aqueles nos quais a morte do mesmo personagem não aconteceu.

Quanto ao outro sintagma empregado por Dobashi, “vida após a morte”, está inevitavelmente ligado à religiosidade, pois é sabido que a religião representa, dentre as instituições humanas, aquela que mais se ocupa e se afirma sobre a ideia de vida *post-mortem*. Diante disto, parecem mais coerentes as afirmações de Guilherme Sardas no que concerne ao tratamento do tema da morte recebido na obra de Rubião:

Nem a morte, o caminho de transcendência rumo a esta unidade de sentido do mundo, lhe é permitida. Sua trajetória está restrita à vida terrena, ao absurdo da existência. A recorrência deste estranho destino das personagens de Rubião, que impinge a elas viver como "almas penadas" em um mundo sem sentido, pode ser compreendida como uma forma irônica de negação das noções de transcendência e eternidade pregadas pelo catolicismo. (SARDAS, 2014, p. 49).

Como se vê, o autor afirma que há em Rubião uma noção bem clara de negação dos valores de eternidade e transcendência de modo que a vida pós-morte, tida como a sucessão de uma existência espiritual, não parece ser a preocupação do contista. A esse respeito, Sardas nos revela sobre a fala de Rubião em uma de suas entrevistas:

A base naturalmente é a religião católica, uma religião que mais tarde não me convenceu. O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a eternidade já na própria vida. Desse modo, a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela. Como abandonei a religião e sou hoje um agnóstico, a minha tendência é não aceitar a eternidade e também não aceitar a morte em vida. Então fico nesse círculo constante entre eternidade e a vida sem aceitar essa separação entre vida e a morte. (SARDAS, 2014, p.49).

Assim sendo, parece plausível dizer que não são estes os termos mais adequados para se tratar da problemática da morte em Rubião. Apesar disso, a colocação de Dobashi é pertinente, visto que ele afirma que muitas vezes o tema da morte, em Rubião, está ligado ao que ele chama de “tema do tempo fantástico” (FURUZATO, 2002, p.119). Nessa trilha, na abordagem teórica do presente trabalho, veremos como as categorias narrativas de tempo, espaço e personagem são empregadas de modo a expressar a impossibilidade de morrer que aflige as personagens de Rubião. Portanto, apesar da lacuna citada, a obra de Dobashi é de grande contribuição para os estudos murilianos. Em suma, diante da negação dos valores católicos referentes à vida, à morte e à eternidade e da característica de incompletude em

Rubião, parece ser mais cabível a opção de referir-se à semiotização da impossibilidade de morrer.

Passar-se-á, agora, a uma rápida observação das análises e críticas feitas nas últimas décadas sobre os contos que serão analisados neste trabalho. Objetiva-se com isso demonstrar como a presente pesquisa, inserida na agenda de estudos murilianos, origina-se de pontos conflitantes sobre o entendimento da obra de Rubião. Um dos pontos que mais interessa foi levantado por Dobashi ao considerar a ligação existente entre a condição – de morte e não-morte concomitantemente – do personagem/narrador de “O pirotécnico Zacarias” e a que Dobashi denomina de isolamento social.

Dialogando com a teoria de Todorov, Dobashi afirma que a solidão – ou o isolamento social – surge, na obra de Rubião, como uma temática ligada à transgressão das convenções sociais –, subordinada a outra temática mais universal: o conflito entre indivíduo e coletividade, como escreveu Dobashi em:

Quando se trata do relacionamento entre indivíduo e coletividade, o convívio não é menos problemático. Logo no primeiro dos trinta e três contos do livro, "O ex-mágico da Taberna Minhota", o protagonista é um misantropo, que não consegue se emocionar com a intensa vibração da plateia, diante de seu próprio espetáculo. (FURUZATO, 2002, p. 146).

Mais à frente, prossegue fazendo considerações que ligam a temática do isolamento social à personagem de Zacarias:

E, mesmo quando o isolamento social não é intencionalmente buscado pela personagem principal – que procura se integrar com seus semelhantes, seja pelo amor passional ou pela amizade –, as circunstâncias, muitas vezes, acabam conduzindo-a à solidão, como nos casos de Cariba, em "A cidade"; do narrador morto-vivo de “O pirotécnico Zacarias”; de José, em "O bom amigo Batista"; de Godô, em "Brumas"; dentre outros. (FURUZATO, 2002, p.147).

Já para Guilherme Sardas, em “O absurdo da Existência em Murilo Rubião”, a condição do protagonista de Zacarias, seria atribuída à experiência de limiar, na qual o indivíduo – como colocado por ele – encontra-se em momentos ou situações entre as fronteiras, seja da juventude e da velhice, seja do masculino e do feminino, seja da vida e da morte. Assim, Zacarias estaria no interstício entre vida e morte que se tornaria, segundo Sardas, uma síntese entre estes dois polos que deixariam de ser opostos, disjuntivos ou dicotômicos. Como ele mesmo diz:

Nesse sentido, uma espécie de poética do limiar domina toda a obra de Rubião, aparecendo em inúmeras modalidades e direções. Destacamos a seguir, alguns exemplos nos quais aspectos normalmente fronteiros surgem misturados nos contos, não mais como dicotômicos, mas afirmados como uma síntese instauradora de paradoxos: (SARDAS, 2014, p. 105).

Na sequência, Sardas completa, apontando para “O pirotécnico Zacarias”: “Natural e sobrenatural: dualismo transcendental típico da modernidade é superado em contos como: O pirotécnico Zacarias no qual vida e morte 'convivem' no mesmo plano, trazendo o olhar privilegiado do narrador-defunto sobre a vida e a condição humana” (SARDAS, 2014, p. 105)

Desta forma, Sardas (SARDAS, 2014, p. 103) apresenta a situação de Zacarias como uma elaboração que confrontaria a perspectiva positivista, racionalista do pensamento e da experiência humana. Embora Sardas não o cite, Prada Oropeza, também situa justamente no confronto entre o espírito racionalista e a falta de sentido do mundo pós-moderno o terreno no qual o fantástico se desenvolve.

Confrontando os dois trabalhos apresentados, obtemos resultados distintos sobre o mesmo objeto: a situação de Zacarias. Enquanto para Dobashi trata-se do desenvolvimento de um dos temas que Todorov define como pertencente ao fantástico, para Sardas é antes a abertura de outra perspectiva, ou seja, da possibilidade de atingir a experiência de limiar.

No entanto, há entre ambos os autores algo que se mantém preservado e de que nenhum dos dois discorda. Trata-se da maneira como abordam a experiência de Zacarias. Se para o primeiro ela serve de suporte ao tema da solidão e, para o segundo, à de experiência limiar, para ambos traduz-se num ponto chave e determinante do conto “O pirotécnico Zacarias”, levando-nos a considerar que Zacarias, enquanto personagem, é definido por essa experiência, seja de solidão, seja de limiar, que, diga-se de passagem, muitas vezes aproximam-se.

O trabalho de Wanderley Barreiros Lemos “Companhia subterrânea: notas de um último leitor acerca da literatura do Não” vai ao encontro da colocação de Dobashi sobre o isolamento social, ao qual algumas das personagens de Rubião estariam submetidas. Lemos destaca, ademais, uma aproximação do protagonista Zacarias do narrador/personagem de “Memórias do subsolo” de Dostoievski e também de Brás Cubas, do célebre romance de Machado de Assis, imputando aos três personagens vozes representativas do que ele chama de “[...] habitantes de vários submundos sociais, compostos por seres enfeitados, entes localizados à margem dos processos solares da vida, párias inadaptados aos percursos luminosos do convívio humano.” (LEMOS, 2003, p.54).

Lemos liga o ambiente de Brás (de Machado de Assis) ao de “Memórias do subsolo” pelo mesmo referente: a simbologia da morte. Diz ele que “À semelhança do que ocorre no caso do não identificado narrador das *Memórias*, o subterrâneo é o local-matriz gerado desse discurso que “cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica” [...], conforme as palavras do próprio Brás. São funéreas as fontes de enunciado de ambos os subsolos” (LEMOS, 2003,

p.54). Logo em seguida, o autor afirmaria que esta matriz de ambientação e simbologias funéreas que engendram os personagens representantes da exclusão social também estaria expressa em Murilo Rubião: "Diversos dos personagens do contista Murilo Rubião integram essa linhagem de seres do subsolo, a exemplo do defunto narrador, cadáver falante [...] de "O pirotécnico Zacarias" (LEMOS, 2003, p. 55).

Essas interpretações corroboram uma das ideias defendidas no presente trabalho, a saber: a implicação da exclusão de um determinado grupo social mediante a semiotização/semantização da impossibilidade da morte. Isso será visto mais detalhadamente ao abordarmos as afirmações de Edgar Morin que relaciona um dos aspectos da morte ao pertencimento ao grupo social. Por ora, cabe a consideração de que as afirmações de Lemos sobre o tema da exclusão social encontram-se atreladas às personagens de Rubião – aqueles que não encontram a morte em sua completude – reforçando a possibilidade de essa ser uma das marcas distintivas da semiotização da morte na obra do contista mineiro.

Sobre "A noiva da Casa Azul", segunda obra que será analisada no capítulo apropriado, pode se dizer que sua fortuna crítica muitas vezes esbarra no que parece ser uma das manobras narrativas de Rubião, isto é, o caráter dissimulado do narrador. Faz-se necessário trazer este ponto à luz, pois muitas vezes, no conto, surgem como que sugestões sobre um aspecto de loucura do protagonista que poderia levar a narrativa a ser tomada como pertencente ao gênero estranho, destituindo o caráter fantástico. Sem inferências relativamente arbitrárias, contudo, não é possível afirmar a loucura do protagonista.

A esse respeito, pode-se citar o exemplo que Mourão (1975, p. 96) propõe de uma nova análise de "A Noiva da Casa Azul" comparando-a ao "O alienista" de Machado de Assis. Segundo ele, as semelhanças entre as duas obras iriam além das casas marcadas pelas cores – a Casa Verde, e a Casa Azul –, ambas sendo perpassadas pelo tema central da fragilidade da consciência. Dessa forma, Mourão descreve o protagonista de "A noiva da Casa Azul" e Simão Bacamarte de "O alienista" de maneira assemelhada, atribuindo-lhes similar falta de juízo advinda, paradoxalmente, do excesso de aplicação da racionalidade e do bom senso.

Certamente aceitável no tocante a Simão Bacamarte, quando direcionado ao conto de Rubião, esse postulado torna-se questionável. O primeiro toma consciência da situação em pauta trancafiando-se no lugar daqueles que antes eram considerados loucos, devido às suas "qualidades" excessivas, que dão a justa medida da desrazão. O mesmo não acontece no que diz respeito ao protagonista da "Casa Azul", uma vez que cogitações de sua loucura são raras, não passando de uma distante possibilidade aventada pelo narrador, que, por sua vez, levanta suspeita sobre outros personagens.

A estratégia de dissimulação empregada pelo narrador implícito machadiano com vistas a conduzir o leitor implícito ao enveredamento por certa senda interpretativa conduz ao seguinte questionamento: não estaria o narrador de "A noiva da Casa Azul" também dissimulando a loucura do protagonista? Tal conclusão se revela bastante plausível quando lemos determinadas passagens do conto muriliano. Evita-se, contudo, explorar tal afirmação, senão para efeito de esclarecer a possibilidade de tomarmos os elementos fantásticos narrativos não como frutos da loucura do personagem, mas antes como acontecimentos concretos inscritos na diegese da obra.

Além disso, também passaremos à observação do tempo e espaço como elementos narrativos essenciais na construção da diegese. Associadas à relação pragmática e à personagem, essas duas categorias são de fundamental importância para as narrativas de caráter realista e também para aquelas que se encontram sob o viés do fantástico. Naturalmente, cada qual com características próprias, como nos aponta Gama Khalil ao desvendar aspectos instauradores do tempo e do espaço, um se destaca: "o fantástico se revela, então, por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade" (2012, p. 33).

Referindo-se aqui unicamente ao espaço, veremos, mais à frente ao tratarmos da teoria de Prada Oropeza, que o tempo apresenta características semelhantes e também capazes de despertar a hesitação e a ambiguidade. Assim, passemos ao tratamento do tempo em progressão na obra de Rubião:

O tempo linear corresponde à trama dos eventos no discurso da narrativa – ao passo que o tempo cíclico se insinua, por meio da reiteração, nos interstícios do enredo. Dentre os recursos utilizados por Rubião para fazer com que uma consciência (passado atualizado no presente) tencione a outra (presente vivo), podemos considerar a supressão de informações cronológicas (das medidas de movimento) e a quebra do fluxo linear e objetivo do tempo da narração mediante o emprego frequente de digressões em várias histórias (CABRAL, 2011, p. 100).

Apesar de certos aspectos da afirmação de Cleber Araújo Cabral serem bastante pertinentes, é preciso considerar que o autor não deixa claro nem onde nem como tais fenômenos ocorrem. Sobre a supressão de informações cronológicas, que fraturam o tempo linear e cujo resultado é o tempo cíclico, não é difícil observá-lo, por exemplo, em "A noiva da Casa Azul", onde o narrador autodiegético recorrentemente abandona a narração no presente no qual se encontraria, retornando a um passado dificilmente localizado.

Por outro lado, voltando ao primeiro recurso apontado por Cabral, concernindo "[À] A supressão de informações cronológicas (das medidas de movimento)" (CABRAL, 2011, p.

100), parece haver a mesma inferência arbitrária da qual se falava anteriormente, quando da alusão do tema da loucura abordado pelo mesmo narrador.

Sobre este ponto, é necessária uma rápida digressão, lembrando que Umberto Eco (1993, p. 73) aponta para a narrativa como uma máquina preguiçosa repleta de lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor. Dessa forma, ao se referir à supressão de informações no texto, Cabral parece incorrer numa inferência particular. Além disso, traz para a discussão o importante postulado de que tempos distintos estariam sobrepostos dando: “a impressão de que as personagens estão situadas em tempos diferentes” (CABRAL, 2011, p. 104).

A crítica das últimas décadas sobre "Petúnia" também abre a possibilidade de espaços analíticos no campo semântico da morte. O trabalho de Cleber Araújo Cabral vislumbra um desses espaços, no conto, como local de justaposição entre vida e morte:

Há, ainda, um tipo peculiar de espaço, presente em alguns contos, que são os jardins. Estas representações do microcosmo (tal como mencionado em nossas considerações sobre a heterotopia) se apresentam, nas narrativas, como locais de justaposição, onde morte e vida se cruzam. [...] Também é para o jardim que Éolo segue, a fim de cumprir o ritual diário de desenterrar “as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas”, para poder assistir a seu bailado no conto “Petúnia”. (CABRAL, 2011, p. 98).

O tempo em "Petúnia" também é discutido pelo mesmo autor, tomando a forma como Rubião organiza os acontecimentos de suas narrativas. Mediante o emprego frequente de digressões, Cabral (2011, p. 100) destaca, neste conto, a utilização de recursos como a quebra do fluxo linear do tempo da narração.

Não é difícil afirmar a pertinência destas estratégias em "Petúnia", uma vez que o narrador varia entre os tempos passados e presentes da narrativa de maneira a entrecortá-los uns sobre os outros. Em outras palavras, Rubião utiliza-se desta estratégia frequentemente, passando de um assunto para outro, ignorando regras típicas da escrita objetiva, como coerência e coesão ou o encadeamento lógico e sintático dos eventos narrados. Um exemplo disso, em “Petúnia”, pode ser observado na passagem sobre o questionamento de nomes concluída na afirmação de que Fenelão comeu a pedra. (RUBIÃO, 2010, p. 183).

Outro ponto de fundamental importância para este trabalho é a caracterização de personagens, através de estratégias que rompem com o modo narrativo realista-naturalista. Sobre esse tema, a fortuna crítica de Rubião, incluindo a mais recente, auxilia na elucidação das estratégias adotadas. Dobashi faz uma análise pertinente sobre algumas das ocorrências deste tipo em "Petúnia", revelando a construção de personagens que se aproximam do reino vegetal. Assim sendo, Dobashi coloca esta configuração de personagem como uma espécie de personificação:

Em "Petúnia", por exemplo, ao invés de animais personificados, há algumas personagens descritas como uma espécie intermediária entre os homens e as plantas, a começar pelos seus nomes compostos pela dupla referência. Este é o caso de Cacilda – esposa de Éolo, que a ela se refere como Petúnia Joana – e das filhas do casal: Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica, "três louras Petúnias, enterradas na última primavera" e que, depois de mortas, brincam de roda e dançam, "despindo-se das pétalas". (FURUZATO, 2002, p.103).

No conto, também pode ser observado como outras espécies animais assumem características antropomórficas, diluindo a fronteira com os seres humanos – considerando aqui, principalmente, as convenções sociais, a exemplo da passagem em que cavalos marinhos servem como guardas ou sentinelas, em forte vigilância, evitando que a protagonista saia da casa ao jardim.

Cabe ainda acrescentar que a fortuna crítica de Rubião alerta sobre as rupturas das relações pragmáticas do texto, que se dão através dos fenômenos de objetos animados, como explica Dobashi:

Agora vamos ver outros fenômenos que também contrariam os conceitos mais correntes a respeito dos seres vivos existentes na natureza, a começar pela manifestação de objetos animados. Em "Petúnia", temos o episódio do retrato de D. Mineides que – à maneira do de Dorian Gray – vai se deformando. A maquiagem da mãe de Éolo desmancha-se, exigindo constantes retoques. [...]. (FURUZATO, 2002, p.107).

Espera-se, assim, ter evidenciado que a crítica de Rubião ao longo do tempo vem levantando questões referentes aos elementos que serão aqui abordados na obra do autor, a saber, a semantização da morte, apoiada, por vezes, no processo de semiotização e as estratégias narrativas mobilizadas para tal fim, a partir das categorias de tempo, espaço, actantes e relações pragmáticas.

2 AS NARRATIVAS DE RUBIÃO E A MORTE

Esse capítulo observará algumas problemáticas em relação à semantização-semiotização da morte como estratégia narrativa. Também apontará algumas implicações teóricas e metodológicas, ressaltando os conceitos fundamentais para nosso propósito como os conceitos de representação, de mimese, de signo e de signo semiótico, quando necessário correlacionando-as à perspectiva do fantástico.

Quando abordarmos esses conceitos, serão discutidas as concepções clássicas de representação e mimese, segundo algumas questões mais recentes, em contraponto à tradição. Ainda serão considerados conceitos da semiótica tais como pressuposição, sistema de significação, sememas, desembocando, por fim, na representação semântica que, aliada a outros conceitos, servirá de base para a seleção, divisão e classificação das narrativas de Rubião. Por último, serão apresentados grupos – num total de cinco – nos quais as narrativas serão divididas, culminando na análise da obra de Rubião, à luz dos conceitos apresentados, trilhando justificativas que permitam agrupar as narrativas.

2.1 A representação da morte na obra de Murilo Rubião e sua participação no processo de ruptura com a ficção realista.

A morte como fenômeno inerente à condição humana (considera-se aqui a morte, para além da perspectiva biológica e/ou das interações físico-químicas, entendendo-a como uma experiência da consciência humana que traz diversas implicações psíquicas, sociais, culturais, etc.) possui presença marcante na literatura, sendo um forte elemento na constituição de sentidos das narrativas, uma vez que participa da construção de inúmeros produções ficcionais.

Este lugar de importância ocupado pela morte pode ser visto em narrativas cuja presença já é apontada desde o título, entre obras de avultosa relevância, tais como “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis; “o Triste fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto; “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto; “A Morte e a morte de Quincas Berro d'Água” de Jorge Amado, “As intermitências da Morte”, de José Saramago. Além disso, a força significativa que reveste a morte ultrapassa sua mera

representação simbólica podendo ser também um canal que possibilita o enriquecimento de sentidos de uma determinada obra, produzindo o processo de polissemia.

Assim, discutiremos o conceito de representação na literatura, com o intuito de dividirmos as narrativas de Murilo Rubião em alguns grupos distintos, seguindo o critério de presença ou ausência da morte em suas múltiplas representações, incluindo o peso que as estratégias do discurso fantástico podem exercer sobre elas.

2.2 Representação e Mimese

O primeiro problema surgido no início desta investigação foi a confrontação entre os conceitos de representação e de semiotização. Para esclarecer tal distinção e qual dos conceitos seria mais adequado ao presente trabalho, expomos aqui as principais distinções entre um e outro, bem como um breve percurso do desenvolvimento dos conceitos.

O conceito-chave de representação é discutido desde a antiguidade para o entendimento de obras literárias. Já aparece em *A República*, de Platão, na qual o filósofo grego expôs, através da figura de Sócrates, a ideia de representação como imitação da realidade (PLATÃO, 1948, p. 17). Esta, por sua vez, seria uma mera imitação das ideias ou do mundo das ideias.

Dentre as discussões sobre as acepções de "representação" que nos chegam da antiguidade, porém, a mais proeminente parece ser a de Aristóteles que, em sua *Arte Poética*, analisou a produção literária de sua época. Neste ponto repousam contrariedades sobre o conceito de mimese. A tradição dos estudos textuais interpreta a mimese como a imitação da realidade.

Um equívoco a respeito do conceito aristotélico atravessou eras, chegando até o século XX. O mal-entendido estaria tão enraizado que durante todo esse tempo a arte foi, quase sempre, julgada pela sua capacidade de reproduzir a pretensa realidade. Contudo, pode-se afirmar que nem mesmo na "Poética" de Aristóteles a mimese era tomada como uma imitação da realidade, conforme nos revela a professora Rosicley Andrade (COIMBRA, 2018, p. 275), ao citar Compagnon:

Na assertiva de Antoine Compagnon, Aristóteles nunca definiu de fato a mimesis, e que em sua obra não se refere a uma imitação geral, mas que depois de "um mal-entendido, ou de um contra-senso", essa palavra se viu "sobrecarregada d[e] um]a reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura" [...] A menção ao modelo da pintura é uma clara referência à

fórmula horaciana: *ut pictura poesis*, isto é, “como a pintura, a poesia”. Horácio foi um dos que entreviu na *mimesis* um sinônimo de imitação de tudo. E mais, Compagnon constata o fato de o próprio Aristóteles não especificar os objetos da *mimesis*, referindo-se a ela apenas como imitação de homens que praticam alguma ação. Também destacada por Compagnon é a menção que Aristóteles faz à tragédia como sendo a imitação das ações do homem, não do homem propriamente, “e essa representação da história não é analisada por ele [Aristóteles] como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético”. Assim, para Compagnon, Aristóteles estaria preocupado especialmente com a obra poética enquanto linguagem, interessando-lhe a composição do texto poético (*poiësis*), a sintaxe que organizaria os fatos em história e em ficção.

Revendo o próprio Compagnon, encontramos em suas palavras uma reformulação para a “Poética” de Aristóteles, nos indicando que o filósofo grego não teria preocupações com a representação da realidade, mas com a construção da ficção poética e as estratégias empregadas para a conquista da verossimilhança:

A exclusão da poesia lírica seria mesmo a prova de que a *mimese* aristotélica não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil. Resumindo, a *mimese* seria a representação das ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que o interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia. (COMPAGNON, 2003, p. 104)

Ainda corrobora esta ideia a afirmação de Bachelard: “A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens” (BACHELARD, 1993, p. 295)”. Nota-se, no pensamento de Bachelard, uma dimensão pessoal ou individual no tocante à representação, já que “comunicamos nossas próprias imagens”. Ato que partiria, então, de uma vontade ou finalidade do “autor”. No entanto, cabe ressaltar que suas afirmativas anteriores sustentam a ideia de uma coerência interna, que pode ser entendida como a “verossimilhança” de Oropeza. Assim, vê-se que a *mimese* não implica um conceito que, a priori, estabeleça uma correspondência entre a narrativa e a realidade.

Até aqui, estabeleceu-se que as narrativas não estão sob a égide de uma correspondência direta e imediata com a realidade e que o conceito de representação ou *mimese* fora entendido equivocadamente por muito tempo, justamente por incorrer nesta interpretação. O debate em torno da concepção de *mimese*, todavia, poderá ocasionalmente ser operacional, à guisa de contraponto, na tentativa de compreendermos como a representação da morte se relaciona e participa das estratégias narrativas dos *corpora* a serem analisados.

2.3 Representação semântica e pressuposição

Estabelecido o conflito entre os conceitos de representação e mimese como correspondentes da realidade, outros aportes teóricos e metodológicos se fazem necessários para procedermos à divisão das narrativas de Rubião segundo a “representação da morte”. Um desses caminhos encontra-se na semiótica, mais precisamente na questão da representação semântica e da pressuposição.

Em seu tratado geral de semiótica, Umberto Eco dá voz às palavras de Pierce sobre a representação: “Pierce acrescenta: o objeto da representação pode ser apenas uma representação cuja interpretação é a primeira representação” (ECO, 2000, p. 115). Isso equivale a dizer que, para Pierce, uma explicação sobre um objeto equivalia a mais uma representação deste signo. Isto poderia seguir uma linha infinita de construção de representações sobre representações. Como Eco diz, se assim fosse, o significado de um signo seria sempre outra interpretação, que por sua vez teria outra interpretação. Tal parecer nos levaria a outro problema de ordem teórica, visto que o próprio Umberto Eco admite que o postulado de Pierce leva a um ciclo infinito (ECO, 2000, p. 115), gerando um problema para o entendimento e interpretação da teoria semiótica e de sua aplicação para a leitura de narrativas.

Avaliando por essa ótica o interesse específico deste trabalho, dividiríamos as narrativas de Murilo Rubião em dois grupos: 1- grupo de narrativas que representam a morte; 2- grupo de narrativas que não representam a morte. Teríamos no segundo grupo todas as narrativas, visto que o objeto de uma representação é a representação do próprio interpretante. Todavia, Umberto Eco parece ter encontrado o problema na construção de Pierce, ao apontar que ele não considerou que o signo final não é um signo, mas um campo semântico em sua totalidade sendo assim capaz de conectar os signos entre si (ECO, 2000, p. 115).

Se o objeto da representação pode ser entendido como tendo seu fim em um campo semântico, pode-se então definir o primeiro critério de divisão das narrativas de Rubião, conforme a presença da morte, da seguinte forma: a presença de signos semióticos que possam ser imediatamente enquadrados no campo semântico ligado à morte. Porém, cabe ainda levantar dois pontos que julgamos necessários: 1- algumas considerações de Roland Barthes sobre o sistema de significação e linguagem denotativa; 2- certas apreciações de Umberto Eco sobre a pressuposição.

2.4 O sistema de significação

Para Barthes, o sistema de significação comporta três planos distintos: o plano de expressão (E); o plano de relação (R); e o plano de conteúdo (C). Assim, a significação se daria com a relação (R) entre os planos de expressão e de conteúdo: E R C (BARTHES, 2006, p. 95). A conotação se forma a partir do momento em que um sistema de significação se encontra atrelado a outro sistema, seja fazendo parte do plano de conteúdo ou de expressão. Além disso, Barthes considera que a conotação mantém o processo que hoje é amplamente chamado de polissemia:

A conotação, por ser ela própria um sistema, compreende significantes, significados e o processo que une uns aos outros (significação), e é o inventário destes três elementos que se deveria primeiro empreender para cada sistema. Os significantes de conotação, que chamaremos conotadores, são constituídos por signos [...] do sistema denotado-naturalmente vários signos denotados podem reunir-se para formar um só conotador se for provido de um só significado de conotação; ou melhor, as unidades do sistema conotado não têm forçosamente o mesmo tamanho que as unidades do sistema denotado; grandes fragmentos de discurso denotado podem constituir uma única unidade do sistema conotado [...] Seja qual for o modo pelo qual a conotação "vista" a mensagem denotada, ela não a esgota: sempre sobra "denotado" (BARTHES, 2006, p. 96).

Dessa maneira, entendemos que a morte quando apresentada denotativamente, mas apoiada em linguagem conotativa, pode remeter a diversos significados que extrapolam o sistema de significação denotativo. A isso, soma-se também o entendimento de Barthes sobre a função signo, isto é, quando objetos de uso são constituídos para determinados fins, dotados de sistemas semiológicos que possuem expressões que não são significações, embora sejam derivados pela sociedade para fins de uso e assim passam a significá-los. O autor então nos dá o exemplo do guarda-chuva:

A função penetra-se de sentido; tal semantização é fatal: desde que haja sociedade, qualquer uso se converte em signo desse uso: o uso da capa de chuva é proteger da chuva, mas este uso é indissociável do próprio signo de certa situação atmosférica; como nossa sociedade produz apenas objetos padronizados, normalizados, esses objetos são fatalmente execuções de um modelo, as palavras de uma língua, as substâncias de uma forma significante. (BARTHES, 2006, p. 44).

Com o exposto, compreendemos a questão do campo semântico e do sistema de significação. Levando em conta a função signo, podemos pressupor que o uso de determinado instrumento, como uma faca, inserido num sistema de significação conotativo, abarque significações interligadas com o campo semântico da morte. Isso pode ocorrer tanto em cenas nas quais a morte não participa da significação denotativa, como em “A lua”, em que um

personagem esfaqueia outro, sem, no entanto, deixar claro se a vítima morre ou não, quanto em cenas nas quais a morte é expressa através de um sistema de significação denotativa, a exemplo de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”.

Nesse conto, o narrador-personagem conta a história de um de seus antepassados, que teria morrido engasgado com uma espinha de peixe. Ressalta-se ainda que, considerando-se o contexto de sua enunciação, signos semióticos, tais como “corpo”, “enterrar”, etc., são ainda signos que remetem à situação da morte. Como por exemplo acontece com “túmulo” em: “Se tal acontecesse jamais seria descoberto em seu improvisado túmulo [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 17). Ou ainda, em Petúnia, com “desenterrava”, em: “Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas.” (RUBIÃO, 2010, p.188).

2.5 Pressuposição

Umberto Eco discute a questão da pressuposição dimensionando o texto como a expansão de um semema que, por sua vez, é um texto virtual (ECO, 1993, p. 41). Deve-se lembrar que, para Eco, o “interpretante” ou a interpretação termina em um campo semântico. Em outras palavras, a interpretação do significado de um signo apelará para a estrutura que mantém os signos de um campo semântico conectados entre si. O autor faz essa afirmação logo após estabelecer que vários elementos da semiótica, até determinado momento, foram tratados como pressuposição.

Eco deixa claro que a pressuposição é uma parte inalienável do processo de interpretação e que também é responsável por suprir as lacunas deixadas pelo texto em seu processo de significação: “Se, como será mostrado, o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços de ‘não dito’ ou ‘já dito’, espaços que, por assim dizer, foram deixados em branco; O texto nada mais é do que uma máquina pressuposicional” (ECO, 1993, p. 39).

Tal afirmação nos coloca de frente ao que se pretende utilizar como base para a primeira divisão das narrativas de Murilo Rubião. Eco argumenta que a “pressuposição” é responsável pelo trabalho de compreensão do que o texto diz e do que ele não diz, e o que o texto diz pode ser encontrado nesse “texto virtual” que é o “semema”. Veremos como, nas narrativas de Rubião, muitas vezes, o não dito é a morte ou decorre de estratégias que

colocam a morte em situação de pressuposição, conforme referido em “A lua”. Por ora, cabe observar apenas que muitos dos sentidos do texto são encontrados sob os pontos nos quais a narrativa exige a pressuposição.

2.6 Os critérios de divisão das narrativas de Rubião segundo a representação da morte

Conjugando os dois conceitos apresentados, de conotação e denotação, segundo o sistema de significação de Barthes; e o conceito de pressuposição, proposto por Eco, assentamos a base teórica que nos possibilitará traçar critérios para a divisão das narrativas de Rubião. Desta forma, dividiremos as narrativas em três grandes grupos: 1 as narrativas que representam a morte apenas de maneira denotativa; 2 as narrativas que não representam a morte de forma denotativa, mas que, segundo o conceito de pressuposição, permite a sua conotação; 3 as narrativas que não representam a morte de forma conotativa e nem permitem a sua conotação, consoante a conjugação do conceito de pressuposição e do sistema de significação; 4 as narrativas que representam distintos eventos de morte, tanto de forma conotativa como denotativa; e 5 as narrativas que representam o mesmo evento de morte de forma denotativa e também conotativa.

Para exemplificar, brevemente, faz-se necessária a abreviação dos grupos citados acima: 1) narrativas com representação apenas denotativa da morte (NRD); 2) narrativas sem representação denotativa da morte, mas com representação conotativa (NRC); e 3) narrativas sem representação denotativa ou conotativa da morte (NSD/C). Quanto aos grupos 4 e 5 ficarão abreviados como: 4) narrativas que representam de maneira denotativa e conotativa eventos distintos de morte (NEDM); 5) grupo de narrativas que representam de forma denotativa e conotativa o mesmo evento de morte (NMM).

1	(NRD)	Narrativas com representação apenas denotativa da morte
2	(NRC)	Narrativas sem representação denotativa da morte, mas com representação conotativa.
3	(NSD/C)	Narrativas sem representação denotativa ou conotativa da morte

4	(NEDM)	Narrativas que representam de maneira denotativa e conotativa eventos distintos de morte
5	(NMM)	Narrativas que representam de forma denotativa e conotativa o mesmo evento de morte

Nesta etapa do trabalho, será apresentada a divisão das narrativas, segundo os critérios discutidos. Primeiramente, será apresentado um quadro geral de cada grupo com as narrativas que compõem cada um deles. Na sequência, serão alocadas e discutidas as justificativas e características que levam cada obra a ser enquadrada em determinado grupo.

2.6.1 Grupo 1 - (NRD) Narrativas com representação apenas denotativa da morte

As narrativas que compõem este grupo são: “Teleco, o coelhinho”; “A casa do girassol vermelho”; “A lua”.

Teleco, o coelhinho conta a história de amizade entre um homem e Teleco, um ser que pode assumir formas de diversos animais. Embora não girando em torno da morte, apresenta-a como um desfecho. Trata-se da morte do próprio Teleco que, ao sofrer com uma desilusão amorosa (RUBIÃO, 2010, p. 35), torna-se incapaz de controlar suas transformações, sofrendo mutações eufóricas e espontâneas, em grande ritmo. Tal situação o impede de alimentar-se, levando-o à morte, narrada no seguinte trecho:

Por fim já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava. Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta (RUBIÃO, 2010, p. 37).

Nota-se nesta cena a solução de uns dos conflitos do personagem Teleco que, em momento anterior, esforçava-se por se convencer e para convencer os outros que era um homem, apesar de estar metamorfoseado em um canguru (RUBIÃO, 2010; p. 34). Mas é justamente ao morrer que passa à forma humana. Assim, esta narrativa insere-se no conjunto das histórias que apresentam relação prévia entre o evento da morte e o caráter insólito da obra.

A casa do girassol vermelho talvez seja, entre as ficções de Rubião, aquela que apresenta o maior número de mortes, totalizando três, todas narradas denotativamente. Os eventos de morte acometem os seguintes personagens: a velha, que adotara as crianças; Simeão e Xixiu, um dos irmãos. Nesta narrativa, o caráter insólito é explorado de maneira muito tênue, surgindo através de situações comuns levadas a extremos, com exceção do trecho final, no qual pétalas de um girassol vermelho começam a brotar na barriga de uma personagem.

Apesar do caráter sutil do insólito, a morte ainda mantém com ele forte relação, estabelecendo-se como um recurso delimitador que marca alterações insólitas durante a história. Primeiro, com a morte da “Velha”, os filhos adotivos são lançados às garras de “Simeão”: “Com a morte da velha, anos depois, o marido começou a nos perseguir” (RUBIÃO, 2010, p. 57). Posteriormente, com a morte do próprio “Simeão”, os meninos e as meninas assumem um comportamento orgiástico, dançando ao redor do defunto:

Até que um dia o velho sofreu um distúrbio cardíaco e veio a falecer. [...] E demos início à festa. [...] Trouxemos a cama de Simeão para o jardim, onde estendemos o cadáver. Enfiamos uma rosa vermelha em suas mãos e cuspimos na sua face. [...] recomeçamos o bailado de três anos atrás. Dançamos, cantamos até a noite nos encontrar exaustos. (Xixiu gritava convulso) (RUBIÃO, 2010; p. 58).

O caráter insólito fica ainda mais latente na morte de Xixiu, bem como a expressão denotativa da morte e a ligação entre os dois elementos (insólito e morte): “(Xixiu morrera mesmo). Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a surgir as primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho” (RUBIÃO, 2010; p. 59).

Em *A lua*, o narrador personagem conta como perseguiu Cris e o esfaqueou. A construção narrativa da cena não deixa dúvidas sobre sua morte. Porém, é ainda relevante notar que, mais uma vez, a morte surge atrelada à deflagração do fantástico, pois é justamente neste momento que o texto apresenta um evento inexplicável, até mesmo inconcebível, rompendo com os paradigmas realistas de narração que não poderiam comportar tal ocorrência:

Corri para seu lado e, sacando do punhal, mergulhei-o nas suas costas. Sem um gemido e o mais leve estertor, caiu no chão. Do seu corpo magro saiu a lua. Uma meretriz que passava, talvez movida por impensado gesto, agarrou-a nas mãos, enquanto uma garoa de prata cobria as roupas do morto. A mulher, vendo o que sustinha entre os dedos, se desfez num pranto convulsivo. Abandonando a lua, que foi varando o espaço, ela escondeu a face no meu ombro. Afastei-a de mim, e, abaixando-me, contemplei o rosto de Cris. Um rosto infantil, os olhos azuis. O sorriso de massa (RUBIÃO, 2010, p. 83).

2.6.2 (NRC) narrativas sem representação denotativa da morte, mas com representação conotativa.

As narrativas que compõem este grupo são: “O ex-mágico da Taberna Minhota”; “Os comensais”; “Bruma (a estrela vermelha)”; Epidólia”; “O lodo”; “A armadilha”; “O bloqueio”; “Botão-de-rosa”; “Aglaia”; “O homem do boné cinzento”.

A narrativa intitulada “O ex-mágico da Taberna Minhota” conta a história de um personagem com poderes mágicos que, devido a essas habilidades, não consegue morrer. Aqui, o evento da morte surge como um interdito construído pela semântica atrelada ao caráter insólito, representado pelos poderes maravilhosos do mágico. A morte é então evocada de maneira conotativa, através de sua interdição, apoiada num paradoxo. Se por um lado o apelo à “sinistra donzela” a traz à cena denotativamente, consideramos que sua não realização física, graças ao interdito, a mantenha no plano conotativo.

Outra alusão à morte que se vê nesta história está na metáfora apresentada na última parte do texto. Cansado de sua vida entediante e de seus poderes maravilhosos, o mágico escolhe outra profissão: a de burocrata. O narrador-personagem termina por comparar esse ofício e a vida vivida pelo profissional a uma forma de morte ou algo ainda pior: “Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo” (RUBIÃO, 2010; p. 14). Na sequência da trama, outro fator anuncia a morte como um evento de ruptura com o insólito, pois o tédio e a amargura trazidos pela profissão (signo de morte conotativa) lhe tiram os poderes maravilhosos.

Em igual modo, a morte espreita em “Os comensais”, conto no qual o personagem termina preso a um estado letárgico (RUBIÃO, 2010, p. 138), semelhante ao construído em o “ex-mágico”, apresentando, portanto, a morte sob a forma conotativa, pelo viés metafórico.

“O lodo” insere-se no conjunto de mortes sugeridas. O personagem principal, Galateu, vê-se numa cena mórbida e inusitada com a qual sonhara. Seu corpo, desfalecido, é internamente vasculhado por um analista que, durante a trama, insiste no discurso de que Galateu estaria cheio de “lodo”. A narração da cena não deixa claro se o personagem morre ou não, tampouco se se trata de outro sonho ou de um evento real, sem que deixe de existir uma forte sugestão de que ele morrerá, o que vai ao encontro da fala de Eco sobre as pressuposições do texto.

Desta forma, articula-se a representação da morte conotativa, estabelecendo a polissemia, ora na descrição do sonho: "Sono agitado, com pesadelos e uma dor dilacerante, que não sabia se real ou apenas sonho. Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo. [...]" (RUBIÃO, 2010, p. 44); ora na descrição do suposto acontecimento/sonho: "[...] Epsila, a um sinal do médico, aproximou-se e ambos se debruçaram sobre o corpo do moribundo, enquanto este esboçava imperceptível gesto de asco" (RUBIÃO, 2010, p. 47).

Em "A armadilha", a sugestão se repete. Após ameaças de morte e tentativa de suicídio, dois personagens se veem presos num local isolado que, a princípio, não ofereceria qualquer chance de escapar. A narrativa termina antes que haja alguma definição do que ocorre em seguida. O que permanece parece ser apenas o desejo de um dos personagens, o que pouco ou nada esclarece na trama, reforçando a expressão conotativa da morte, por meio da sugestão:

A fúria de Alexandre chegara ao auge: — Arrombarei a porta. Jamais me prenderão aqui! — Inútil. Se tivesse reparado nela, saberia que também é de aço. Troquei a antiga por esta. — Gritarei, berrarei! — Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos. E, concluiu a voz baixa, como se falasse apenas para si mesmo: — Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos. (RUBIÃO, 2010, p. 85).

Procedimento semelhante parece ocorrer em "O bloqueio" e em "Aglaia". Nesses dois contos, entretanto, é justamente o elemento insólito que passa a sugerir a morte dos personagens. Em "O bloqueio", luzes e barulhos fortes parecem fazer parte do processo de desaparecimento do prédio. Contudo, quando o inexplicável fenômeno de luz e som chega ao único andar habitado, as luzes e barulhos iniciam um jogo de aparecer e se esconder e a narrativa termina sem que o leitor possa apontar alguma morte ou desaparecimento. Já em "Aglaia, um dos personagens é soterrado pelo elemento insólito, uma montanha de filhos que chegam por todas as partes:

Tão logo ela abandonou o aposento, os meninos começaram a entrar pela porta semicerrada. Depois de ocuparem o espaço livre do quarto, subiram uns nos ombros dos outros, para permitir a entrada dos que permaneciam no corredor. Invadiram a cama e foram-se amontoando sobre o corpo de Colebra, que forceja-a para escapar à letargia alcoólica e desvencilhar-se do peso incômodo, a crescer gradativamente. Tarde recuperou a consciência. Ainda esbracejou, ouvindo o estalar de pequenos ossos, romperem-se cartilagens, uma coisa viscosa a empapar-lhe os cabelos. Quis gritar, a boca não lhe obedeceu. Sufocado por fezes e urina, que desciam pelo seu rosto, vomitou. (RUBIÃO, 2010, p. 119).

Na última narrativa deste grupo, "Botão-de-rosa", o personagem que nomeia a história é levado ao limiar da morte devido a eventos insólitos, assim como nos dois últimos contos apresentados. No entanto, no presente caso, a sugestão da morte parece mais tênue

uma vez que a sequência de ocorrências e a cena final tornam-na praticamente inevitável, como se lê em: “Do alto do patíbulo, na praça vazia, pela primeira vez lhe pesava a solidão. E os companheiros? E Taquirá? Abaixou a cabeça: esquecerão, sempre esquecemos. Jogou longe a capa e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco.” (RUBIÃO, 2010, p. 215).

A morte em “Bruma (a estrela vermelha)” é tratada sob o signo do desaparecimento, de modo semelhante ao que acontece em “Epidólia”. No conto “Os três nomes de Godofredo”, o narrador-personagem, menciona que acreditava na loucura de seu irmão caçula, Og. Todavia, ao levá-lo ao psiquiatra, é surpreendido por este que diz ser ele – Godofredo – o louco. Na sequência, Og e Bruma, a irmã de criação, e o prédio no qual ficava o consultório do psiquiatra, último local no qual Godofredo estivera com seu irmão, desaparecem sem deixar vestígios:

Sentia-me, no entanto, bastante confuso, pois não encontrava o edifício procurado. No lugar em que ele deveria erguer-se havia um lote vago. Parei um instante, a fim de orientar-me. Em vão. Não atinava com outro percurso. A rua era mesmo aquela. Restava informar-me, mas as pessoas a quem recorri não sabiam da existência de prédios com dez andares mencionados por mim. O maior da cidade possuía dois pavimentos. Nem ao menos, entre os cinco médicos do lugar, conheciam um com o nome de Sacavém. Percorri novamente o lugarejo, fiz outras perguntas. Inútil e angustiante busca. Voltei ao lote. Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma. (RUBIÃO, 2010, p. 79).

Visando melhor compreender a expressão conotativa da morte elaborada através da significação do desaparecimento de personagens, cabe ressaltar que o tratamento dispensado aos dois elementos – morte e desaparecimento – faz com que ambos compartilhem de uma relação comum e muito semelhante à temporalidade e à espacialidade. Alguns destes pontos são a ausência no espaço e o não vivenciamento do evento, fenômenos a que Bakhtin se refere ao discorrer sobre a morte e a estética de sua representação:

Na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida. [...] O medo da minha morte e a atração pela continuidade é de índole essencialmente diversa que o medo da morte de outra pessoa íntima e do empenho de proteger-lhe a vida. Falta ao primeiro caso o elemento que no segundo é essencial: a perda; a perda da pessoa única qualitativamente definida do outro, o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro estava e agora não está (BAKHTIN, 2003, p. 95).

O mesmo que Bakhtin descreve sobre a morte se dá com o desaparecimento nas narrativas de Rubião: a ausência do outro no espaço e a impossibilidade de vivenciar o acontecimento quando ocorrido consigo mesmo. Assim, tanto em “Bruma” quanto em “Epidólia” são narradas as desventuras de um narrador-personagem empreendendo uma procura infrutífera de um desaparecido. Quanto ao personagem desaparecido, não há qualquer descrição ou narração sobre sua presença alhures. Tais características são um ponto

de intercessão entre a significação do desaparecimento, tal qual apresentada nas narrativas citadas, e o sentido lato da morte, observado na acepção conotativa.

Em “O homem do boné cinzento”, o narrador conta a história de dois irmãos que observam um vizinho que ao longo do tempo vai desaparecendo. Sua imagem fica cada vez mais tênue até sumir por completo, o que nos leva novamente à questão da representação da morte através da expressão do desaparecimento. A esse acontecimento, acompanha-se outro fato insólito: um dos irmãos diminui de tamanho e se transforma em uma bolinha negra:

Por instantes, Anatólio se encolheu para, depois, tornar a vomitar. Menos que da primeira vez. Em seguida, cuspiu. No fim, já ansiado, deixou escorrer uma baba incandescente pelo tórax abaixo e incendiou-se. Restou a cabeça, coberta pelo boné. O cachimbo se apagava no chão. — Não falei! — gritava Artur, exultante. A sua voz foi ficando fina, longínqua. Olhando para o lugar onde ele se encontra vi que seu corpo diminuía espantosamente. Ficara reduzido a alguns centímetros e, numa vozinha quase imperceptível, murmurava: — Não falei, não falei. Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão. (RUBIÃO, 2010, p. 96).

Observando-se a totalidade das narrativas de Murilo Rubião, “O homem do boné cinzento” parece isolar-se dos outros contos, em relação à forma como a morte é denotada, se levarmos em conta certa especificidade do acontecimento narrado. A morte se expressa conotativamente através da construção da imagem de um objeto inanimado, o que não ocorre em outras narrativas. No entanto, encontramos algo muito semelhante entre os trabalhos de Victor Guidice (1972, n.p.), como em *O arquivo*: “A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Ficou cinzento. João transformou-se num arquivo de metal”. Mesmo estando “isolada” do restante da obra de Rubião, “O homem do boné cinzento” ainda parece partilhar de algo comum à literatura fantástica no tocante à representação da morte.

2.6.3 (NSD/C) Narrativas sem representação denotativa ou conotativa da morte

As narrativas que compõem este grupo são: “Bárbara”; “Alfredo”; “A flor de vidro”; “Elisa”; “Marina a Intangível”; “A diáspora”; “O bom amigo Batista”; “O convidado”. Em conformidade com os critérios aqui estabelecidos, não se pode dizer que nelas identifiquemos representações da morte, denotativa ou conotativamente.

2.6.4 (NEDM) narrativas que representam de maneira denotativa e conotativa eventos distintos de morte

As narrativas que compõem este grupo são: “Ofélia, meu cachimbo e o mar”; “Os três nomes de Godofredo”; “Mariazinha”; “D. José não era”; “Memórias do contabilista Pedro Inácio”.

“Ofélia, meu cachimbo e o mar” é uma narrativa na qual o narrador-personagem conta fragmentos de conversas que tinha com Ofélia, que a todo tempo parecia ignorar suas histórias sobre certos antepassados supostamente marinheiros, histórias estas que, por fim, se revelam fraudulentas. Nesta narrativa, como em outras de Rubião, a morte não aparece de forma temática ou mesmo central. Não há a construção direta dessas mortes – elas se relevam a partir da metalinguagem estabelecida pelo texto, o que, segundo os conceitos e critérios estabelecidos, recupera sua expressão conotativa.

Em dois momentos, como numa "mise en abyme", o narrador-personagem conta a história de quando contava histórias para Ofélia. Assim, as mortes são histórias narradas dentro da história que a primeira narrativa traz à cena. Como podemos ver:

Com os anos, as minúsculas embarcações passaram a não me entreter mais, nem me contentava em imaginar, de longe, a beleza dos veleiros singrando verdes águas. Esperei que meu pai fizesse sua última viagem, que, aliás, por pouco não foi marítima — *morreu engasgado com uma espinha de peixe* — para ir morar no litoral. (...) O nosso casamento durou pouco mais de um ano e terminou com a morte de Alzira, intoxicada por umas sardinhas deterioradas que ela comera no jantar (RUBIÃO, 2010, p. 24-26).

Importa ainda dizer que as mortes enunciadas acima, além de sua expressão conotativa estabelecida pela metalinguagem, no momento em que se dá através da fala do personagem “— morreu engasgado com uma espinha de peixe —”, também apresentam a morte de maneira denotativa. Tal característica aloca a narrativa no grupo (5-NMM). A mesma forma de representação da morte também ocorre em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, como podemos ver em:

Pobre bispo! Ele que tantos milagres fizera não conseguiu que a anticonvencional chinesinha lhe dedicasse uma parcela sequer de seu meigo coração oriental. E numa tarde brumosa — a descrição vai por conta da minha imaginação —, entre juncos, papoulas e flores de lótus, faleceu murmurando o nome da paganíssima Lu-chu-tzé. (Que em paz esteja a sua alma, que a do meu tio padre por certo está.) (RUBIÃO, 2010, p. 73).

O fato é reiterado no mesmo texto:

Certa ocasião, pernoitando em uma fazenda de parentes, onde moças bonitas e alegres passavam as férias, coincidiu que o quarto dado ao meu avô Pedro Inácio

ficasse junto de um dos ocupados por aquelas. E como as paredes dos aposentos não chegassem até o teto, alta noite, ele as escalou. Contudo, não logrou sucesso em seu intento. Não contara com uma despensa estreita que separava seu quarto do das moças. No dia seguinte, encontraram-no morto, vitimado por uma fratura na espinha. Morrera gloriosamente, buscando o amor, entre queijos e cebolas. (RUBIÃO, 2010, p. 74).

Na ficção rubiana “D. José não era”, a morte também é vocalizada pelos personagens a partir da metalinguagem em ao menos dois momentos distintos, exteriorizando, uma vez mais, as expressões conotativa e denotativa da morte:

—Não é o fim do mundo! Eliminada a pior hipótese, surgiram novas conjeturas: — Para um bombardeio, faltavam os aviões. — Exercícios de artilharia? — Muito provável — apoiaram alguns, apressados em explicar o mistério. — E os canhões? — indagaram os mais lúcidos. Houve quem falasse de uma invasão misteriosa, para em seguida concordarem todos: D. José estava matando a esposa à dinamite. Os populares hesitaram em aproximar-se do prédio. Após curto silêncio, vários estampidos foram ouvidos. Um vagabundo, que ainda não se emocionara com os acontecimentos, comentou: — Será que a dinamite foi insuficiente e ele recorreu ao revólver? Tornaram-se pálidos os rostos e, ansiosos, aguardaram o final do drama. [...] Um dia encontraram-no enforcado. Disseram imediatamente: — É só fingimento. O nó está pouco apertado. — Vejam que cara matreira! Está zombando de nós. Infâmia! D. José suicidara-se mesmo. Por quê? Todo o mundo fingiu não saber (RUBIÃO, 2010, p. 79-81).

Retornando à “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, outra morte é representada de maneira apenas conotativa como podemos ver em:

Se noto que a conversa vai morrendo por culpa de Ofélia, que cerrou os olhos para melhor sonhar com selvas e tiros, calo-me por instantes e me ponho a ouvir vozes soturnas que vêm do mar. Ouço as sirenes que cortam a noite como gemidos de homens que se perderam em águas distantes. Talvez seja mera impressão minha. Os sons emitidos pelas naves, procurando ou se afastando do porto, podem simbolizar, para outros, coisa bem diferente. II [...] Na minha infância, enquanto meus companheiros subiam nas árvores, ou caçavam passarinhos, eu me debruçava na banheira e me divertia fazendo navegar pequenos barcos de papel. (RUBIÃO, 2010, p. 24).

A alusão a marinheiros que teriam se perdido, aproximando-os de uma fantasmagoria, não é muito comum em Rubião. Não obstante, trata-se de uma expressão conotativa do evento da morte, que, nesse contexto, apresenta-se totalmente emaranhado à construção do fantástico.

No âmbito das obras de Rubião, talvez “Os três nomes de Godofredo” seja a narrativa que mais exija de seus leitores, uma vez que o ir e vir que permeia a construção estrutural conduz à quebra de expectativas. Repleta de informações e eventos inverificáveis, o conto nos coloca em situação de total insegurança diante das estratégias realistas adotadas.

Sem adentrarmos nos pormenores da história e, de maneira objetiva, justificaremos a razão pela qual o conto se situa neste grupo (4-NEDM). O que se pode dizer é que ao menos

um dos eventos de morte é, em dado momento, expresso de maneira denotativa, sem, a princípio, participar de processos de construção polissêmica:

— Eu a convidei para o jantar, não? — Claro! E não havia necessidade de um convite formal para me trazer aqui. — Como? — Bolas, desde quando se tornou obrigatório ao marido convidar a esposa para as refeições? — Você é minha mulher? — Sim, a segunda. E preciso lhe dizer que a primeira era louca e que você a matou num acesso de ciúmes? — Não é necessário. (Já ficara bastante abalado em saber do meu casamento e não desejava que me criassem o remorso de um assassinato do qual não tinha a menor lembrança). Gostaria somente de esclarecer se somos casados há muitos anos. (RUBIÃO, 2010, p.112).

Por outro lado, tal qual ocorre em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, por se tratar da fala de um personagem, fazendo a morte ser percebida como uma expressão conotativa, justifica igualmente a presença deste conto no grupo (5-NMM).

Cumprindo ainda observar que, em outros eventos relacionados à morte, a sua expressão é especificamente conotativa, conforme retratado no fragmento a seguir. Apesar da descrição de um suposto homicídio, a passagem não nos permite afirmar categoricamente ter resultado em morte, uma vez que é perfeitamente aceitável alguém ser enforcado e sobreviver:

Uma tarde, olhava para as paredes sem nenhuma intenção aparente e enxerguei uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante: — Ela lhe servirá de colar. Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. Minha mulher fechou os olhos como se estivesse recebendo uma carícia. Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho. (RUBIÃO, 2010, p.115).

O evento de morte referido permanece no plano da sugestão, procedimento que se repete em diversos outros contos de Rubião.

Em “Mariazinha,” narram-se os seguintes eventos de morte de maneira denotativa:

1943 - [...] Também meu irmão estava no quarto. Pesaroso, escondia nas mãos o perfil de Mariazinha. (O cigarro me fizera mal, o álcool me extenuara, mas não ouvira o estampido. Empunhara resoluto o revólver, visei um ponto negro que saía dos meus olhos e que, no ar, acompanhava a cadência das pupilas. Tangeram os sinos.) (RUBIÃO, 2010, p. 98).

1923 - Como não houvesse quem discordasse, enforcou-se o canalha do Zaragota e deu-se início aos preparativos do meu casamento. (RUBIÃO, 2010, p. 99).

Outros eventos funestos viriam integrar-se sequencialmente a esses na vertente conotativa:

[Ainda em 1923] Quando os meus perseguidores me encontraram, era relativamente tarde para que se pensasse em me executar. Eu já atirara no ponto negro que no ar acompanhava o movimento das minhas pupilas e jazia de bruços no solo. [...] Puxei o gatilho da arma suavemente. De novo se puseram tristes os sinos de Manacá. Dom Delfim se viu privado das honras episcopais. [...] 1943 [...] Ao meu enterro, Zaragota, amigo fiel, compareceria ainda convalescente do enforcamento que sofrera. Não compareceu. Padre Delfim julgou-o culpado de sua demissão e ordenou, para consolo próprio, que o enforcassem no mesmo local da outra vez. (RUBIÃO, 2010, p. 98).

O recuo no tempo (elemento de ruptura para com as expectativas provocadas pela narrativa realista) estabelece um ciclo de morte e revivescência dos personagens. Essa é a razão pela qual “Mariazinha” figurará dentre os contos contemplados por análises nessa dissertação, devido justamente à ligação entre a expressão conotativa da morte e a estratégia narrativa de ruptura com a expectativa temporal realista.

2.6.5 (NMM) narrativas que representam de forma denotativa e conotativa o mesmo evento de morte

Nesse grupo, podemos elencar os contos: “A fila”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”; “D. José não era”; “Mariazinha”; “A noiva da casa azul”; “Petúnia”, alguns dos quais já figurando em classificação precedente, com a qual acumulam função.

“A fila” narra a história de um homem que fora enviado com a missão de tratar de um importante assunto com o gerente de uma determinada empresa. O caráter insólito desta narrativa se constrói a partir de um conflito experienciado pelo protagonista que espera, durante anos, numa fila que não diminui e possui regras que não lhe permitem falar com o gerente, no melhor estilo kafkiano.

O evento da morte do gerente é explicitado denotativa e conotativamente, mediante relato de outro personagem. Em igual modo, a morte é denotada em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “D. José não era” e “O edifício”, isto é, pelo viés da metalinguagem, recobrando sua expressão conotativa. Em outras palavras, existe a menção à morte do gerente, mas não há a narração deste evento, ou seja, a morte é expressa a princípio denotativamente.

Porém, como isso se dá através da metalinguagem, inevitavelmente, retoma o caráter de conotação, uma vez que, segundo Barthes, nos elementos da semiótica e da semiologia, no plano do conteúdo da metalinguagem, há outro sistema de signo, evocando a linguagem conotativa e permitindo o desdobramento de sentidos, como se lê em:

Pererico recuperara a segurança e o poder de decisão que exibia quando ali estivera pela primeira vez. Caminhou na direção do negro, suspendeu-o pelas axilas, obrigando-o a levantar-se: — Hoje, miserável, ou falo com o seu chefe ou lhe quebro os dentes e espatifo os móveis do escritório. — A violência é desnecessária: o gerente morreu. (RUBIÃO, 2010, p. 54).

Desta maneira, temos o mesmo evento de morte representado de forma conotativa, uma vez que se relaciona à fila de duração e tamanho inconcebível, e denotativa. Cabe ainda

estabelecer uma relação entre o advento da morte do gerente da empresa e o caráter insólito da narrativa – pois é com a morte do gerente que a fila termina.

Em “A noiva da casa azul”, identificamos semelhante processo de tipificação da morte. O personagem principal está à procura da moça que começara a namorar no último verão. Ao chegar à cidade que se encontra em ruínas, entretanto, recebe a notícia que ela teria morrido vitimada pela febre amarela:

— E Dalila? — perguntei ansioso. Disse que não conhecera nenhuma pessoa com esse nome e foi preciso explicar-lhe que se tratava da moça da Casa Azul. — Ah! A noiva do moço desta casa? — Não era minha noiva. Apenas namorada. — Não? Será que... — deixou a frase incompleta. — É o senhor, o jovem que morava aqui? Para evitar novas perguntas, preferi negar, insistindo na pergunta anterior: — E Dalila? — Morreu. (RUBIÃO, 2010, p. 116).

Mais uma vez percebemos uma reiteração da presença da morte através do discurso de personagens, constituindo um recurso ou estratégia ficcional que a anuncia de maneira conotativa e denotativa.

O conto “Petúnia” retrata três eventos de morte com feições conotativa e denotativa:

Antes de morrer, manifestou o desejo de ver seu retrato transferido da sala de jantar para os aposentos que iriam abrigar o casal. Petúnia apressou-se em concordar, enquanto Éolo, consciente dos motivos que levavam a moribunda a expressar o estranho pedido, hesitava em dar sua aquiescência. (RUBIÃO, 2010, p. 116).

A morte a que se refere o excerto diz respeito à mãe da protagonista, descrita de modo denotativo. Entretanto, este sistema de significação irá adicionar-se a outro que fará eclodir o caráter conotativo da morte, já que o retrato aludido ganha um aspecto de vida:

Éolo demorou a entender por que fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquiagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides. — Pronto — disse. O sorriso demonstrava sua satisfação pelo trabalho realizado. Petúnia fez uma cara de nojo e virou-se para o canto. Custou a reencetar o sono interrompido. Por mais que tentasse esquecer a cena, tinha o pensamento voltado para o retrato da sogra a derreter-se, sujando a moldura e o assoalho. A repetição do fato nas noites subsequentes aumentou o desespero dela. Suplicava ao esposo que retirasse o quadro da parede. Éolo fingia-se desentendido. Pacientemente recompunha sempre a pintura da velha. (RUBIÃO, 2010, p. 116).

O segundo evento atinente à morte ocorre com o assassinato das filhas do casal, e, da mesma forma que o anterior, principia de maneira denotativa, agregando, posteriormente, elementos do signo semiótico que passam a compor um sistema maior de sentidos, permitindo a conotação. O fato inusitado é que as filhas mortas, num determinado momento, voltam a agir como vivas quando desenterradas pelo pai:

Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade, quando sentiu o corpo tremer, afrouxarem-lhe as pernas, a náusea chegando à boca: jogadas no sofá, as três Petúnias jaziam inertes, estranguladas. Cambaleante, deu alguns passos. Depois

retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado. (RUBIÃO, 2010, p. 117).

E mais à frente o trecho de como elas são desenterradas e estão vivas:

[...] Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora. Ao lado, bailavam risonhos os titeus e proteus. (RUBIÃO, 2010, p. 118).

O terceiro evento de morte se reporta à esposa assassinada pelo próprio marido e segue a mesma estratégia das outras mortes. Primeiramente se apresenta de maneira denotativa e depois de forma conotativa ao se agruparem elementos que obedecem a outra ordem de construção inscrita na vertente do insólito. Objetivamente, o marido assassina a mulher, porém do sangue dela começam a surgir flores que irão se espalhar por todos os lados e terminarão por denunciá-lo aos vizinhos:

Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obcecante, procurou a faca com que decepara a flor negra da primeira vez e enterrou-a em Cacilda. Éolo, o olhar fixo no busto da morta, contemplava-o sem a avidez de anos atrás. Voltou-se, por instantes, para os lábios carnudos, dos quais desaparecera a antiga sensualidade. Ao levantar a cabeça, notou que a maquilagem da mãe se desfizera. Recompôs a pintura e sentou novamente na cama. O sangue ainda escorria da ferida, quando multiplicaram as flores no ventre de Cacilda. Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco fundo, jogando nele o corpo. Mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas. (RUBIÃO, 2010, p. 118)

Já foram esclarecidas as razões que nos levam a ordenar os contos “Ofélia, meu cachimbo e o mar”; “D. José não era”; “Mariazinha” no grupo de narrativas (NMM).

1	(NRD)	“Teleco, o coelhinho”; “A casa do girassol vermelho”; “A lua”.
2	(NRC)	“O ex-mágico da Taberna Minhota”; “Os comensais”. “Bruma (a estrela vermelha)”; “Epidólia”; “O lodo”; “A armadilha”; “O bloqueio”; “Botão-de-rosa”; “Aglaia”; “O homem do boné cinzento”;
3	(NSD/C)	“Bárbara”; “Alfredo”; “A flor de vidro”; “Elisa”; “Marina, a Intangível”; “A diáspora”; “O bom amigo Batista”; “O convidado”.

4	(NEDM)	“Ofélia, meu cachimbo e o mar”; “Os três nomes de Godofredo”; “Mariazinha”; “D. José não era”; “Memórias do contabilista Pedro Inácio”.
5	(NMM)	“O pirotécnico Zacarias”; “A fila”; “Ofélia, meu cachimbo e o mar”; “D. José não era”; “Mariazinha”; “A noiva da casa azul”; “Petúnia”.

Cabe observar que o último grupo de narrativas – aquelas que revelam um mesmo fenômeno de morte de modo denotativo e conotativo – agrega algumas narrativas peculiares por se tratar do grupo que acumula justamente contos que revestem a morte de uma perspectiva insólita ou fantástica. Nesse sentido, os contos também apontam para o embate entre indivíduo e sociedade, parecendo construir um sentido semiótico para o signo “vida” em oposição à semiotização da “morte”. Para desenvolver melhor essas ideias, contudo, será preciso promover uma discussão sobre o fantástico e também sobre as significações da morte.

Cumpram ainda ressaltar que o trabalho taxonômico desenvolvido revelou o que parecem ser escolhas estratégicas presentes na obra de Rubião. Algumas dessas “estratégias” – chamaremos assim provisoriamente – são utilizadas de maneira recorrente, como por exemplo: a ligação entre a morte e elementos insólitos; a morte como uma fronteira entre o sólito e o insólito; a morte como elemento basilar do insólito; a morte conotativa, colocada através da fala de personagens, ao mesmo tempo em que é o sustentáculo do elemento insólito; a morte como deflagradora do fantástico; e ainda, e mais surpreendentemente, a morte como elemento de cessação do caráter insólito da narrativa. Partindo do panorama global da representação da morte na obra de Murilo Rubião que acabamos de elaborar, em consonância com o instrumental teórico-metodológico de análise, tais características serão exploradas e discutidas nos próximos capítulos.

3 A MORTE

Última fronteira conhecida da experiência humana, a morte se configura como o final da existência do sujeito. Justamente por isso, alguns autores apontam-na como incognoscível, uma vez que quando o sujeito a alcança como objeto, já não existe mais a sua situação de sujeito. Essa impossibilidade perante a morte perpassará tanto o pensamento de Bakhtin como o de Morin.

Mesmo não se podendo conhecer a morte enquanto experiência do sujeito, entretanto, é possível conhecê-la refratariamente, na visão de Morin, além de compreender como ela se coloca na qualidade de fenômeno definidor da cultura humana e como também se apresenta no seio da ideia de civilidade.

Já para Bakhtin, a morte é a experiência que aproxima o “eu” do “outro”, fazendo do “outro” uma ponte de acesso à história do “eu”. Isso ocorre porque, considera Bakhtin, só se pode vivenciar a morte do “outro”, isto é, tanto a morte quanto o nascimento apenas podem ser vivenciados pela imaginação, através da visão do “outro”.

3.1 A morte em Edgar Morin e Bakhtin

Antes de iniciar as discussões necessárias à compreensão dos conceitos de morte que aqui serão trabalhados, é importante definir o termo-conceito de sujeito tal como entendido e empregado por Edgar Morin. Compreender a noção de sujeito, no pensamento de Morin, é indispensável para identificar a sua concepção da morte.

Morin apresenta o sujeito como um ser dotado de cognição ou, em suas palavras, “cômputo”, e estaria ligado à sua capacidade de realizar operações de compreensão do mundo ao redor. O autor aponta este “cômputo” como sendo comum a todos os seres vivos e, embora fundamental à constituição do sujeito, não é capaz por si só de constituir o sujeito. Sobre a relação entre cognição e sujeito o filósofo diz:

Essa dimensão cognitiva pode ser chamada de computacional. A computação é o tratamento de estímulos, de dados, de signos, de símbolos, de mensagens, que nos permite agir dentro do universo exterior, assim como de nosso universo interior, e conhecê-los. E isto é fundamental: a natureza da noção do sujeito tem a ver com a natureza singular de sua computação, desconhecida por qualquer computador artificial que possamos fabricar. Essa computação do ser individual é a computação que cada um faz de si mesmo, por si mesmo e para si mesmo. É um cômputo. O

cômputo é o ato pelo qual o sujeito se constitui posicionando-se no centro de seu mundo para lidar com ele, considerá-lo, realizar nele todos os atos de preservação, proteção, defesa etc. (MORIN, 2003, p. 120).

A partir desta localização do sujeito como centro de seu próprio mundo, Morin continua a desenvolver a noção ampliando-a. Como produto desta capacidade cognitiva, o sujeito seria capaz também objetivar-se no mundo:

Eu diria, portanto, que a primeira definição do sujeito seria o egocentrismo, no sentido literal do termo: posicionar-se no centro de seu mundo. De resto, o “Eu”, como já observamos várias vezes, é o pronome que qualquer um pode dizer, mas ninguém pode dizê-lo em meu lugar. O “Eu” é o ato de ocupação de um espaço que se torna centro do mundo. E, quanto a isso, diria que há um princípio “logístico” de identidade, que pode ser resumido na fórmula: “Eu [je] sou eu [moi]”*. “Eu” [je] é o ato de ocupação do espaço egocêntrico; “eu” [moi] é a objetivação do ser que ocupa esse espaço. “Eu [je] sou eu [moi] é o princípio que permite estabelecer, a um só tempo, a diferença entre o “Eu” (subjeto) e o “eu” (sujeito objetivado), e sua indissolúvel identidade”. (MORIN, 2003, p. 120).

Baseado nesta dualidade do sujeito – sujeito “Eu” de lugar central no mundo e sujeito “eu” objetivado – sintetizada na expressão “Eu sou eu”, Morin identifica quatro princípios de identidade para o sujeito, cujos fundamentos seriam: “princípio da distinção” (exterior/interior); “princípio de identidade” (autorreferência); e os “princípios de inclusão” e de “exclusão”.

No princípio de distinção exterior/interior, Morin faz alusão à concepção de cognição como inerente à constituição biológica do ser e dela derivaria a primeira distinção entre o que é interno ao sujeito e do que lhe é externo. Desse modo, os organismos indicam a formação de valores já que, a nível celular, tudo o que é interior, ou seja, pertencente ao “eu”, deve ser preservado, enquanto o que é exterior, pertencente ao “outro”, é indiferente ou deve ser combatido. Essa noção também se manifesta em termos culturais, explicitando por que o estrangeiro é tratado como indiferente ou como ameaça.

Alguns exemplos deste princípio também podem ser observados em relação a alguns personagens de Rubião. Dentre eles, destacamos a passagem em que o protagonista de “A noiva da Casa Azul” acredita que os moradores da cidade aonde chega o estão tratando com desconfiança: “Tentei tranquilizar meu interlocutor, pois pressentia estar sob suspeita de loucura.” (RUBIÃO, 2010, p. 166). Outro exemplo pode ser visto em “O pirotécnico Zacarias” quando o personagem é rejeitado pelos seus conhecidos que o tratam como uma assombração (RUBIÃO, 2010, p. 166).

Nos dois casos, vemos que o medo, seja através da desconfiança ou de uma atitude estarecida, se coloca como uma ação de conservação do que é interior ou próprio, em oposição ao que é diferente ou estrangeiro. O estrangeiro deve ser temido, simplesmente por

sua carência de pertencimento. Esse é o caso do protagonista de “O pirotécnico Zacarias” do qual todos fogem, justamente por encontrar-se numa posição que pode ser interpretada como sendo semelhante à de um estrangeiro. Estrangeiro à vida, estrangeiro à lógica, os antigos amigos e familiares fogem dele, pois não estando nem vivo e nem morto, encontra-se no limiar da compreensão humana (RUBIÃO, 2010, p. 14).

Cabe ainda ressaltar que a noção de “outro” revela-se produto da observação do sujeito que vislumbra um indivíduo diferente como um sujeito diferente (sujeito objetivado). Retomando o sentido de interior e exterior estabelecido pelo organismo:

[Portanto], a distinção radical imediata do “si”, do “não-si”, do “eu” e dos “outros” distribui valores concomitantemente: tudo o que vem do “eu”, do “si”, do “Eu” é valorizado e deve ser protegido, defendido; o resto é indiferente ou combatido. Eis o primeiro princípio de identidade do sujeito que permite a unidade subjetiva/objetiva do “Eu sou eu” e a distinção entre o exterior e o interior. (MORIN, 2003, p. 121).

Morin reafirma a condição dual que se encontra na unidade de sujeito, ou seja, a sua situação objetiva/subjetiva que ocorre como consequência de sua capacidade cognitiva de reconhecer e distinguir, ou melhor dizendo, computar o interior/exterior. Daí também derivam os outros princípios de que fala *MorIn*:

Eis, portanto, um princípio que, por esta separação/unificação do “Eu” subjetivo e do “eu” objetivo, permite efetivamente todas as operações. Este princípio comporta a capacidade de se referir ao mesmo tempo a “si” (auto-referência) e ao mundo exterior (exo-referência) – de distinguir, portanto, o que é exterior a si. “Auto-exo-referência” quer dizer que eu posso distinguir entre o “eu” e o “não-eu”, o “Eu” e o “nãoEu”, bem como entre o “eu” e os outros “eu”, o “Eu” e os outros “Eu”. (MORIN, 2003, p.121).

3.2 Princípio de identidade: permanência da autorreferência

Como visto acima, Morin baseia o princípio da identidade do sujeito no fenômeno da autorreferência. Esta, por seu turno, apresenta outro princípio: o de sua permanência. Analisando o que parece ser uma situação linguística, o autor afirma a ideia de que apesar das variações que o sujeito pode sofrer tanto internamente como externamente, ele sempre continua se posicionando no centro de sua referência para com o mundo:

Há um segundo princípio de identidade, inseparável, que é: “Eu” continua o mesmo a despeito das modificações internas do “eu” (mudança de caráter, de humor), do “si mesmo” (modificações físicas devidas à idade). [...] A despeito disso tudo, o sujeito continua o mesmo. Ele diz simplesmente: “Eu era criança”, “Eu estava irado”, mas é sempre o mesmo “Eu”, ao passo que os caracteres exteriores ou físicos do indivíduo se modificam. Aí está o segundo princípio de identidade, esta permanência da autorreferência, apesar das transformações e através das transformações. (MORIN, 2003, p. 121).

Para o presente trabalho, este princípio reveste-se de um interesse especial à medida que lança luz sobre as estratégias de construção na obra de Murilo Rubião. Um de seus personagens, o protagonista da narrativa “O pirotécnico Zacarias”, se autodescreve utilizando-se da dúvida de ser um morto-vivo ou um vivo-morto. Todavia, mesmo assim, a construção linguística da narrativa não escapa da autorreferenciação do “Eu”, tampouco de sua permanência, como veremos mais detalhadamente à frente.

Morin destaca ainda os princípios de inclusão e exclusão como antagônicos e complementares, definindo-os como dois extremos inseparáveis para o sujeito. Interpreta o princípio de exclusão como o que permite que nenhum outro sujeito ocupe o lugar do “Eu”, de modo que somente eu posso falar do meu eu. Cada indivíduo então falaria do seu próprio eu, jamais podendo ocupar o lugar de outro. A isto, Morin chama de exclusão, pois o lugar que o “Eu” ocupa impede a ocupação pelo “outro”. Resta ainda o princípio de inclusão, que permitiria ao sujeito incluir o “outro” em seu lugar de sujeito, uma vez que pode agregar um “nós” a um “eu” ou um “eu” a um “nós”. Sobre isto o filósofo explica:

Já o princípio de inclusão é, ao mesmo tempo, complementar e antagônico. Posso inscrever um “nós” em meu “Eu”, como eu posso incluir meu “Eu” em um “nós”: assim, posso introduzir, em minha subjetividade e minhas finalidades, os meus, meus parentes, meus filhos, minha família, minha pátria. Posso incluir em minha subjetividade aquela (aquele) que amo e dedicar meu “Eu” ao amor, seja à pessoa amada, seja à pátria comum. (MORIN, 2003, p. 122).

Sobre o antagonismo estabelecido entre estes princípios, Morin (2003, p. 122) ainda explica que, em diferentes seres e situações, eles podem alternar suas predominâncias. Para tal, o autor exemplifica:

Evidentemente, existe antagonismo entre inclusão e exclusão. Como exemplo, temos as mães que se sacrificam por sua prole e dão suas vidas para salvá-la e as mães que abandonam ou comem seus filhos para salvar a si próprias. Temos o patriota que vai sacrificar-se por sua pátria e temos o desertor que vai salvar sua própria pele. Ou seja, temos todos, em nós, este duplo princípio que pode ser diferentemente modulado, distribuído; ou seja, o sujeito oscila entre o egocentrismo absoluto e a devoção absoluta.

Entendemos então que para Morin a noção de sujeito está atrelada à capacidade de reconhecer-se como diferente do outro, que, no entanto, ainda preserva a possibilidade de expandir-se se reconhecendo em “organismos” maiores como família ou pátria. É interessante notar como esta capacidade concomitante de agregar e opor figurará nos personagens dos contos de Rubião que serão analisados, a exemplo de “O pirotécnico Zacarias”. Nessa ficção, o herói sofre, justamente, por estar no mundo e opor-se a ele, mostrando-se incapaz de agregar ou ser agregado, o que constitui um eu impossível – um eu sem o outro.

3.3 A incapacidade de se conhecer a morte

Como adverte Edgar Morin:

A ideia da morte em si é uma ideia sem conteúdo, ou, se você preferir, cujo conteúdo é o vazio do infinito. É a mais vaga das ideias vazias, porque seu conteúdo nada mais é do que o impensável, o inexplorável, o conceitual "não sei o quê" que corresponde ao cadáver "não sei o quê". A ideia da morte é a ideia traumática por excelência" (MORIN, 1994. p.32).

Para o filósofo não é possível capturar a morte, em seu plano de acontecimento, senão em refração à vida:

Reconhece-se que a pessoa morta não é mais como a pessoa viva; portanto, é transportada, tratada de acordo com ritos especiais, enterrada ou queimada. Existe, assim, uma consciência realista da morte, mesmo nas notícias pré-históricas e etnológicas da imortalidade: não da consciência da "essência" da morte, uma vez que nunca se soube nem se saberá porque a morte não tem "ser"; mas da realização da morte: embora a morte não tenha "ser", é real, ocorre;" (MORIN, 1994. p.24).

Todavia, mesmo a morte não sendo passível de cognição por quem a experiencia, como sujeito da própria morte, em nenhuma sociedade humana fora olvidada. Equivale a dizer que a morte se faz presente, mesmo que inalcançável pelo sujeito:

A morte é, então, à primeira vista, um tipo de vida que prolonga, de uma maneira ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, a morte não é uma "idéia", mas uma "imagem", como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se você quiser. Eletivamente, a morte, no vocabulário mais arcaico, ainda não existe como um conceito: é falada como um sonho, uma viagem, um nascimento, uma doença, um acidente, uma maldição, uma entrada na residência dos antepassados, e muitas vezes tudo de uma só vez. (MORIN, 1994. p.24).

Cumprе lembrar que, em Rubião, o sentido semiótico da vida é dado justamente por oposição aos signos da morte e que, graças a essa oposição, se situaria no campo semântico da vida. A consciência só é capaz, portanto, de reconhecer a morte – elemento insondável salvo pela imaginação e pela crença – a partir de sua refração à vida. A impossibilidade de se estudar a morte como objeto, a partir da experiência do sujeito morto – ou seja, que já experienciou a morte – não impede de compreender seus aspectos, pelo reconhecimento do fenômeno:

Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como um passo para o nada; e a reconhece como um evento. De fato, o germe de uma contradição parece estar dentro dessas primeiras descobertas da consciência. Mas essa contradição não levantou o fato de que nos detivemos, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no centro dessa indivisão original, não havia, originalmente, também uma zona de inquietação e horror. (MORIN, 1994. p.24).

Dessa maneira, Morin evoca a compreensão da morte como o estudo da tensão estabelecida entre ela e a vida. Note ainda que o autor não fala de uma dicotomia, na qual existem dois elementos ou aspectos indissociáveis; antes, a consciência da morte traria uma contradição, posto que para o filósofo a consciência é indissociável da individualidade.

Outro ponto central na interpretação de Morin sobre a morte e suas implicações para a vida é o fato de ela ser tratada ou compreendida pelas sociedades humanas como uma metáfora da vida: "Se os temas fundamentais da morte são transferências e metáforas míticas dos processos bióticos fundamentais, é porque eles ocupam o espaço antropológico entre o indivíduo e a espécie e respondem à rejeição da morte, aliviando seus traumas" (MORIN, 1994, p.14).

A contradição da morte como fenômeno ao mesmo tempo inegável e inalcançável é reafirmada na perspectiva das sociedades que a entendem como uma metáfora. Nesse sentido, a metaforização assume dupla função: trazer o alívio ao traumatismo causado pela morte; dar continuidade ao indivíduo.

Resta claro que, para Morin, ao metaforizar a morte, as sociedades demarcam a fronteira entre o coletivo e o individual, atingindo nas crenças de imortalidade a sua apoteose. Tal reflexão permite supor que a ideia de vida após a morte não implicaria unicamente uma crença, mas também uma maneira de prolongar a individualidade do morto: "Essa idéia se opõe, ao mesmo tempo em que está associada a elas, às metáforas da imortalidade que enchem a morte com um sentimento de vida." (MORIN, 1994. p. 32).

3.4 A morte e a individualidade

Segundo Morin, a zona de inquietude e horror associada ao acontecimento da morte seria provocada pela ruptura que os vivos experimentam diante da perda ou do distanciamento inevitável que a morte do outro impõe. Muito mais que a importância da morte para todas as sociedades humanas, o que este comportamento e sentimento revelam é a intrínseca relação do seu advento com a formação da individualidade: "Este horror' abarca realidades aparentemente heterogêneas: a dor dos funerais, o terror da decomposição do cadáver, a

obsessão pela morte. Mas a dor, o terror, a obsessão têm um denominador comum: a perda da individualidade"³ (MORIN, 1994. p. 30).

O distanciamento da individualidade exerce uma força atenuante ao terror evocado pela morte, pois quando o morto não é familiar, não provoca o mesmo horror e pavor. Uma prática repetida ao longo da história capaz de comprová-lo é o hábito, comum entre os povos antigos, de deixar os inimigos e os estrangeiros insepultos (MORIN, 1994. p.32). Não se tratando de familiares, esses mortos não despertariam o mesmo medo da morte e suas individualidades não careceriam de ser reconhecidas:

Não é necessário acreditar que o próprio fenômeno da putrefação provoque medo e, pelo contrário, podemos especificar o seguinte: onde os mortos não são individualizados, não há nada além de indiferença e simples desconforto. O horror deixa de existir antes da carniça animal ou o inimigo, o traidor, que é privado de seu túmulo, a quem é permitido "apodrecer" "como um cachorro", já que ele não é reconhecido como homem. O horror não é produzido pela carniça, mas a carniça do gênero, e é a impureza daquele cadáver que é contagiosa. (MORIN, 1994. p.31).

Trata-se aqui não apenas de entender como a percepção da morte e seu medo mantêm uma estreita relação com a individualidade, mas também como esta dinâmica resulta em construções sociais básicas que viabilizam ou permitem o surgimento e o desenvolvimento das civilizações. Sobre isso, Morin afirma que a individualidade é uma ideia civil, estando mais presente quanto menos se agrega o sujeito às ideias de pátria ou nação:

O estado de guerra é o exemplo universal (e contemporâneo) da dissolução da presença da morte, devido ao fato de que a afirmação da sociedade predomina sobre a afirmação da individualidade. O estado de guerra causa uma mutilação geral da consciência da morte. Pouco apreciável quando a sociedade é historicamente organizada de acordo com um modelo militar, como Esparta nos séculos V e IV antes de J. C [...] Obsidional, em estado de guerra, a sociedade se endurece e se fecha sobre si mesma, [...] vive-se no bloqueio, no cerco, em plena angústia de guerra: a pátria está em perigo. Envolve vigorosamente os braços em volta do indivíduo. Isso é arrebato pela participação primitiva; Ele não é mais ele mesmo: agora o que importa é a pátria. (MORIN, 1994. p.41).

Se, por um lado, a guerra e o acirramento das relações sociais e de suas tensões fazem desaparecer ou diminuir a consciência da morte e, por conseguinte, os traumas provocados por ela, por outro lado, a paz também auxiliaria na retomada da consciência da morte e, naturalmente, do medo e do horror de seus símbolos. Para Morin, isto ocorre devido ao afrouxamento dos laços entre sujeito e sociedade que então permitiriam o recobrar de tais sentimentos, da consciência e da própria individualidade. Conforme esclarece Morin, a ideia da morte é uma construção essencialmente civil:

³ Tradução nossa, correspondente ao original: "Este horror' engloba realidades heterogêneas en apariencia: el dolor de los funerales, el terror a la descomposición del cadáver, la obsesión por la muerte. Pero el dolor, terror, obsesión tienen un denominador común: la pérdida de la individualidad".

É assim que em períodos de guerra, quando as sociedades se unem e se endurecem para resistir e vencer, isto é, em períodos de morte, ela, a inquietação que anteriormente causava o medo da morte desaparece. Quando há paz e vida tranquila, quando os laços sociais relaxam, essas mesmas sociedades veem o medo individual reaparecer. Então a ideia da morte começa a atormentar o indivíduo que recuperou seu próprio contorno. A morte é uma ideia civil. (MORIN, 1994. p.43).

3.5 A imortalidade e o traumatismo

A ruptura provocada pela morte, ou seja, o distanciamento do indivíduo de seu grupo social e a suspensão da condição de sujeito provocaria, para Morin, um trauma que estaria relacionado não apenas com o medo direcionado aos símbolos da morte, mas também serviria de ponto de partida para a construção da ideia de imortalidade. A isto o filósofo francês dá o nome de “consciência humana da morte”.

Essa consciência pode ser traduzida como a relação entre a consciência da morte como um fator concreto e real, o trauma provocado pela perda da individualidade e a aspiração à imortalidade. Estes três fatores associados fizeram, ao longo da história da humanidade, segundo Morin, com que as crenças, ritos e demais elementos culturais ligados à morte se mantivessem necessários dentro das diversas culturas como uma maneira de superação ou apaziguamento do traumatismo presente na tríplice “consciência humana da morte”.

Ainda sobre o traumatismo da morte, Morin assinala que estabeleceria a distância entre a consciência da morte e a aspiração à imortalidade. Isto levaria a uma contradição: quanto maior o medo da morte e o pavor de seus símbolos, maior o desenvolvimento da crença na imortalidade, na existência de uma pós-vida, e maior também a consciência da perda da individualidade. Dessa maneira, o autor lança uma provocação destacando esse caráter contraditório:

Esse trauma da morte é, de alguma maneira, a distância que separa a consciência da morte da aspiração à imortalidade, a contradição que opõe o fato líquido da morte à afirmação da sobrevivência. Isso nos mostra que essa contradição já era sentida violentamente nas profundezas da humanidade arcaica: o homem conheceria essa emoção perturbadora se acreditasse plenamente em sua imortalidade? (MORIN, 1994. p.43).

Note-se que para o autor trata-se de dois conceitos distintos: a consciência humana da morte e a consciência da morte, este último é a percepção do acontecimento concreto da morte, isto é, a cessação da vida enquanto fenômeno biológico e não tomado em sua amplitude social, antropológica, subjetiva e filosófica, como é o caso do primeiro.

Ressaltamos que ambos os conceitos nos interessam teoricamente como suporte para distinguir os tipos de morte semiotizadas nas narrativas de Rubião. Cabe ainda dizer que, embora o conceito de consciência humana da morte se diferencie de consciência da morte não se excluem radicalmente, como adverte Morin ao identificar na putrefação do cadáver um fenômeno biológico que penetra nas dimensões subjetivas do ser humano.

3.6 A morte para Bakhtin

Bakhtin desenvolveu a questão da morte nas suas reflexões teóricas sobre o tempo. De certa forma, para o pensador russo, o nascimento e a morte estabelecem alguma fronteira temporal para o sujeito: “Antes de tudo fronteiras temporais: o princípio e o fim da vida, que não são dados a uma autoconsciência” (BAKHTIN, 2003, p. 95). As referidas ausências à autoconsciência são justamente os elementos que permitiriam a substância axiológica.

Em concordância com Morin, Bakhtin é categórico ao afirmar que o sujeito não participa do fenômeno da própria morte, tampouco do próprio nascimento, haja vista estes momentos serem inalcançáveis ao sujeito do ponto de vista das vivências e experiências da condição humana. De seu nascimento, restam-lhe apenas as reminiscências que testemunhas podem por ventura narrar. Sua própria morte será vivenciada e experimentada pelo outro, assim como ele mesmo experimentou a morte e o nascimento de outros. Em suas próprias palavras:

Na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto meu nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida. Aqui como no caso da imagem externa, não se trata apenas da impossibilidade factual de vivenciar esses momentos, mas antes de tudo da ausência total de um enfoque axiológico substancial deles. (BAKHTIN, 2003, p. 95).

Compreendemos, assim, que para ambos os pensadores, até certo ponto, tanto na vida quanto na obra, o sujeito e o personagem não participam da própria morte, pois não podem dar ao objeto as suas respostas (advindas das diretrizes volitivo-emocionais) que caracterizariam toda a substancialidade axiológica de que ele fala. Porém, é preciso ressaltar que, no tocante ao personagem literário, Bakhtin não faz definições tão encerradas sobre o tema. Muitas vezes, personagens se deparam e experimentam a própria morte, embora não seja um acontecimento tão comum. Ainda assim, há exemplos, e nestes casos, a personagem tem a possibilidade de dar sua resposta ao objeto (à própria morte).

Ainda para o autor de *Estética da Criação Verbal*, a imortalidade é pertencente à alma e esta circula na esfera da discussão estética. Sobre a alma, o autor afirma que é um todo individual e conformado por alguma axiologia. Outro ponto importante ao tratar da concepção de alma em Bakhtin é a distinção que ele faz entre alma e espírito. Temos esses pontos discutidos na seguinte passagem: “[...] mas não há dúvida de que o problema da imortalidade concerne precisamente à alma e não ao espírito, àquele todo individual e axiológico da vida interior que transcorre no tempo e que vivenciamos no outro, que é descrito e representado pela palavra, por cores, sons” (BAKHTIN, 2003, p. 92).

Na citação acima, há indicações de como o crítico concebe a alma. Seriam para ele as vivências de nossas vidas que não podemos por nós mesmos experimentar; a fração da nossa existência que apenas é experimentável pelo outro e no outro, muito embora faça parte das nossas internalidades. Nas suas palavras, o todo axiológico da vida interior só se expressa no outro e pelo outro, podendo ser transformado em matéria artística. Não se trata aqui de uma definição religiosa ou metafísica da alma, mas antes de uma conceituação, de uma gama ou uma perspectiva do que amplamente se denomina percepção e que comporia, portanto, o sujeito.

A alma está assim situada no mesmo plano axiológico que o corpo do outro (BAKHTIN, 2003, p. 92). Pode-se entender, então, que a alma diz respeito à axiologia presente na interação entre a percepção e o exterior do outro. Na sequência, o autor explica que a alma do outro não se separa de seu corpo mesmo após a morte. Conclui-se que para Bakhtin a alma é, portanto, a relação constante entre o “potencial perceptivo” e o todo (corpo exterior, alma e potência da percepção) exterior do outro, evocando a relação sujeito/objeto, explicitada por Morin.

Este conceito será fundamental para a análise dos contos de Rubião, pois repetidamente alguns narradores/personagens se autointerpretam e relatam fatos partindo da visão do outro, o que assume um caráter estético/semântico: “A forma temporal esteticamente significativa de sua vida interior desenvolve-se a partir do excedente da visão temporal de outra alma, de um excedente que encerra todos os elementos do acabamento transgrediente do todo interior da vida anímica.” (BAKHTIN, 2003, p. 95).

O conceito de imortalidade semântica é apresentado em diálogo latente e contínuo com os conceitos de alma e axiologia. Sabemos que para o autor a imortalidade é uma questão da alma e essa alma se encontra intimamente conectada a um problema estético. Já dissemos também que a alma está associada à axiologia e à visão que o outro tem sobre os indivíduos, isto é, sobre cada um de nós. Além disso, abordamos a questão de que a visão do outro sobre

nossa existência axiológica possui um valor semântico evidentemente associado à alma. É justamente desse valor semântico e de sua perpetuidade que iremos tratar aqui.

Para Bakhtin, o valor estético da alma reside na construção semântica do outro. Através de suas linguagens, o indivíduo pode experienciar que o outro não pode viver de si próprio e é nesta construção ou reconstrução da existência do outro que a imortalidade semântica repousa. Neste movimento de construção e reconstrução, a alma ganha dinamismo e perenidade na memória do outro que, a despeito dos sentimentos que possa nutrir a respeito da pessoa de quem contempla a alma, ama-a (a alma), visto que estará presente em sua memória sem interferências da sua vontade consciente. Graças à memória, o significado axiológico do outro se mantém vivo e latente:

[...] Do ponto de vista do vivenciamento do outro por mim, torna-se convincente o postulado da imortalidade da alma, ou seja, da determinidade interior do outro – sua imagem interior (a memória) – amada a despeito do sentido. [...] A alma é o espírito que não se realizou, [...]; é aquilo que eu mesmo nada tenho a fazer, em que sou passivo, receptivo (dentro de si mesma, a alma pode apenas envergonhar-se de si mesma, de fora pode ser bela e ingênua). (BAKHTIN, 2003, p. 101).

Pelo exposto, entendemos que tanto para Bakhtin quanto para Morin a morte é uma experiência inalcançável pelo sujeito da cognição, senão de modo refratário à vida. Isso implica dizer que só pode conhecer a morte aquele que não a vivenciou enquanto sujeito, ou seja, enquanto centro do mundo e da experiência. Esse fato, naturalmente, força este trabalho a buscar outras explicações para algumas mortes semiotizadas nas narrativas de Rubião, uma vez que certos personagens como o “pirotécnico Zacarias” e as “filhas e Éolo” ultrapassam esta barreira de compreensão e experienciam a própria morte e também o que poderíamos denominar de pós-morte, que não se confunde com a crença na imortalidade expressa por Morin, tampouco com o conceito de imortalidade semântica de Bakhtin.

Por outro lado, apesar das sensíveis contradições nos conceitos, quando confrontados com a obra rubiniana, os teóricos em questão abrem uma perspectiva capaz de nos auxiliar na leitura dos contos selecionados. Trata-se da compreensão de ambos sobre: 1- a apreensão da morte em refração à vida (o que por um movimento lógico nos permite aceitar a construção de significado ou sentido semiótico para a vida em oposição à morte); 2- a localização do sujeito no centro do (próprio) mundo; 3 - a necessidade do outro para que o “eu” se reconheça e se expresse (que, por sua vez, aponta para uma estratégia de exclusão do “eu” da interação “eu/outro”, como um recurso associado ao estabelecimento do fantástico nas narrativas de Rubião). A esse respeito, as teorias de Prada Oropeza também nos servirão de suporte para as análises ficcionais.

3.7 O percurso da teoria do fantástico e a teoria de Prada Oropeza

A publicação de *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetzan Todorov, em 1970, pouco antes de *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, de Irène Bessière, em 1974, deu início aos estudos sistemáticos da literatura fantástica, superando os trabalhos de seus precedentes, a exemplo de estudos considerados clássicos como os de J.P. Castex e de Roger Callois, e de alguns escritores do fantástico que também escreveram sobre o gênero.

Embora tenham executado estudos críticos, os últimos não poderiam ter a mesma dimensão dos citados anteriormente, uma vez que aqueles são posteriores às primeiras décadas do séc. XX, e, portanto, influenciados em grande parte pelo pensamento estruturalista e seus desdobramentos: o pós-estruturalismo e a semiótica moderna. Estes dois momentos dos estudos fantásticos deixaram suas marcas no histórico da produção acadêmica dessa matéria, mantendo ainda grande relevância, principalmente, na perpetuação de conceitos, que versam sobre o fantástico através da ótica genológica de Todorov. A mesma importância se verifica quando se pretende observar o fantástico como modo de expressão discursivo, discussão iniciada por Bessière, que defendia a ideia de vigência do fantástico enquanto lógica formal e temática.

Assim, apresenta-se aquela que pode ser apontada, talvez, como uma das maiores divisões no âmbito dos estudos do fantástico, a saber: o fantástico como modo discursivo e o fantástico como gênero narrativo. Porém, mesmo que estejam em cisão, ambas as maneiras de encarar o fantástico parecem trazer algo em comum: o trabalho de Bessière defende que o fantástico colocaria o leitor frente ao inexplicável através de escolhas formais que levam à incerteza, enquanto o trabalho de Todorov (TODOROV, 1981, p. 16) sublinha a hesitação na qual o leitor e o personagem se encontrariam. Ressalva-se, ainda, que uma das críticas que Bessière faz a Todorov é justamente o fato de o teórico russo ter tentado caracterizar um gênero literário segundo a “hesitação” que, para ela, é um traço não específico (BESSIÈRE, 1974, p.12).

Por outro lado, ressalte-se ainda que o estudo de Bessière também impõe limites bastante sólidos e restritivos ao fantástico. Enquanto para Todorov as obras fantásticas eram somente aquelas que mantinham o aspecto de hesitação até o desfecho, sendo impossível lançar mão de uma explicação sobrenatural ou racional, para Bessière, o caráter formal e

temático parece se dar somente naquelas narrativas que mantêm a ambiguidade através da desconstrução do sistema de signos sociais.

O que Bessière parece não considerar é que as narrativas míticas foram e são muitas vezes o próprio discurso da religião, em seu sentido lato, como o discurso mítico que buscava revelar o mistério (criar uma visão do incompreensível, do insondável) e não explicá-lo. Sob esse prisma, enquanto discurso modal, o fantástico estaria estritamente limitado a um pequeno grupo de narrativas, da mesma forma que o fantástico genológico de Todorov. Isto ocorreria uma vez que se excluiriam todos os elementos fantásticos, insólitos ou metaempíricos que não produzem ambiguidade a partir da ruptura dos paradigmas lógico-formais da tradição ocidental-cristã-burguesa, culminando no cientificismo da atualidade e baseando-se no pensamento aristotélico, como bem aponta Umberto Eco ao reconstruir parte da trilha da história do pensamento ocidental em *Interpretação e superinterpretação*.

Mais ainda: Bessière parece desconsiderar as infinitas distinções que os sistemas de signos apresentam entre as diversas sociedades ou mesmo no seio de um determinado grupo social, de dimensão tão múltipla quanto as ideologias que com eles se encontram imbricadas.

Outro postulado exemplifica até que ponto o pensamento da estudiosa da literatura francesa exclui um grande grupo de narrativas, ao partir da seguinte premissa: “O fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal” (BESSIÈRE, 1974, p. 4).

Não é difícil perceber que a premissa dialoga com o pensamento aristotélico, pois pode-se considerar, por exemplo, que a existência de fantasmas ou seres feéricos, em determinada sociedade, faz parte dos sistemas de signos que compõem a sua realidade linguística e social, sendo assim encarados como a própria natureza do mundo acessível.

Tal posicionamento de Bessière acaba se opondo a designações mais abrangentes dos relatos fantásticos em termos modais como a apresentada pela fenomenologia metaempírica de Felipe Furtado (EDTL, 2010), que propõe o conceito de “ficção do metaempírico”. O termo abarcaria toda a multiplicidade de produções artísticas que trazem consigo elementos e fenômenos comuns àqueles gêneros que, de alguma maneira, refutam a representação mimética da realidade.

A fenomenologia metaempírica uniria acontecimentos e elementos de diversas ordens distintas. Dentre eles, situam-se aqueles que podem ser apontados como sobrenaturais – fantasmas, fadas, aparição de deuses –, bem como outros que, mesmo não sendo sobrenaturais, se apoiariam numa representação “não mimética”, no entender de Furtado. No

rol desses últimos, exemplificaríamos as viagens no tempo ou a transposição de dimensões físicas, que não existem numa realidade objetiva, mas não contrariam o entendimento científico.

Presente no E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia (EDTL, 2010), a discussão de Felipe Furtado sobre o verbete “Fantástico (modo)”, ainda dá margem a alguns questionamentos e suposições, que embora não constituam o foco do presente trabalho, merecem algumas considerações. Como visto acima, o agrupamento de fenômenos sob o termo metaempírico se dá em razão seguinte critério: “ele consiste não numa efectiva fuga à natureza, mas no facto de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido”.

De acordo com o teórico português, esse agrupamento de ocorrências e entidades possui um bom número de diferenças, tanto de suas concepções como dos gêneros em que incorrem, donde a questão: seriam os ditos diversos gêneros perpassados pelo fantástico constituídos de variações-padrão do modo? Em caso afirmativo, estariam essas variações ligadas àquelas diferenças entre os diversos elementos metaempíricos de maneira que seria possível encontrar diferentes ordens, cada qual propícia a trabalhar certas especificidades do modo? Essas especificidades seriam, por sua vez, mais recorrentes em determinados gêneros ou subgêneros?

As análises dos contos selecionados – “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da casa azul” e “Petúnia” – serão balizadas pelas respostas aos questionamentos acima, observando-se a pertinência de dada estratégia discursiva, caracterizadora do modo fantástico, para a semantização-semiotização da morte. Esta ou estas possíveis estratégias exercerão o papel de força deflagradora do insólito nas categorias narrativas de tempo, espaço e personagem, no universo fictício rubiano.

As categorias de tempo, espaço e personagem são recorrentemente discutidas como elementos essenciais das obras ficcionais e também como um possível caminho de análise das mesmas. Marisa Gama-Khalil assinala a importância que Foucault concede ao espaço como parte da referência necessária para a construção semântica da palavra (GAMA-KHALIL, 2012, p.30). É este espaço, enquanto paradigma de construção dos valores semânticos, isto é,

como componente dos sistemas semióticos construídos pelas narrativas ficcionais, que o semioticista Prada Oropeza aponta como um dos elementos da discursivização⁴.

Através do código linguístico, a função de tal elemento é externar e possibilitar a observação dos procedimentos, mecanismos e fatores articuladores da narrativa literária (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58). Para Oropeza, a discursivização e os demais elementos nomeados por ele são dinâmicos e se articulam, de forma relativa e interdependente, uns com os outros durante o processo de significação. Ei-los: a temporalização; a espacialização; a actorialização; e os níveis de relação pragmática.

Antes de iniciarmos a discussão sobre os elementos da discursivização, é importante esclarecer que, de forma semelhante a Felipe Furtado, também para Prada Oropeza, a narrativa fantástica tem por característica própria a ruptura com o modo discursivo real-naturalista, que guardaria certo paralelismo com a lógica aristotélica, enquanto a narrativa fantástica apresentaria uma “razão do sem razão”, “sem sentido” ou “incoerente”⁵.

Oropeza divide as estratégias discursivas de construção da categoria tempo em três tópicos. O primeiro diz respeito à forma como o tempo é descrito ou enunciado na narrativa, considerando-se a sua relação com a ação. O segundo refere-se à relação entre tempo, espaço e ações – a esse respeito, Flávio Garcia aponta para a ruptura entre o tempo decorrido de uma determinada ação e os espaços enunciados na localização (GARCIA, 2012, p. 39). É igualmente necessário observar a logicidade entre estes elementos, confrontando-a com o tempo cronológico e usual, que corresponderia ao terceiro tópico apontado por Oropeza (2006, p. 59).

A propósito da construção do tempo sob a convenção narrativa real-naturalista, Flávio Garcia compreende que, para Oropeza, ela ocorre em conformidade com o senso comum estabelecido, mantendo-se a compatibilidade entre ação e tempo decorrido, numa espécie de paralelismo com o universo da realidade do leitor (GARCIA, 2012, p.38). Os três tópicos

⁴ Prada Oropeza utiliza o termo *discursivización*, que ainda se encontra sem uma tradução formal pelos principais dicionários. Então, optamos pelo termo direto e correspondente, “discursivização”, que vem sendo utilizado com designações semelhantes a do autor.

⁵ Cabe aqui ressaltar que este ponto merece atenção mais acurada, uma vez que o original de Oropeza fala de: “una espécie de sin sentido, de la razón de lá sin razón”, afirmação esta que dá margem a pelo menos três questões distintas: pode-se traduzir a sentença por “uma espécie de sem sentido”?; A que conceito de sentido Oropeza está se referindo? Afinal, ele fala de sentido ou de razão, ou ainda, de um sentido sem razão que estabelece uma razão própria? Ensaçando um confronto deste termo com o pensamento de Bakhtin (BAKHTIN, 1981), vê-se que não se pode falar em um “sem sentido”, uma vez que os sentidos podem ser múltiplos, ou mesmo infinitos. Assim sendo, parece que o conceito de Oropeza enquadra-se melhor numa aproximação à terminologia de Felipe Furtado, estabelecendo-se um *sentido metaempírico*, que seria um sentido próprio, independente da “razón” (herança da cultura ocidental, aristotélica) e que com ela manteria apenas uma relação de oposição em determinados atos de leitura.

apontados pelo semiótico boliviano e mexicano servem como ferramenta para a observação das rupturas empreendidas pela narrativa fantástica sob a égide da lógica naturalista, acontecidas no seio do imaginário.

Sobre o primeiro tópico da espacialização (PRADA OROPEZA, 2006), Oropeza segue o mesmo esquema da *temporalización*: como se descreve ou se enuncia. Porém, não aponta para o segundo ou o terceiro tópicos da categoria anterior que seriam, respectivamente, suas relações com as outras categorias (tempo e personagem) e a ruptura com a narrativa real-naturalista. O autor opta por indicar diretamente espaços de mundos fantásticos que criariam uma incoerência com os espaços previamente apresentados, transportaria os personagens de lugar ou sobreporia estes espaços.

Neste ponto, lembramos que Prada Oropeza trata especificamente de outro tipo de literatura fantástica, que não mais compreende cenários ou topos (motivo ou tema) soturnos e aparições de fantasmas e monstros. Dito de outro modo, privilegia o fantástico no qual se enquadrariam algumas narrativas de Alfonso Reis, Jorge Luís Borges e de Julio Cortázar. São evocados temas distintos daqueles presentes nos modos ou gêneros fantásticos vistos anteriormente, mais vinculados ao cânone, associado a cenários lúgubres, catacumbas, castelos sombrios ou florestas amaldiçoadas suprimidos nesse “novo tipo de fantástico”.

O terceiro elemento tratado por Oropeza é “la actorialización”, também fracionada em três tópicos referentes aos personagens (PRADA OROPEZA, 2006, p.59). O teórico aponta para o primeiro ao aludir à constituição ou à natureza do personagem, que, no conto fantástico, pode se dar rompendo as capacidades humanas, como no exemplo em que um personagem é capaz de transpor muros sem auxílio de instrumentos cotidianos como portas ou passagens.

O segundo tópico remete a uma configuração que negaria as convenções do realismo. O terceiro ponto diz respeito à identidade do personagem, que se constituiria como um duplo ou como indefinido, podendo acontecer sobrepondo ou ultrapassando os níveis diegéticos. Não se trata, todavia, dos típicos casos nos quais o personagem participaria de eventos que ele mesmo narra, mas de situações nas quais ele interpela o narrador, ou mesmo o autor, tornando-se o enunciador da narrativa, sem ultrapassar o nível diegético de personagem.

Partindo do postulado de ruptura com o código realista-naturalista, conjugando-o às considerações feitas sobre a morte, buscaremos a forma como Rubião trabalha com as categorias narrativas, apresentadas por Prada Oropeza, para a semiotização (representação) da morte. Além disso, cumpre explorar quais possibilidades interpretativas se abrem diante de seus procedimentos, refletindo sobre como a ficção muriliana constrói signos semântico-semióticos para a vida em oposição aos signos da morte.

3.8 A semiotização-semantização da morte através de estratégias discursivas típicas do fantástico em “o Pirotécnico Zacarias”, “A noiva da casa azul” e “Petúnia”

A tensão semântica oriunda da conjugação dos sentidos de vida/morte permeia, em grande parte, a obra de Murilo Rubião. Isso ocorre sobremaneira nas estratégias de construção narrativa do discurso fantástico, permitindo que se discutam, em seus contos ficcionais, desdobramentos de sentidos que envolvem questões acerca da internalização do grupo social pelo sujeito, (representado pelas personagens principais) e da centralidade da morte (permutando sua condição e natureza com a vida). Nem sempre opositiva, essa tensão, que se sustenta em procedimentos de construção narrativa, pode ser observada em “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da casa azul” e “Petúnia”.

Tais procedimentos de construção narrativa, em nossa perspectiva, correspondem aos mecanismos e fatores que articulam uma narração literária, apoiados, conforme Prada Oropeza (2006, p. 59), nos “elementos da discursivização”, levando à estruturação do que ele nomeia por insólito. Para efeito de retomada, considere-se que o insólito, produto dos procedimentos de construção discursiva, é, na visão do estudioso, a marca central e característica da configuração semionarrativa dos discursos fantásticos, a partir da segunda metade do Século XX (PRADA OROPEZA, 2006, p. 56).

As questões acerca do sujeito, representado pelas personagens protagonistas, girando em torno de sua internalização pelo/no grupo social e da centralidade da morte em correlação distintiva com a vida, advêm de reflexões de Morin. Lembremos que o hermeneuta discute a noção de sujeito e o princípio da dualidade subjetivo/objetivo, estando essas questões relacionadas à morte. Morin problematiza a ideia traumática da morte, a afirmação do grupo social pelo sujeito, a centralidade da morte nas relações entre o sujeito e os grupos sociais, a exclusão do indivíduo pelo grupo social, apontando para discussões sobre a percepção da morte e sua relação entre o sujeito e os grupos sociais.

Assim, tomando por referencial teórico as perspetivações de Prada Oropeza e de Morin, faremos a leitura crítico-interpretativa de “O pirotécnico Zacarias”, “A noiva da casa azul” e “Petúnia”, observando as correlações opositivas vida/morte que permeiam suas personagens principais a fim de discutir tanto o processo de individualização do sujeito, quanto a sua inserção nos coletivos sociais.

4 ANÁLISE DOS CONTOS MURILIANOS

4.1 “O pirotécnico Zacarias”

“O pirotécnico Zacarias” conta a história de um homem que foi atropelado e morto por um grupo de jovens, mas que parece continuar vivo após o episódio. A partir do acidente sofrido por Zacarias, a história se desenvolve mediante o testemunho de quem se supõe seja a própria personagem-vítima, referindo-se, num jogo circular de situações, à sua vida pós-morte ou, indefinidamente, à sua morte “pós-vida”. O relato do personagem-narrador se refere a opiniões de amigos ou conhecidos acerca de seu estado atual, morto-vivo ou vivo-morto, bem como às diversas atitudes que tomam em relação a ele, o que determina, em grande medida, suas sensações de pertencimento a uma ambígua situação de dualidade.

A narrativa inicia apontando diferentes opiniões dessas personagens:

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias? [...] A esse respeito, as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 2010a, p. 14)

Nesse embate de ideias, verificam-se três diferentes opiniões a respeito da personagem. Segundo uma delas, Zacarias estaria vivo e o morto teria apenas alguma semelhança com o herói. Conforme o relato de outra, ele morreria e uma alma penada possuía um corpo a quem chamam de Zacarias. Ou ainda, morreria, mas alguém muito parecido com ele estaria fingindo ser o morto. Sobre estas três opiniões, cujo cerne se concentra na relação vida-morte, advêm algumas indagações, implicando as seguintes relações de estado:

1. Na função de narrador, seria um entre os atores apontados nas três opiniões distintas;
2. Na função de narrador, seria outro ator, apenas observador da situação⁶;
3. Estaria vivo e um morto teria apenas algumas semelhanças físicas com ele;

⁶ Essas duas primeiras indagações envolvem a atitude narrativa, mas, independentemente da conclusão a que se chegue, neste ponto, ainda não se pode definir se se trata de uma posição auto ou homodiegética.

4. Estaria vivo e o morto semelhante a ele, também se apresentaria como vivo;
5. Teria morrido e haveria uma alma penada se passando por ele;
6. Teria morrido e, um morto semelhante a ele, estaria se passando por ele, na condição de morto-vivo.

É importante ressaltar que, ao contrário de responder a essas indagações, a efabulação parece desdobrá-las, explorando-as na produção de sentidos que ora parece formular oposição, ora soa como conjunção. Em uma dessas situações, a disjunção vida/morte atua semanticamente, estabelecendo os limites que se colocam.

De todas elas, no entanto, parece-nos mais relevante aquela que permite admitir que Zacarias esteja vivo e o morto tenha apenas alguma semelhança física com ele, pois essa hipótese se desdobra em se poder aceitar que esse outro morto desempenhe, exatamente como o herói, a figuração do morto-vivo, como no seguinte trecho: “Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado” (RUBIÃO, 2010a, p. 14).

Essa dubiedade de sentidos, que se pode depreender da multiplicidade de opiniões a respeito da “suposta morte” de Zacarias, resguarda um processo de significações baseado na disjunção vida/morte. Esse processo é comunicado pela fala de sujeitos que discutem se a personagem protagonista é um vivo-morto ou um morto-vivo. Constitui-se, dessa forma, um jogo circular de idas e vindas, de referências e inferências, implicando sentidos difusos e confusos acerca do real status de Zacarias.

“O pirotécnico Zacarias” constrói-se sobre uma série de dúvidas, valendo-se de princípios que se podem correlacionar a pensamentos de Morin (2003, p. 120). O hermenauta francês aponta para o sujeito em um duplo princípio, interpretado como subjetivo/objetivo. Em sua ótica, o sujeito é constituído por uma dimensão subjetiva, podendo contudo, a despeito disso, ser encarado como objeto. Segundo ele, “‘Eu [je] sou eu [moi]’ é o princípio que permite estabelecer, a um só tempo, a diferença entre o ‘Eu’ (subjetivo) e o ‘eu’ (sujeito objetivado) e sua indissolúvel identidade” (2003, p. 120).

Logo no primeiro parágrafo da narrativa, após se referir a si empregando pronomes de primeira pessoa, “amigos meus [...] ou pessoas das minhas relações” (RUBIÃO, 2010a, p. 14), o suposto Zacarias – porque não sabemos se se trata de um único sujeito morto, em estado latente de morte e vida ou de outro sujeito que com ele se parece, – trata-se em terceira pessoa – “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2010a, p. 14) –, afirmando que quem fala de si são os seus amigos. Desse modo, na condição de sujeito do discurso, refere-se tanto a um lugar subjetivo, empregando a primeira pessoa, o que se pode associar ao que

Morin (2003, p. 120) identifica por “Eu”, (o eu do centro do mundo), quanto à posição de objeto, tornando-se aquele de quem se fala; o que ocupa a posição de sujeito objetivado. Essa permuta de espaços da interlocução – quem fala e quem é falado, “eu subjetivo” e “eu subjetivado”⁷ – promovem a dubiedade acerca da natureza e da função do personagem.

A dúvida dos outros sujeitos, as demais personagens que atuam ou são apenas referidas, contamina-o. Esta estratégia discursiva percorre todo o parágrafo, estabelecendo um jogo de interpretações e reiterando as indagações anteriormente colocadas que, em sua maior parte, não se resolvem, determinando o processo de disjunção semântica vida/morte. Alastrando-se por todo o texto, esse processo permuta os lugares de gerador de sentidos e de sentidos gerados, contrapondo, ainda que nem sempre opondo, os sentidos de vida e morte e as posições de sujeito e objeto.

A irresolução dos lugares e dos sentidos advém não apenas do emaranhado de referências presentes no texto, mas igualmente da significação estabelecida pela disjunção vida/morte. As indagações suscitadas pela objetivação do sujeito evocam as dúvidas sobre Zacarias estar vivo, morto, vivo-morto ou morto-vivo, sobre ser um único sujeito ou um duplo sujeito: eu e outro – o Zacarias que foi atropelado e alguém que se parece muito com ele.

Prada Oropeza (2006, p. 55) considera que a ruptura com a codificação semionarrativa realista, provocando estranheza ao fragilizar a lógica racional e aristotélica, é uma exigência do discurso fantástico que com ela se identifica por sua datação contemporânea. Ele se refere à narrativa fantástica produzida a partir da segunda década do Século XX, que se utilizava das estratégias de hesitação, incerteza ou ambiguidade e se sustentava na composição insólita de seus elementos textuais, mobilizados na construção destes efeitos. Trata-se, portanto, de fraturas discursivas que instauram núcleos de outra articulação de sentidos, uma espécie de *non sens*, não de uma oposição. Dito de outro modo, se trata de uma razão do sem razão, podendo ser articulado à ideia de disjunção que vimos perseguindo. Em “O pirotécnico Zacarias”, essa ruptura se dá no procedimento de *actorilização* com as relações disjuntivas vida/morte não solucionadas.

Ainda que as demais personagens referidas por Zacarias não tenham certeza se de fato ele morrerá: “[u]ma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado” (RUBIÃO, 2010a, p. 14), o não-enterro sugere a não existência do corpo e, sem corpo, convencionalmente, não há comprovação oficial de morte. Caracterizando a condição de morto, o não sepultamento configura, nesse caso, uma ação ausente, que colabora para o

⁷ “Subjetivado”, pois de certa forma é objeto, uma vez que esta subjetividade é indicada pelo discurso.

delineamento figurativo dessa personagem. Assim, o recurso à afirmativa acerca de seu não enterro funciona como estratégia colaborativa na irresolução das dúvidas em torno de sua condição de morto-vivo ou vivo-morto.

O narrador, que não se sabe auto ou heterodiegético porque não sabemos se se trata efetivamente de Zacarias ou de outrem ocupando o seu lugar, diz que somente ele, na posição de sujeito do discurso, falando de si próprio como objeto, poderia deslindar o mistério, uma vez que “[a] única pessoa que poderia dar certas informações sobre o assunto sou eu” (RUBIÃO, 2010a, p. 14). Mas, ao mesmo tempo, ele se diz “impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente” (RUBIÃO, 2010a, p. 14). Neste excerto, mais uma vez, Zacarias permuta as posições de “eu subjetivo” e “eu subjetivizado”, implicando, ainda, a permutação entre as posições de vivo e morto ou de vivo-morto e morto-vivo.

Este é um dos mais relevantes processos de composição da personagem: estar vivo, morto, vivo-morto ou morto-vivo. A dúvida não é posta apenas pelas personagens referidas, como amigos ou pessoas das relações de Zacarias, mas pela própria personagem que se diz Zacarias. Na função de narrador, ele se indaga sobre sua condição, e, mesmo afirmando já ter morrido, reconhece que, de fato, não está morto: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010a, p. 14).

A enunciação aparentemente paradoxal em que o narrador, que se diz Zacarias, afirma tanto ter em verdade morrido, quanto não estar morto, aponta para a disjunção vida/morte. Com base em sua declaração, pode-se concluir que Zacarias não seja um vivo-morto, nem um morto-vivo, encontrando-se nessas duas condições irmanadas em um status excepcionalíssimo: o de um morto efetivamente não morto. Para Morin, (1984, p. 32) a morte é uma ideia vazia, pois só se pode conhecê-la de maneira refratária à vida e não seu conteúdo, uma vez que quando o sujeito morre deixa de ser sujeito.

Zacarias confessa, que, ainda que esteja morto, continua fazendo tudo o que antes, quando estava vivo, fazia, e ainda o faz com mais prazer, tirando proveito de sua condição forjada de maneira extraordinária, ainda que involuntariamente. A personagem se apresenta na condição de sujeito, quando não poderia mais sê-lo. O processo de composição da personagem se encontra consoante o que Prada Oropeza (2006, p. 59) indica como ruptura da narrativa fantástica com o código realista, no plano da *actorilização*, uma vez que rompe com nossas expectativas de realidade, ferindo a lógica racional e aristotélica.

Abrem-se, então, algumas chaves igualmente notáveis de leitura, envolvendo questões sobre o enfrentamento do sujeito para com a morte e o papel desse conflito nas sociedades. O procedimento da *actorilização*, resultante da disjunção vida/morte, traz diferentes significados para as discussões que podem ser abordadas e desdobradas. Para Morin (1994, p. 34), a forma que uma determinada sociedade encara a morte é um elemento distintivo e constitutivo de sua identidade social, e as preocupações e os preparativos dos diferentes grupos humanos no ato fúnebre indicam, entre outras coisas, o caráter dialético que se estabelece entre o Homem e a morte.

A morte é um trauma que advém da perda ou do fim da individualidade, marcada pela supressão da vida do sujeito. Nesse sentido, Morin (1994, p. 32) chama atenção para uma constituição tríplice da relação do ser humano dada pela morte: o traumatismo da morte, a consciência da morte e a crença na imortalidade. Esses três aspectos singulares e inusitados estão presentes em “O pirotécnico Zacarias” e são atualizados de maneira radicalmente diversa daquela que o código realista os apresentaria porque, se por um lado é possível observar a materialização da crença na imortalidade, de forma concreta, por outro, o sujeito, personificado no narrador Zacarias, mantém a sua condição de sujeito ao morrer.

A crença na imortalidade se encontra expressa no procedimento de *actorilização*, que compõe uma personagem que está morta e, concomitantemente, não está morta, como no experimento do gato de Schrödinger⁸. Podemos dizer que há, nesse recurso, referências à crença na imortalidade. Essa crença, todavia, ganha densidade dramática ao não ser abordada como crença, mas antes como possibilidade e finalmente como realização. Sua materialização (improvável) é o grande salto no componente fantástico operado por Rubião.

Sua consciência se inicia pela afirmação de que “[e]m verdade morri” (RUBIÃO, 2010a, p. 14); adiante, tem-se que “[t]ambém o ambiente repousava na mesma calma e o cadáver – o meu ensanguentado cadáver – não protestava contra o fim que os moços lhe desejam dar” (RUBIÃO, 2010a, p. 16); mais à frente, comenta que “[l]imitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho [...] e a sua insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que o acompanhavam” (RUBIÃO, 2010a, p. 15); ou “[e] ainda: o meu corpo poderia, ao rolar barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação, terra e

⁸ O Gato de Schrödinger é uma experiência mental frequentemente descrita como um paradoxo e desenvolvida pelo físico austríaco Erwin Schrödinger, em 1935. A experiência procura ilustrar a interpretação de Copenhague da mecânica quântica, imaginando-a aplicada a objetos do dia-a-dia. No exemplo, há um gato encerrado em uma caixa, de forma a não estar apenas vivo ou apenas morto, mas sim vivo e morto.

pedregulhos. Se tal acontecesse, jamais seria descoberto no seu improvisado túmulo” (RUBIÃO, 2010a, p.17).

Reafirmando sua condição de sujeito tido efetivamente por morto, porém se mantendo indivíduo, destacamos o trecho a seguir “Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados, por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me” (RUBIÃO, 2010a, p. 15). Deixando entrever a sua consciência sobre a própria morte, o personagem-narrador diz: “[n]ão pude evitar a minha imediata simpatia por ele [Jorginho], em virtude da sua razoável sugestão, debilmente formulada aos que decidiam a minha sorte. Afinal, as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos” (RUBIÃO, 2010a, p. 15).

Ainda sobre a consciência de estar morto, o próprio Zacarias declara: “aquele seria um dos poucos desfechos que não me interessavam. Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim uma ideia insuportável” (RUBIÃO, 2010a, p. 16), reflexão completada, mais à frente, com a má expectativa de que “o meu corpo poderia, ao rolar pelo barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação, terra e pedregulhos” (RUBIÃO, 2010a, p. 16).

A interação do sujeito com o grupo social e a disjunção vida/morte, presentes neste conto, verificam-se na dimensão social internalizada pelo próprio sujeito – Zacarias – e pela interferência da ideia da morte no processo de internalização. Segundo Morin (2003, p. 122), o princípio de inclusão, ao qual o sujeito está submetido, advém da internalização das forças e dos discursos sociais. O sujeito é uma das instâncias do indivíduo, de maneira que essas noções conjugadas indicam que o indivíduo, pertencente a um determinado grupo social, recebe dele os ritos de morte, e isso marca o seu pertencimento ao grupo (MORIN, 2003, p. 119).

Em “O pirotécnico Zacarias”, a interação do sujeito com o grupo social e a disjunção vida/morte estão representadas no aspecto dramático do afastamento que Zacarias sofre após sua presumível morte. Esteja morto ou não, ele não consegue se comunicar com seus amigos e com as pessoas de sua relação, que se assustam e fogem quando o veem ou ouvem, impedindo que se explique, que se apresente como sujeito.

O afastamento dos amigos e conhecidos e o afastamento do indivíduo do seu grupo social diminuem a afirmação do grupo sobre o sujeito Zacarias. A morte tem participação central nesse fenômeno, pois a ação do grupo social diminui diante da diminuição do medo da morte. Se se pode dizer que, para Morin (1994, p. 39), a afirmação do sujeito aumenta a angústia perante a morte, em relação a esse conto rubiano, tal se dá inversamente. A cessação

do medo da morte possibilita uma maior afirmação do indivíduo, por conseguinte do sujeito, levando à inevitável comunhão sociedade/indivíduo (MORIN, 1994, p. 39).

A disjunção vida/morte, verificável no conto, é elemento determinante para que Zacarias, morto e ao mesmo tempo não-morto, seja banido de seu grupo, por se encontrar numa situação inconcebível e, conseqüentemente, em estado de marginalização irrevogável. Ele é expatriado, pois já não pode morrer e, por conseguinte, temer a morte. Sua condição paradoxalmente dúplice o impede de ter o grupo afirmado sobre si. Assim, distancia-se e desiste de tentar contato com os vivos (reintegração às formulações socialmente “aceitáveis”), inclusive com aqueles que o teriam matado e poderiam confirmar sua condição de morto. Conforme declara, “[f]iz várias tentativas para estabelecer contato com meus companheiros da noite fatal e o resultado foi desencorajador. E eles eram a esperança que me restava para provar quão real fora a minha morte” (RUBIÃO, 2010a, p. 19).

A indefinição acerca de Zacarias estar vivo ou morto é algo tão perturbador quanto a própria ideia da morte, projetando-o para fora de seu grupo social. Esse aspecto se contrapõe às perspectivas de Morin (1994, p. 39), que entende que o indivíduo pertence ao grupo, mesmo após estar morto. A ideia da morte é terrível para o ser humano, pois se trata da cessação da individualidade no mundo, ou seja, onde há a morte, há a supressão da singularidade e da cognição. O mesmo princípio dá origem à dúvida que permeia os amigos e conhecidos de Zacarias, pois não é pela cognição que se poderá determinar se ele está morto ou não e, menos ainda, conceber que ele esteja e não esteja morto ao mesmo tempo.

Assim, aqueles outros personagens que poderiam favorecer seus sentidos de cognição e individualidade não o fazem porque o alijam de sua proximidade. O entendimento da exclusão de Zacarias de seu grupo decorre de ter sido admitido, mesmo que temporariamente, entre desconhecidos. Nos momentos seguintes à sua morte, que se deu (ou teria se dado) no atropelamento, a personagem discute e convence os jovens que o atropelaram a levarem-no à cidade no carro em que estavam, deixando Jorginho, que desmaiara, abandonado:

Após curto debate, no qual expus com clareza os meus argumentos, os rapazes ficaram indecisos, sem encontrar uma saída que atendesse, a contento, às minhas razões e ao programa da noite, a exigir prosseguimento. Para tornar mais confusa a situação, sentiam a impossibilidade de dar rumo a um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos. Se a um deles não ocorresse uma sugestão, imediatamente aprovada, teríamos permanecido no impasse. Propunha incluir-me no grupo e, juntos, terminarmos a farra, interrompida com o meu atropelamento. (RUBIÃO, 2010a, p. 18).

Para os seus amigos e conhecidos, ou seja, para os grupos sociais com os quais se encontrava conectado, o seu estado de morto e não-morto constitui a separação do grupo, mas para os desconhecidos isto não faz tanta diferença. A falta de relevância da situação de

Zacarias se dá, justamente, por se tratar de desconhecidos, uma vez que não há a relação de afirmação do grupo sobre o indivíduo. Conforme vimos com Morin (1994, p. 31), entre os povos arcaicos, sepultar ou não o cadáver era indiferente quando se tratava de um inimigo ou estrangeiro. A inclinação que as personagens que o atropelaram, suas desconhecidas, têm para deixar o corpo insepulto, portanto, não seria aceitável tão somente em se tratando de alguém que pertencesse ao grupo.

A ausência de ritos fúnebres levou ao descontentamento da própria personagem, rechaçando o descarte inadequado de seu corpo. É patente a indignação de Zacarias não apenas quanto ao destino de seu cadáver, mas também com a falta da comunicação de sua morte para a sociedade local, ou seja, para o grupo social ao qual pertencia. Zacarias demonstra consciência quanto à necessidade de comunicar sua morte para que não seja apartado, para que não se torne um expatriado de seu grupo social. Por isso, protesta dizendo que “[n]ão, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológio no principal matutino da cidade” (RUBIÃO, 2010a, p. 17).

A sobrevivência do morto, apontada por Morin (1994, p. 23), não se relaciona à situação de Zacarias, de morto e não-morto, pois, no primeiro caso, não há a separação ou o expatriamento do indivíduo de seu grupo social. Pelo contrário, o rito fúnebre adequado se dava justamente em função do pertencimento do indivíduo ao grupo. No caso de Zacarias, soma-se à ausência dos ritos funerários seu estado de morte e não-morte, configurando uma situação de exclusão. A condição de Zacarias difere da situação da sobrevivência pós-vida, na visão de Morin (1994, p. 39), apontada como parte da crença na imortalidade, confirmando que a condição de Zacarias, morto e não-morto, encapsulado entre duas dimensões, não deveria ser relacionada à vida pós-morte.

A morte, em “O pirotécnico Zacarias”, atua na construção de sentidos que, a princípio, não são possíveis no código realista, aspecto que se confirma nas estratégias de construção narrativa apontadas por Prada Oropeza (2006, p. 57), enquanto marca do discurso fantástico surgido a partir da segunda metade do Século XX, especialmente no que tange ao elemento da *actorialização*.

Em “O pirotécnico Zacarias”, o autor aborda a temática da morte através de marcas discursivas típicas do fantástico, instaurando uma ruptura com o código realista-naturalista. Assim sendo, lançando mão de estratégias narrativas que são predominantemente atuantes na categoria da *actorialização*, buscaremos demonstrar quais são os signos destinados a representar a morte, como eles são desenvolvidos e como, por oposição, o autor também emprega signos relativos à vida.

Na análise precedente, notamos que, embora seja um dos objetos centrais da temática do conto, a morte não é em nenhum momento confirmada, fato que agrega dúvida à sua significação. O próprio personagem central, que deveria estar morto, não sabe definir sua condição. Relembrando que para Barthes a linguagem conotativa acontece quando um segundo sistema de signo é comportado pelo sistema de signo principal, vislumbramos, na situação de Zacarias, esta ocorrência.

Em “morte” temos o plano de expressão (E) na palavra propriamente dita ou sua imagem acústica. Já em seu plano de conteúdo (C), temos sua significação, a princípio denotativa que, mesmo se abrindo a diversas possibilidades interpretativas (tais como as postas por Morin e por Bakhtin) ainda expressam um sentido restrito com relação ao plano de conteúdo. Porém, ao se observar a construção: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2010a, p.14), levando em consideração o desenvolvimento da narrativa e a situação do personagem como morto e não morto, temos que o plano de conteúdo do sistema de signo de “morte” (primitivo de morrido) está preenchido pela situação insólita na qual o personagem se encontra.

Configurado como um sistema de signo que passa a compor o plano de conteúdo do primeiro sistema (o da morte), a dúvida do protagonista contamina esta significação. Não se pode afirmar, então, que a morte se refira à cessação da vida necessitando agrupar os sentidos da dúvida e da situação do protagonista. Parece assim que se pode afirmar, por enquanto, que o sistema de signo da “morte” em “O pirotécnico Zacarias” se dirige à dúvida e à impossibilidade de morte do pirotécnico. Em suma, os elementos que se podem agrupar a este sentido são: a exclusão do grupo social, a afirmação do indivíduo sobre o meio e a incomunicabilidade de Zacarias para com aqueles de suas relações.

De modo sintético, o sentido da morte neste conto marca a incomunicabilidade entre o indivíduo, aqui representado pelo protagonista, e a sociedade. Porém, sobre esta síntese, cumpre esclarecer que não há uma afirmação categórica de morte no conto, e sim uma dúvida sobre a morte, o que indicaria a construção de um signo de impossibilidades: impossibilidade de comunicação entre indivíduo e sociedade, impossibilidade de morrer e também de viver.

4.2 “A noiva da Casa Azul”

“A noiva da casa azul” é mais um conto de Murilo Rubião dentre os quais a morte aparece como elemento central, tanto na temática, quanto nas estratégias narrativas. A personagem central, que é o narrador, encaminha-se para a sua cidade natal, da qual partira há cerca de seis meses. Durante a viagem de retorno, feita em um trem, deixa que se compreendam, em parte, os motivos de sua volta. Dentre eles, destacamos: a vontade de rever a casa na qual morou com os pais e o desejo de debater uma situação conflituosa com sua namorada, Dalila (por uma carta enviada por ela ao narrador, sabe-se que ele expressou sua vontade de reencontrá-la para pedi-la em casamento), porém, ao concluir a viagem, depara-se com um fato totalmente inesperado: a cidade está praticamente deserta e abandonada. O herói tenta, então, descobrir o que acontecera à cidade e aos seus habitantes. Revela-se finalmente que o local sofreu com uma severa epidemia que levou diversos moradores à morte e os sobreviventes a abandoná-la.

As descobertas feitas pelo protagonista permitem que sejam instauradas, no conto, diversas situações ambíguas que não serão resolvidas. Essas irresoluções são, em parte, o que propicia a formação de diferentes tempos e espaços, cada qual sendo marcado pela morte ou pela vida, configurando uma semiotização específica da morte como mecanismo de construção narrativa. Prada Oropeza (2006, p. 59) observa que as dimensões espacial e temporal podem ser trabalhadas no discurso fantástico como recursos de instauração do insólito.

Em “A noiva da Casa Azul”, essas duas categorias parecem ser as mais exploradas nos processos de construção narrativa. Com isso, não se pode afirmar com exatidão quando o narrador deixou a cidade; não se pode igualmente definir quando retorna à cidade; não sabemos tampouco quando de fato recebeu a carta; também não se pode assegurar quando os eventos relatados na carta ocorreram; finalmente, permanecem desconhecidos que fatores teriam produzido essas irresoluções.

Tais irresoluções, justamente, apontam para a teoria de Prada Oropeza (2006, p. 58) sobre o discurso fantástico. Nela se vê a construção de tempos e espaços elaborados por intermédio de rupturas com o código realista-naturalista, colocando-se assim como marcas próprias deste discurso. A narrativa esclarece que o protagonista teria retornado à cidade devido ao recebimento da carta de sua namorada, como se pode ler em: “Não foi a dúvida e sim a raiva que me levou a embarcar no mesmo dia com destino a Juparassu, para onde deveria ter seguido minha namorada, segundo a carta que recebi” (RUBIÃO, 2010b, p. 164).

Note-se, no entanto, que apesar de afirmar que se põe em retorno “no mesmo dia” não há qualquer referência sobre que dia é este, senão suposições e inferências que se podem

fazer. Por outro lado, alguns períodos à frente lê-se o seguinte: “A culpa era de Dalila. Que necessidade tinha de me escrever que na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo?” (RUBIÃO, 2010b, p. 164). A passagem pode ensejar a ilação de que o dia de sua partida é o mesmo em que sua namorada teria também retornado à cidade natal de ambos, Jumarassu. Porém, é importante notar que tal assertiva também não encontra respaldo no texto, pois o primeiro e o segundo fragmentos expostos não estão necessariamente conectados por qualquer relação temporal.

Além disso, também não se pode afirmar que Dalila tenha escrito a carta antes de partir do Rio, visto que a referência à sua partida é tratada no infinitivo “partir” sem maior precisão sobre o momento em que ela escrevera a carta. Destarte, não se pode dizer que o protagonista tenha se dirigido a Jumarassu no dia em que recebera a carta e menos ainda se isso se deu no mesmo dia em que Dalila voltava do Rio. Sobre todos os eventos pairam muitas dúvidas. Sabe-se apenas que a carta foi recebida posteriormente ao fato de Dalila dançar com o ex-noivo. Dito de outro modo, se o protagonista recebeu a carta no mesmo dia em que Dalila a escreveu, restam ainda as incertezas sobre quando ela a escreveu: antes ou depois de partir.

Outra irresolução persistente em relação ao tempo da narrativa diz respeito ao momento em que o protagonista teria deixado a cidade, pois numa passagem ele afirma que estava em Jumarassu no último verão. Outros personagens encontrados na cidade, todavia, afirmam que um rapaz – segundo o narrador seria ele mesmo – teria deixado a cidade nos anos da epidemia, a qual teria ocorrido muitos anos antes da visita do protagonista:

Mas, no verão passado, por ocasião da morte de meu pai, os moradores da Casa Azul, assim como os ingleses das duas casas de campo restantes, foram levar-me suas condolências, e tive dupla surpresa: Dalila perdera as sardas, e seus pais, ao contrário do que pensava, eram ótimas pessoas. Trocamos visitas e, uma noite, beije Dalila. Nunca Jumarassu apareceu tão linda e nunca as suas serras foram tão azuis. (RUBIÃO, 2010b, p. 165).

Em contradição ao que é afirmado, todavia, encontra-se na sequência a constatação de que já se passaram muitos anos desde que a cidade ruiu, de forma que o protagonista não poderia ter estado em Jumarassu no último verão, conforme anunciado. Esta contradição se confirma no texto:

Não caminhara mais de vinte minutos, quando estaquei aturdido: da minha casa restavam somente as paredes arruinadas, a metade do telhado caído, o mato invadindo tudo. Apesar das coisas me aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação. Rodeei a propriedade e encontrei, nos fundos, um colono cuidando de uma pequena roça. Aproximei-me dele e indaguei se residia ali há muito tempo. – Desde menino – respondeu, levantando a cabeça.

– Certamente conheceu esta casa antes dela se desintegrar. (RUBIÃO, 2010b, p. 167).

Em suma, não é possível definir quando o protagonista retorna à cidade, do mesmo modo que é impossível determinar quando ele a deixou. Isto importa aqui, pois, como veremos, estes paradoxos participam da construção de tempos e espaços distintos e sobrepostos. A exemplo do que se verifica em outros contos murilianos, as irresoluções apresentadas em “A noiva da casa azul” – tanto em relação ao tempo quanto ao espaço – não são solucionadas. A irresolução revela-se, então, uma importante chave de leitura que admite a existência concomitante de tempos e espaços distintos, que se sobrepõem uns aos outros, constituindo o que se pode chamar de “dimensões de tempo/espaço”.

A princípio podem ser observadas duas dimensões tempo/espaço singulares na narrativa. Ambas possuem características próprias, remetendo a sentidos próprios, apresentados através de estratégias narrativas específicas. A primeira dimensão tempo/espaço pode ser entendida como aquela na qual o narrador-protagonista visita a cidade e a encontra devastada. Nessa dimensão, os poucos moradores e frequentadores da cidade deixam notar claramente que visitá-la é um ato de loucura, visto que na opinião deles não há nada para ver por ali. Como se pode ler em:

O chefe do trem arrancou-me bruscamente do meu devaneio:
 – O senhor pretende mesmo desembarcar em Juparassu?
 – Claro. Onde queria que eu desembarcasse?
 – É muito estranho que alguém procure esse lugar. Não sabendo a que atribuir a impertinência e a estranheza do funcionário da estrada, resmunguei um palavrão, que o deixou confuso, a pedir desculpas pela sua involuntária curiosidade. (RUBIÃO, 2010b, p. 165).

Também se pode notar a surpresa com que outros personagens recebem a notícia de um visitante, confirmando se tratar de ação insana e reforçando a hipótese de que o protagonista chega ao local num momento – ou melhor, tempo/espaço – inusitado com relação ao qual deveria ter voltado. Esse momento se anuncia em desconformidade com a lógica aristotélica e com a linha de tempo-espaço que acredita respeitar, como se vê:

Logo que desci na estaçãozinha, solícito, o agente tomou-me as malas:
 – O senhor é o engenheiro encarregado de estudar a reforma da linha, não? Por que não avisou com antecedência? Arrumaríamos o nosso melhor quarto.
 – Ora, meu amigo, não sou engenheiro, nem pretendo ver obra alguma.
 – Então, o que veio fazer aqui?
 Refreei uma resposta malcriada, que a insolente pergunta merecia, notando ser sincero o assombro do empregado da estrada.
 – Tenciono passar as férias em minha casa de campo.
 – Não sei como poderá.
 – *É coisa tão fantástica passar o verão em Juparassu?* Ou, quem sabe, andam por aqui temíveis pistoleiros?
 – Pistoleiros não há, mas acontece que as casas de campo estão em ruínas.

Tive um momento de hesitação. Estaria falando com um cretino ou fora escolhido para vítima de desagradável brincadeira? O homem, entretanto, falava sério, parecia uma pessoa normal. (RUBIÃO, 2010b, p. 166).

Insistindo sobre o descompasso desta dimensão, além de ser considerada uma loucura, também pode ser entendida como aquela nas quais as casas e demais construções da cidade se encontram em ruínas, recobrando inclusive o período em que o narrador morava com os pais. Tais características são descritas no seguinte trecho, onde se lê:

Descolorida e quieta a Casa Azul está na minha frente. Caminho por entre os seus destroços. A escadinha de tijolos semidestruída. Aqui nos beijamos. Beijamo-nos no alpendre, cheio de trepadeiras, cadeiras de balanço, onde, por longas horas, ficávamos assentados. Depois do alpendre esburacado, o corredor. Dalila me veio fortemente. Subo a custo os degraus apodrecidos da escada de madeira. Chego ao quarto dela: teias de aranha. Vazio, vazio, meu Deus! Grito: Dalila, Dalila! Nada. Corro aos outros quartos. Todos vazios. Só teias de aranha, as janelas saindo das paredes, o assoalho apodrecendo (RUBIÃO, 2010b, p. 168).

Outras características relevantes para se compreender o descolamento do real promovido pelo descompasso observado na dimensão tempo/espço muriliana são: que nela a cidade de Juparassu fora assolada por uma epidemia; que Dalila fora morta pela mesma doença pandêmica; e ainda é dela que o herói fora levado quando ainda menino, sem que os atuais moradores saibam de seu destino. Estes traços podem ser identificados no fragmento seguinte que narra a interação entre o protagonista e um colono de Juparassu: “O que houve? Foi um tremor de terra? – insisti, à espera de uma palavra salvadora que desfizesse o pesadelo”. A discussão prossegue:

– Nada disso aconteceu. Sei da história toda, contada por meu pai. A seguir, relatou que a decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém mais se interessou pelo lugar. Os moradores das casas de campo sobreviventes nunca mais voltaram, nem conseguiram vender as propriedades. Acrescentou ainda que o rapaz daquela casa fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistira à doença. (RUBIÃO, 2010b, p. 167).

E ainda quando toma conhecimento do paradeiro de Dalila:

– E Dalila? – perguntei ansioso. [...] Disse que não conhecera nenhuma pessoa com esse nome e foi preciso explicar-lhe que se tratava da moça da Casa Azul. [...] – Ah! A noiva do moço desta casa? [...] – Não era minha noiva. Apenas namorada. [...] – Não? Será que... – deixou a frase incompleta. [...] – É o senhor, o jovem que morava aqui? Para evitar novas perguntas, preferi negar, insistindo na pergunta anterior: [...] – E Dalila? [...] – Morreu. (RUBIÃO, 2010b, p. 167).

Consideradas essas informações, a dimensão pode ser sintetizada como aquela na qual a cidade praticamente não possui mais moradores; suas casas e ruas estão em ruína; os poucos habitantes consideram uma visita uma verdadeira loucura; o menino, que seria o próprio protagonista-narrador, fora levado ainda criança; Dalila, a noiva, foi morta pela doença; e,

ponto importante, é para esta dimensão de tempo/espaço de Juparassu que o herói retorna, de onde e quando quer que se encontrasse no ato da enunciação inicial.

Sobre este último ponto, é importante destacar que o fato de esta dimensão tempo/espaço ser aquela à qual o protagonista retorna e visita se deve à estratégia narrativa empregada com tal objetivo, pois se observam procedimentos e escolhas linguísticas que a orientam. Para compreender isso, note-se que toda esta dimensão é construída a partir do tempo presente, momento no qual o narrador retorna a Juparassu. No entanto, e de modo paradoxal, a diegese reflete um tempo passado para o narrador, que ainda assim, num processo de digressão com relação aos demais relatos, opta por localizar a trama narrativa no tempo presente ao da visita.

Além disso, deve-se considerar que os elementos semânticos empregados na construção dessa dimensão diegética cobrem-na de significação ligada à morte e acabam por construir uma atmosfera que com ela se relaciona intimamente. Entre os sentidos que revestem a primeira dimensão tempo/espaço de um o caráter mórbido e fúnebre, encontram-se as referências à ruína da cidade e das casas; à própria epidemia de febre amarela que pode ser comparada às diversas pragas que assolaram a humanidade, revelando-se assim um dos signos mais potentes e imediatos da morte, sendo a própria morte de Dalila aludida de forma direta. Do ponto de vista da semantização/semiotização da morte, todos esses elementos são fundamentais, pois confluem para uma abordagem conotativa da morte, já que – não é demais insistir – o protagonista não experiencia essa morte, mas toma contato com ela por meio de signos (rastros e ruínas) alegorizados pela simbologia da decadência.

Além da dimensão tempo/espaço, há outra que apresenta características opostas, constituída principalmente a partir das lembranças do protagonista, evocadas no momento de sua visita à cidade. É importante notar que tais lembranças, no princípio da narrativa, levam o protagonista a prospectar que encontrará Juparassu tal qual a deixou. Isso pode ser notado nas seguintes circunstâncias: ele declara acreditar que encontrará Dalila; também acredita que as construções da cidade permanecem intactas. Essa esperança e as circunstâncias são aparentes nos seguintes trechos: “Acalmei-me um pouco ao verificar, pela repentina mudança da paisagem, que dentro de meia hora terminaria a viagem e Juparassu surgiria no cimo da serra, mostrando a estaçãozinha amarela.” (RUBIÃO, 2010b, p. 164).

Em relação a esta outra dimensão tempo/espaço ser abordada pelo viés das reminiscências do protagonista durante a visita, confirmamos se tratar de uma estratégia narrativa, da mesma maneira que a outra dimensão fora construída, pois, como se pode notar, há elementos de escolha linguística que orientam a construção. Afirma-se isso, porquanto as

lembranças apontam para um tempo anterior ao da visita, embora em alguns momentos prospectem o futuro – baseado neste passado –, ficando claro que a referência é recorrentemente associada a um tempo anterior. Outra escolha clara é a de que toda a referência à segunda dimensão tempo-espço ocorre antes de o protagonista desembarcar do trem e chegar à cidade, conforme já assinalamos:

Mas, no verão passado, por ocasião da morte de meu pai, os moradores da Casa Azul, assim como os ingleses das duas casas de campo restantes, foram levar-me suas condolências, e tive dupla surpresa: “Dalila perdera as sardas, e seus pais, ao contrário do que pensava, eram ótimas pessoas. Trocamos visitas e, uma noite, beijei Dalila” (RUBIÃO, 2010b, p. 165).

É imperativo ter em mente que a segunda dimensão tempo/espço, da qual se trata agora, é apresentada como um produto da esperança e das lembranças do protagonista, quando de sua visita à cidade. Com isso, outro ponto relevante se destaca: a forma como são descritas suas casas e outras construções, em geral, apoia-se em designações de cores se não quentes, ao menos vibrantes, como a própria “casa azul”, ou que transmitem ares de vivacidade como a casa caiada de branco de janelas ovais. A conjunção desses elementos transmite a ideia de lugar habitado e bem cuidado. Essas referências são confirmadas no processo enunciativo:

Acalmei-me um pouco ao verificar, pela repentina mudança da paisagem, que dentro de meia hora terminaria a viagem e Juparassu surgiria no cimo da serra, mostrando a estaçãozinha amarela. As casas de campo só muito depois, quando já tivesse desembarcado e percorrido uns dois quilômetros a cavalo. A primeira seria a minha, com as paredes caiadas de branco, as janelas ovais.

Deixei que a ternura me envolvesse e a imaginação fosse encontrar, bem antes dos olhos, aqueles sítios que representavam a melhor parte da minha adolescência. (RUBIÃO, 2010b, p. 164).

Além disso, na segunda dimensão diegética, Dalila, a noiva, está viva e esperando pelo retorno do protagonista, com quem mantém contato, ao menos, através de correspondências. Tal dinâmica provoca ciúme no herói que justifica sua ida à cidade, inicialmente, para questionar Dalila sobre um fato ocorrido, posteriormente, pretendendo pedi-la em casamento: “Se ele aparecera por acaso na festa, e se fora por simples questão de cortesia que ela não o repelira, por que mencionar o fato? Não me considero ciumento, mas aquela carta bulia com os meus nervos.” (RUBIÃO, 2010b, p. 164).

Conjugando as características demonstradas da segunda dimensão tempo/espço, percebe-se como ela (a segunda dimensão) se associa semanticamente à vida – opondo-se à outra dimensão, que se liga à morte. Isso pode ser notado nas escolhas já apontadas: as construções inteiras e vibrantes; a cidade habitada e bem cuidada; e, mais diretamente, à situação de Dalila estar viva e não morta. A cidade torna-se, portanto, um segundo sistema de

signo, conforme a teoria de Barthes, no plano de conteúdo do signo semiótico de Dalila viva. Nesse sentido, Dalila viva representa a cidade viva e vice-versa.

Salientamos ainda que estas duas dimensões tempo/espaço não se apresentam totalmente separadas ou diferenciadas. De modo contrário, ambas se sobrepõem diante da impossibilidade de o presente vivido pelo protagonista-narrador no momento da visita ser completamente incompatível com o que as suas reminiscências permitiriam existir. Dessa forma, Rubião sobrepõe duas dimensões contrárias e paradoxais através de oposições semânticas que se ligam ao binômio vida-morte. Se há uma Juparassu viva, habitada, brilhante na qual Dalila vive na “Casa Azul”, ao mesmo tempo há uma Juparassu em ruínas, vítima da epidemia e na qual Dalila está morta. No segundo caso, sua casa é “descolorida e quieta” (RUBIÃO, 2010b, p. 166).

O fato de os signos semióticos da vida se contraporem aos da morte participa do processo de *actorilização* na construção da personagem Dalila. Assim sendo, a exemplo do que ocorre nas duas dimensões tempo/espaço, parece haver duas personagens referentes à Dalila: uma morta e uma viva, sem que, no entanto, se encontrem totalmente juntas nem totalmente separadas, mas em estado de eterna sobreposição. Embora com nuances diferenciadas, a situação insólita experienciada parece repetir o ocorrido em “O pirotécnico Zacarias”, que também se encontra morto e não-morto ao mesmo tempo. As duas dimensões se embaralham na visita do herói a Juparassu, dando origem a uma terceira e proporcionando uma totalidade narrativa.

É apropriado considerar outra situação que marca a narrativa da morte e a da vida: a exclusão social do protagonista, que implica a sua impossibilidade de morrer. Construída com elementos semânticos relativos à vida, nessa narrativa, nosso herói aparece sempre envolvido em relações sociais, inclusive nas que demarcam a morte de seu pai traduzida pelo rito fúnebre que ele rememora: “por ocasião da morte de meu pai, os moradores da Casa Azul, assim como os ingleses das duas casas de campo restantes, foram levar-me suas condolências, e tive dupla surpresa” (RUBIÃO, 2010b, p. 165).

Se por um lado a narrativa referente à vida prossegue normalmente seu curso social, respeitando rituais que arrastam vestígios da morte, por outro, essa mesma narrativa, referente à morte, exclui o sujeito de seu grupo. Esse duplo pertencimento pode ser observado em passagens como: a impossibilidade de o protagonista/narrador se encontrar com Dalila em sua visita a Juparassu; a impossibilidade de encontrar outros moradores de seu tempo (tais como os vizinhos ingleses); o encontro com uma Juparassu arruinada; a incapacidade de uma

comunicação clara com os atuais moradores e frequentadores da cidade, mas, sobretudo, o fato de o herói se colocar sempre sob alguma espécie de suspeita.

A respeito da exclusão em relação aos membros que compõem suas relações no momento da visita, ou seja, os moradores e frequentadores da Juparassu devastada, esclarecemos que o fato se dá de forma mais sutil, sendo muito mais uma sugestão do que uma afirmação. Enquanto sugestão, parece proceder mais da atitude do protagonista que dos outros personagens, por se colocar repetidamente sob suspeita de loucura, evitando o máximo estender suas interações com os outros:

Procurei tranquilizar o meu interlocutor, pois pressentia estar sob suspeita de loucura. Mentir-lhe, dizendo que há muitos anos não vinha àquelas paragens. O meu objetivo era apenas o de rever lugares por onde passara em data bem remota.

O agente sentiu-se aliviado:

– O senhor me assustou. Pensei que conversava com um paranoico. – E, amável, se prontificou a me acompanhar no passeio. Recusei o oferecimento. Necessitava da solidão a fim de refazer-me do impacto sofrido por acontecimentos tão desnordeantes. (RUBIÃO, 2010, p. 164).

Observa-se a reincidência de outra chave de leitura muriliana, conectando o processo de exclusão do sujeito de seu grupo social à impossibilidade de se definir a morte do próprio sujeito, procedimento semelhante ao já visto em o “Pirotecnico Zacarias”. Se Zacarias estava impedido de morrer devido à sua exclusão social, estabelecendo uma ambiguidade quanto ao fator morte, em a “Noiva da Casa Azul”, também parece não ser possível definir com rigor a morte do protagonista, pois o seu paradeiro e sua identidade ficam nublados nas respostas dadas pelo narrador. Assim, não se pode afirmar que ele é de fato o mesmo sujeito que namorava Dalila e morava em Juparassu:

A seguir, relatou que a decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém mais se interessou pelo lugar. Os moradores das casas de campo sobreviventes nunca mais voltaram, nem conseguiram vender as propriedades. Acrescentou ainda que o rapaz daquela casa fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistira à doença.

– E Dalila? – perguntei ansioso.

Disse que não conhecera nenhuma pessoa com esse nome e foi preciso explicar-lhe que se tratava da moça da Casa Azul.

– Ah! A noiva do moço desta casa?

– Não era minha noiva. Apenas namorada.

– Não? Será que... – deixou a frase incompleta. – É o senhor, o jovem que morava aqui?

Para evitar novas perguntas, preferi negar, insistindo na pergunta anterior:

– E Dalila?

– Morreu. (RUBIÃO, 2010, p. 167).

Diferentemente de Dalila que se encontra viva em uma narrativa e morta em outra, pode-se afirmar que o protagonista/narrador se encontra em uma dupla indefinição, pois não se pode afirmar categoricamente que o sujeito que narra a história e o que visita Juparassu sejam a mesma pessoa, tampouco que esteja vivo. É justamente esta indefinição que aparece

estritamente relacionada à exclusão social, visto que ela é resultado (e também dela resulta) de um componente essencial da estratégia narrativa: o mecanismo de *actorilização*, que se apresenta de um modo na composição de Dalila e de outro na composição do protagonista-narrador.

Ressalte-se que o signo semiótico da morte utilizado em “A noiva da Casa Azul”, assim como em “O pirotécnico Zacarias”, é perpassado pela ideia da dúvida. Naquela que podemos chamar de terceira narrativa, ou seja, a que une a narrativa da morte e a narrativa da vida, não se pode afirmar qual é a verdadeira qual é a falsa. Dito de outro modo, não se pode estabelecer uma hierarquia de verossimilhança entre ambas, já que o narrador, Dalila e a própria cidade de Juparassu estão concomitantemente vivas e mortas. Essa característica do nosso segundo conto dialoga diretamente com a impossibilidade expressa em “O pirotécnico Zacarias”, ou seja, explicita a indecidibilidade de uma definição da vida ou da morte.

Note-se ainda que esta impossibilidade advém da incomunicabilidade. Se Zacarias não consegue se comunicar com sua sociedade porque todos os membros dele se afastam quando ele se aproxima, o narrador-personagem de “A noiva da Casa Azul” não logra êxito nesse intento por pertencer a um tempo e um espaço que coexistem com a Juparassu viva, mas, sob o modo da sobreposição ou paralelismo e não sob aquele da interseção, simultaneidade ou sincronia. O que mais uma vez se reforça é a hipótese segundo a qual marcado pela incomunicabilidade, o signo semântico/semiótico da morte conduz os sentidos de vida e morte a uma aporia, impossibilitando uma definição denotativa ou concreta, fenômeno teoricamente definido por Prada Oropeza como uma das marcas do “novo fantástico, demarcado pelo *nonsense*”.

4.3 “Petúnia”

Terceiro conto a ser analisado, “Petúnia” é aquele no qual fica mais claramente patente a relação entre o procedimento típico do discurso do “novo fantástico”, apontado por Prada Oropeza (2006, p. 59) como “*actorilização*”, e a relação entre a morte e o distanciamento do grupo social, construindo uma personagem que representa a desfiguração do indivíduo devido à predominância da determinação do grupo social sobre o sujeito.

“Petúnia” narra a história de uma família que teve as filhas assassinadas, as quais, no entanto, acordam durante a noite, saem de seus túmulos, dançam e interagem com seu pai.

Personagem central, o pai, ao fim da trama, é o único a continuar vivo tomando para si a tarefa infundável de cuidar dos mortos, que não estão propriamente mortos segundo o regramento do código realista e naturalista, já que desempenham certa atividade.

A narrativa reúne representações distintas de morte. Contudo, conforme convencionado previamente, neste trabalho, não serão analisadas personagens cuja morte e/ou vida não se apresentem de forma denotativa e conotativa. Isso posto, a morte se atualiza, no presente conto, na construção dos seguintes personagens: Éolo, personagem central; suas três filhas, Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica e sua esposa, ora referida como Cacilda, ora como Petúnia.

Ressalta-se ainda que a morte se coloca no seio do processo de actorialização, o qual participa da construção das personagens das filhas, mas também afeta outros personagens, embora não se apresentem no estado de vida/morte como ocorre no caso das filhas.

A narrativa principia contando a situação de Éolo, enquanto ainda estava casado. Neste ponto já se colocam trechos que sugestionam a disjunção vida/morte, presente na trama. Logo no terceiro parágrafo do texto lê-se:

Longa se tornou a espera e se punha triste por andar sozinho pelo quarto úmido. Impedido de franquear as janelas, que a esposa mandara trancar com pregos, ele imaginava com amargura os lindos bailados dos tímóteos, a alegria das louras Petúnias. (RUBIÃO, 2010b, p. 183).

Inicia-se então o jogo de oposição semântica desenvolvido por Prada Oropeza (2006, p. 62) e que serve de recurso à construção do discurso fantástico. Lembremos que para o teórico boliviano o processo de *actorilização* pode se apresentar como uma construção na qual a personagem ocupa planos distintos, criando uma tensão semântica, que especificamente no presente caso aponta para o binômio vida/morte. Quanto à natureza da personagem, Prada Oropeza (2006, p. 59) diz pertencer ao processo de *actorilização* quando este contrapõe o aceitável ao “real”. Aplicado ao caso das filhas de Éolo se admite que, para a mãe, elas estão mortas e para o pai não estão.

É preciso compreender como a narrativa constrói a incongruência de evidenciar que, as filhas se apresentem como mortas, e, na sequência, também como vivas. Primeiramente, a narrativa descreve como Éolo as encontra após elas terem sido assassinadas. A cena registra, sem deixar sombra de dúvida, que das personagens sobraram apenas os cadáveres. O trecho a seguir, já citado anteriormente, é de fundamental importância à medida que explicita o triplo homicídio das filhas de Éolo:

Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade, quando sentiu o corpo tremer, afrouxarem-lhe as pernas, a náusea chegando à boca: jogadas no sofá, as três Petúnias jaziam inertes, estranguladas. Cambaleante, deu alguns passos. Depois

retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado. Percebeu a inutilidade dos seus esforços e rompeu-se num pranto convulsivo. Não entendia por que alguém poderia ter feito aquilo. (RUBIÃO, 2010b, p. 184).

Além disso, confirma-se também a morte destas personagens pelas diversas referências ao fato de estarem enterradas, inclusive, em passagem que descreve o cenário do túmulo:

Eles gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas — três louras Petúnias, enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica. Quando dos pequeninos túmulos, colocados à margem da estrada, saíram os minúsculos titeus, nada mais pertencia a Éolo. (RUBIÃO, 2010b, p. 183).

Quanto à constatação de que elas não se encontravam “efetivamente” mortas seguem três referências distintas: 1. Os corpos delas não apodreceram, como ocorre aos cadáveres descritos ou representados em conformidade com o código realista-naturalista; 2. Elas são constantemente desenterradas pelo pai e esse desenterro se dá de forma regular e rotineira; 3. Desenterradas, elas exercem atividades e interações sociais. Em relação à primeira referência de que elas ainda estão vivas, Éolo, no princípio do conto, afirma que nada apodreceu apesar de sua esposa considerá-las mortas: “Por que Petúnia-mãe as julgava mortas, se nada apodrecera?” (RUBIÃO, 2010b, p. 183).

Já se conformando à colocação de Prada Oropeza (2006, p. 59) sobre a composição dos personagens do discurso fantástico, em contraponto com o que se opera na “realidade”, não se trata aqui, ainda, da situação de disjunção vida/morte, mas apenas da condição dos supostos cadáveres que não apodrecem como deveria acontecer numa descrição realista-naturalista. Ao mesmo tempo, a sugestão de que as filhas podem estar vivas, visto que não apodreceram mesmo após a inumação, acelera a projeção do conto na seara da (i)lógica do fantástico.

Outra referência que se direciona para a afirmação de que as filhas estão vivas é o ato de Éolo desenterrá-las constantemente. A ação do protagonista está intimamente ligada ao fato de as três Petúnias filhas dançarem e interagirem com ele, porque Éolo as desenterra para que elas o façam. Embora seja uma dependente da outra, é importante notar que cada uma dessas ações se dá de forma distinta. Ou seja, uma é a ação de Éolo de desenterrá-las todas as noites, outra ação é a das meninas que são desenterradas, colocando-se a dançar e brincar.

Associando-se ao conceito de Prada Oropeza (2006, p. 59) sobre o processo de *actorilização*, a construção do signo semântico-semiótico da morte é arquitetada de forma diferente na composição de cada uma dessas personagens. Enquanto para as filhas de Éolo ele se estabelece em relação à natureza das personagens que rompem com o que é esperado no

“real”, estando vivas e mortas, a composição de Éolo, também está presente na sua natureza, porém de forma distinta: só ele as vê. Seu ponto de vista é determinante na substancialização das três filhas, na condição de vivas/mortas, sendo este critério importante na análise, pois é justamente aí que reside a tensão semântica da dualidade vida/morte, em oposição.

Sobre isso, pode-se dizer que os pontos de vista de Cacilda e Éolo são divergentes. Para ele, as filhas estão vivas, fato que justifica o seu comportamento absurdo (segundo a doxa) de desenterrá-las. Por outro lado, Cacilda, a Petúnia-mãe, é referida como que totalmente convencida da morte das filhas. Ao longo da narrativa, não há qualquer referência à relação desta personagem com as filhas após as mortes, o que sugere não haver interação entre elas, justamente porque Cacilda as toma como mortas, o que cria o embate entre o factível e o absurdo do ponto de vista de uma lógica do real/consentida.

Com isso, pode ser visto também que a irresolução, nesse conto, assim como nos analisados anteriormente, compõe uma das estratégias de construção ficcional de Rubião, visto que, como a situação das filhas estarem vivas ou mortas não se resolve, cria-se a oposição semântica entre os pontos de vista de Cacilda e de Éolo: um representando o conteúdo e referências semânticas da morte (Cacilda), que toma as filhas como mortas; e de Éolo, que de certa forma as enxerga com vida, no entanto sem deixar de se referir a elas como mortas, pois se as desenterra para dançarem e brincarem, também as enterra novamente, todas as noites.

Dessa maneira, vê-se na personagem de Éolo configurar-se a disjunção vida/morte, pois ele conjuga dois pontos de vista que a lógica e o código realista-naturalista não poderiam tomar como cingidos – vida e morte não podem coexistir porquanto representam polos excludentes entre si: a vida exclui a morte e vice-versa. Quem está morto não pode estar vivo. Demonstrando um procedimento que não contraria os recursos apontados por Prada Oropeza (2006, p. 59), quando trata do nível de “*actorialização*” e colocado em suas palavras como: “uma configuração que nega as convenções do realismo”.

Para efeito de clareza e a título sintetizador, o conto “Petúnia” apresenta a oposição semântica vida/morte por intermédio da confrontação do paradigma binário desenvolvido nas personagens das filhas de Éolo e Cacilda. A oposição radical é relativizada na perspectiva de Éolo que toma as personagens como vivas/mortas. Cacilda, em contrapartida, considera desde o início que as filhas estão definitivamente mortas.

Com isto assentado, é importante também considerar que o processo de disjunção se apresenta também em instâncias de discussão a respeito da morte, da vida, e das interações

entre o sujeito e seu grupo social. Estas ideias são mobilizadas e reorganizadas dentro do processo de *actorialização*, já anteriormente descrito, da narrativa ora analisada.

Primeiramente esclarece-se que o distanciamento do “morto” de seu grupo social vem se configurando, neste trabalho, como um procedimento para a construção de significados ficcionais em Rubião. Os três contos analisados partem da construção dos personagens que estão vivos/mortos. O mesmo fenômeno se dá, com nuances específicas, em “Petúnia”, tanto no que diz respeito ao pai, quanto no que se refere às filhas. Desta forma considera-se que os personagens de “Petúnia” também sofrem este distanciamento do grupo social, o qual enseja a construção da disjunção vida/morte que se entrelaça ao processo de “*actorialização*” da narrativa.

Note-se que este distanciamento do grupo social é balizado pelo tratamento dado ao morto, como aponta Edgar Morin (1994, p. 39), ao admitir que o morto não deixa de pertencer ao grupo social ao qual se integrava quando vivo e que os ritos funerários são a demonstração da manutenção desta integração ou deste pertencimento. Nesse sentido, será necessário demonstrar, em primeiro lugar, como em “Petúnia” se dá a integração do sujeito, representado aqui pelo personagem em relação com o grupo social e, posteriormente, analisar como esta ruptura do sujeito e de sua individualidade ensejam as estratégias narrativas *de actorialização*.

Outra característica predominante na narrativa refere-se à forma textual através da qual as filhas são referidas. Não há distinção entre nenhuma das três, no que tange à subjetividade, podendo, numa dinâmica textual, ser definidas como esvaziadas de suas singularidades. Aproximam-se, por conseguinte, do que seria apenas uma personagem: são apenas “Petúnia-filhas”, dignas representantes da interpretação de Edgar Morin (1994, p. 43), segundo a qual, do sujeito fazem parte a singularidade e a individualidade e quanto maior a ação do grupo social sobre ele menor a sua individualidade.

Em suma, quanto mais singular cada uma das filhas, menor a ação do grupo ao qual pertencem se faz exercer sobre cada uma delas, podendo aqui ser sintetizada pelo termo “Petúnia-filhas”, onde se verifica conjunção fusional de três singularidades. A principal situação que aponta para este jogo entre individualidade e determinação do grupo social sobre o sujeito são os nomes dados às personagens. Lembrando que se chamam Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica. Pode-se inferir que a singularidade de cada uma das filhas manifesta-se pelo uso de três nomes individuais, um para cada uma. Por outro lado, há o desvanecimento desta mesma singularidade, na conglomeração das três individualidades sob o mesmo prenome “Petúnia”.

Destacam-se três elementos analíticos dessa nominata: a relação metonímica entre os nomes, a posição familiar destas personagens e a relação entre indivíduo e grupo social, já que a repetição do prenome “Petúnia” para as três, na qualidade de “filhas”, indica que elas são determinadas pela sua posição no grupo social da família. “Petúnia” equivale, neste contexto, ao sentido da palavra “filha” indicando o sujeito fragilizado em sua individualidade em favor de uma mais forte determinação do grupo social.

Deste processo resultariam personagens que sofrem um enfraquecimento identitário, podendo ser fundidas num único personagem “Petúnia Filha” ou guardariam uma singularidade apoiada no segundo prenome Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica? Certos trechos parecem apontar para o primeiro caso ao demonstrar a predominância do grupo social, pois são designadas como uma unidade: “[...] Divertiam as miúdas Petúnias, brincando de roda, ensinando-lhes a dança, despindo-se das pétalas. A sua nudez aborrecia Cacilda. Sem protesto, Éolo aguardava as begônias, naquele ano ausentes.” (RUBIÃO, 2010b, p. 183).

Outras passagens parecem corroborar o respeito às individualidades e a manutenção das singularidades como quando a narrativa revela os gostos de Petúnia Jandira: “Por que begônias? Felônia, felonia. Fenelão comeu a pedra. — Petúnia Jandira gostava de histórias: — Papai, quando virão os proteus? — Não come a gente, são dançarinos, filhinha. — E os homens? [...]” (RUBIÃO, 2010b, p. 183).

Mantendo a centralidade de nossa análise na configuração discursiva do binômio morte-fantástico, consideremos outro recurso apontado por Prada Oropeza (2006, p. 59) como um dos meios encontrados dentro do processo de “*actorialização*”. Trata-se de personagem que se apresenta com uma identidade indefinida. Embora as petúnias se dividam nas três personagens singulares e na personagem estruturalmente condensada (filhas), ao menos a princípio, parecem não estabelecer esta identidade em diferentes estratos diegéticos, como acontece com as personagens de “A noiva da Casa Azul”. Esse fato, no entanto, não impede a construção de uma identidade múltipla, a exemplo do observado num jogo no qual se apontam as duas configurações distintas, em diferentes trechos da narrativa.

Diferenciando as duas instâncias das mesmas personagens, é principalmente este jogo que ressalta a relação entre distanciamento do grupo social e a interdição à morte. Considera-se, assim, a fala de Edgar Morin (1994, p. 39) sobre a ideia da morte, sua relação com o indivíduo e o grupo social. Para o autor, a morte é uma ideia cível, pois quanto maior sua presença e seu temor, menor é a afirmação do grupo social sobre o indivíduo. O princípio oposto também está correto: quanto maior a afirmação do grupo social sobre o indivíduo,

menor é a ideia da morte e o temor dela, uma vez que o sujeito passa a se compreender mais firmemente como integrante de seu grupo.

Nesse sentido, o sujeito se reconhece em seu meio social, não apenas como parte dele, mas como ele próprio, com quem se acha fusionado. O filósofo se refere aos momentos de guerra, nos quais se afirma o pertencimento à pátria e em que, conseqüentemente, os indivíduos que integram os exércitos demonstram maior coragem frente à morte.

Relacionando a ideia de Edgar Morin (1994, p. 43) com a estratégia de construção das personagens tem-se então um panorama da relação entre a significação da morte na narrativa analisada e o embate entre indivíduo e grupo social que se dá no sujeito em referência à morte. Esvaída a ideia (ou o medo) da morte, a personagem encontra-se num limiar entre a vida (no seio do grupo social), e a morte (que, graças à individualidade, também permanece presente).

Ao se observarem os pressupostos teóricos desenvolvidos por Morin (1994, p. 31) sobre a morte e o indivíduo, pode-se entender que esta dupla configuração da personagem coaduna-se com a definição dos constituintes do sujeito, apontados pelo filósofo como o princípio da dualidade subjetivo/objetivo. Este conceito possibilita a compreensão da configuração das personagens referidas em “Petúnia”, bem como permite que se observe uma terceira forma de tratamento que Rubião dá a esta questão.

A esse respeito, recordemos que, em “O pirotécnico Zacarias”, a oposição/impossibilidade de sentido do signo vida/morte dava-se em função da expatriação do morto de seu grupo social, fato conjugado à ausência de rito fúnebre. No entanto, em “Petúnia”, a relação que se vê é contrária, porque não há a cisão dos indivíduos em relação ao grupo social, tampouco se ausentam os rituais fúnebres. Há em “Petúnia” o recrudescimento da determinação do meio social sobre o sujeito, diminuindo sua individualidade. Confirmada em fragmento já referido anteriormente, observa-se, abaixo, um exagero (figurando talvez como contraponto?) em relação aos ritos fúnebres dedicados às filhas de Éolo, enterradas e desenterradas dia após dia:

Tão logo a esposa adormecia, escapava sorrateiro da cama, escorregando por debaixo das cobertas. Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora. Ao lado, bailavam risonhos os titeus e proteus. (RUBIÃO, 2010b, p. 188).

Em suma, nessa passagem que encerra o conto, o protagonista, Éolo, encontra-se sozinho, a cuidar das conseqüências que os mortos deixaram. Poda as flores que brotam do corpo de sua falecida esposa, retoca a maquiagem de sua falecida mãe e desenterra as filhas.

Preso a este interminável ciclo de trabalho, Éolo é o reflexo da própria relação entre sujeito, indivíduo e grupo social, apresentada pelo conto.

As filhas são e não são personagens individuais, estão e não estão mortas, encontram-se e não se encontram subjugadas ao grupo. Como numa engrenagem, permanecem num movimento circular perpétuo, no qual não se pode achar meio ou fim. Em seu trabalho com os mortos, Éolo reproduz o mesmo movimento, que desconhece começo ou fim, reeditando a mesma pungente situação do mito grego de Sísifo a rolar a pedra morro acima, noite após noite. A mesma ausência de sentido da vida e da morte se impõe, só que aqui desenvolvida sob a ótica do *nonsense* disseminado na notável construção do fantástico no universo ficcional de Murilo Rubião.

CONCLUSÃO

Vimos como Murilo Rubião ofertou novas possibilidades narrativas e novas representações à morte. Como resultado, observamos que certas vezes o autor explorava elementos típicos do discurso fantástico entregando interpretações para morte que evadem a lógica aristotélica. Para compreender um pouco mais da questão, tentamos cumprir algumas etapas necessárias à construção de uma cadeia reflexiva capaz de desvendar o processo. Buscamos também definir termos-conceitos que funcionassem como ferramentas para a observação do binômio morte-fantástico, nas narrativas.

Primeiramente, a discussão desenvolvida situou o autor e sua obra no âmbito da literatura brasileira, especificamente, na qualidade de um autor do fantástico. Na sequência, demonstraram-se algumas questões que envolvem sua riquíssima fortuna crítica, bem como o embate entre correntes da crítica que divergem sobre esta sua localização. Partimos para a investigação da concepção de morte em Rubião, enquanto sujeito existencial, não como autor imanente. Esse caminho foi trilhado graças ao trabalho desenvolvido por Arrigucci Jr. demonstrando que a definição de morte estava presente em muitos contos murilianos, como um conceito-mestre, como uma diretriz.

Ainda nesta etapa, pudemos observar o percurso crítico dos contos analisados à guisa de *corpus*, a saber, “O Pirotécnico Zacarias”, “A noiva da Casa Azul” e “Petúnia”. Procedemos ao levantamento dos principais tópicos já abordados nos contos, mas principalmente das discussões já empreendidas sobre o tema da morte, estabelecendo um percurso para a propositura de nossa análise.

Na sequência, alcançamos uma das questões mais controversas do trabalho – a definição do signo semiótico e a compreensão dos processos envolvidos no fenômeno. Com esse objetivo, partimos do debate sobre o conceito clássico de representação por compreendermos que a ideia de representação precede o conceito de semiose. Observamos que as interpretações dos postulados sobre a representação são tomadas de sentidos que autores como Antoine Compagnon apontam como equivocados, explicitando a tentativa de algumas escolas de estabelecerem a construção literária em contraposição à realidade.

Diante do que parecia constituir um impasse no desenvolvimento do termo-conceito de representação, seguimos em direção à definição do conceito de semiose, procurando compreendê-lo, confrontando as visões de Umberto Eco, Charles Peirce e Roland Barthes.

Com isso, estabelecemos uma definição de signo semiótico pertinente à nossa análise sobre como a morte é semiotizada-semantizada na construção do discurso fantástico.

Na etapa posterior, passamos à caracterização de conjuntos com vistas a classificar os contos de Rubião segundo a presentificação da morte de maneira denotativa ou conotativa. Com esse instrumento operacional em mãos, efetuamos breves análises dos contos rubianos, elencando-os nos distintos grupos, consoante o nosso modelo classificatório. Um panorama geral do tratamento conferido à temática da morte na obra do autor delineou-se, tendo permitido a posterior seleção das narrativas (corpus) que passaram a ser analisadas sob esse prisma específico.

A abordagem centrou-se, sobretudo, na problematização suscitada por Edgar Morin, mantendo o foco na sua interpretação do conceito de “trauma da morte”, bem como no exame do afastamento/pertencimento do sujeito com relação ao grupo social, convidando Bakhtin ao debate quanto à questão narrativa.

A última etapa da parte teórica do trabalho implicou a perquirição do discurso fantástico, dos seus elementos e estratégias. Com esse fito, seguimos, as pegadas deixadas pela crítica fantástica, partindo de Todorov, passando por David Roas, Irène Bessière e Felipe Furtado chegando às reflexões de Renato Prada Oropeza, cuja relevância da obra serviu de base para o desenvolvimento desta dissertação.

Em posse das ferramentas teóricas, principiamos o processo analítico das narrativas. Primeiramente, percebemos que, em “O pirotécnico Zacarias”, a morte se insinua por intermédio de estratégias de quebra das relações pragmáticas do texto, desdobrando-se em significações que extrapolam o entendimento do racionalismo aristotélico. Nesse sentido, a contística rubiana concebe um estado sobreposto de “morte/vida”, o qual denuncia a alienação do sujeito para com o grupo social de origem.

Em segundo lugar, constatamos como em “A noiva da Casa Azul”, a morte é construída a partir de três perspectivas distintas e sobrepostas, pelo viés de estratégias que rompem com as concepções racionalistas de tempo e espaço. Nesse sentido, aglomera narrativas paralelas que terminam por constituir uma diegese dialógica, criando, por um lado, uma oposição entre imagens de vida e morte e, por outro, se desdobrando em significações de alienação do sujeito para com seu grupo social.

Por fim, a exemplo dos contos anteriores, propusemos uma leitura analítica de “Petúnia”, demonstrando a mobilização das estratégias do discurso fantástico através de orientações das categorias semionarrativas, atentando para suas especificidades e seus próprios desdobramentos de sentido. Longe de se pretender um estudo conclusivo, exaustivo

ou de engessamento do pensamento e da ficção murilianos, esse trabalho teve por objetivo ressaltar a criatividade ficcional de Murilo Rubião, agregando mais uma pesquisa à sua reverenciada e copiosa fortuna crítica.

REFERÊNCIAS

- ABREU, A.V. Narratologia e meta-historiografia: estratégias convergentes no romance “A gloriosa família” de Pepetela. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 29-35, 2. sem. 2010. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4325> Acesso em: 12 fev. 2018.
- ADORNO, T.W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T.W *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ALCIDES, S. A. parábola inconformada (posfácio). In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 81-90.
- ALEIXO, S.E. O universo fantástico de Murilo Rubião. *Revista Trama*, v.4, n.8, p. 187-198, 2008.
- ANDRADE, V.L.; MIRANDA, W.M. As visões do invisível. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 maio 1986. Disponível em: www.murilorubiao.com.br Acesso em: 22 març. 2019.
- ANDRADE, V.L. Que viva Murilo. *Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Murilo Rubião*, Belo Horizonte, p. 3-7, dez. 2006.
- ARÊAS, V.; FURUZATO, F.D. Uma poética da morbidez (posfácio). In: ARÊAS O *homem do boné cinzento e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 99-108.
- ARIÈS, P. *Historia da morte no ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Ed. esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARRIGUCCI JR., D. O seqüestro da surpresa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1998. Disponível em: www.murilorubiao.com.br. Acesso em: 22 fev. 2008.
- ARRIGUCCI JR., D. Minas, assombros e anedotas. In: ARRIGUCCI JR *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 141-165.
- ARRIGUCCI JR., D. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. Rio de Janeiro: São Paulo: Ática, 1974
- ÁVILA, A. Um escritor na arena política. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16 set. 1955. Disponível em: www.murilorubiao.com.br. Acesso em: 12 abr. 2019.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: BACHELARD, G. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.181-354.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 341 p.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. São Paulo: Livraria Martins Fontes; 2003.

BAKHTIN, M. (V.N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Ed. Hucitec, 1986.

BASTOS, H. Formação e representação. *Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura*, Brasília, ano 15, n. 21, p. 91-112, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3851> Acesso em: 15 abr. 2019.

BASTOS, H. Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias. *Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Murilo Rubião*, Belo Horizonte, p. 8-11, dez. 2006.

BARTHES, R. *Elementos de semiologia* I. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARBOSA, M.R. *K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9R8P9C>. Acesso em: 04 maio 2020.

BATALHA, M.C. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 19, n. 2, p. 99-113, jul./dez. 2003.

BATALHA, M.C.; GARCIA, F.; MICHELLI, R. (org.). Re-memorando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 10. ; ENCONTRO REGIONAL O INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 3., 2013. *Anais...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail U. Sobral. São Paulo: Ed. Loyola, 1996

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BORANELLI, V. *O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Júlio Cortázar: entre o mito literário e a polimetáfora*. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CABRAL, C.A. (org.) *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ed. UFMG, 2016. 222 p.

CABRAL, C.A. *Lugares de bruma: coordenadas do imaginário narrativo de Murilo*. Belo Horizonte, 2011. 149 f.

CAILLOIS, R. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CAMARANI, A.L.S. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção Letras; 09).

CARMO, A.A. A representação do Mito de Sísifo em o Convidado de Murilo Rubião. *MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso Mestrado em Letras*, v. 7, n. 2, jul./dez. 2016. ISSN 1807-9717.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Ed. UFPR, 2006.

C. SALVADORI, J.; CHAVES, L.A. A arquitetura discursiva em Dom Casmurro: narradores dissimuladores e duplos ou a cisão da trama narrativa. *Itinerários*, Araraquara, n. 29, p.317-332, jul./dez. 2009

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al.13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIAPPARA, J. P. Michel Foucault: ficção, real e representação - A produção de sentidos sociais: desdobramentos teóricos contemporâneos. *Revista Aulas*, v. 1, n. 3, 20 mar. 2015.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão Ed. UFMG, Belo Horizonte: 2003.

COIMBRA, R. A. Mimesis e literariedade: um esboço de um percurso investigativo. *Travessias*, ed. 8, v. 12, n. 1, 2018.

CORRÊA, F. S. Considerações de Freud sobre a guerra e a morte, sob o prisma das disposições filogenéticas. *SOFIA - Versão eletrônica*, Vitória, v. 6, n. 1, p. 26-47, jan./jul. 2016. Disponível em: <http://anpof.org/novo/periodicos/sofia-ufes/leitura/561/23222> Acesso em: 15 mai. 2018.

ECO, U. *Tratado de Semiotica General*. 5. ed. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editora Lumem, 2000.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo. Martins Fontes, 1997.

ECO, U. *Lector in fábula la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. 3 ed. Barcelona: Editora Lumem, 1993.

EDTL. *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 15 maio 2020.

FURTADO, F. *Fantástico: modo*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: jun. 2020.

FURUZATO, F.D. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. 2002. 182f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2002. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270212/1/Furuzato_FabioDobashi_M.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

GAMA-KHALIL, M.M. *A literatura fantástica: gênero ou modo?. Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*, v. 26, dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 20 fev. 2020.

GAMA-KHALIL, M.M. Lar amargo lar: moradias insólitas nas narrativas de Clarice Lispector e de Murilo Rubião. *Brumal - Revista de investigación sobre lo Fantástico*, v.1, n.1, p. 57-78; 2013. DOI 1. 10.5565/rev/brumal.31.

GAMA-KHALIL, M.M. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Cristina N. (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 30-38.

GAMA-KHALIL, M.M. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista Anpoll*. v. 1, n. 28, p. 213-236, 2010. DOI 1. 10.18309/anp.v1i28.166.

GAMA-KHALIL, M.M. Imagens insólitas de um crime em Nós três, de Lygia Bojunga. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura: Crimes Literários*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 117-126, set./dez. 2010.

GAMA-KHALIL, M.M. A terceira margem do rio: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (org.). *Espaço (en)cena*. São Carlos: Claraluz, 2008.

GARCÍA, F. Estratégias narrativas dos novos discursos fantásticos na contística de Murilo Rubião, como via de escape aos interditos dos duros anos da ditadura militar brasileira, em “Botão de Rosa”, de O Convidado” (1974). *LITERARTES*, n. 6, 2016.

GARCÍA, F. A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de “A Gorda Indiana”, do escritor moçambicano Mía Couto. *Redisco*, Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, p.33-45, 2012.

GARCÍA, F. *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, F. O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 197.

GUIDICE, V. *Necrológio*. [S.l.]: Edições O Cruzeiro, 1972.

LAZZARINI, M.C.R. *Da palavra à imagem: o jogo mimético do brincar no conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

LEBLER, C. Pressupostos e subentendidos segundo a teoria da argumentação na língua. *Gragoatá*, Niterói, n. 40, p. 295-316, 1. sem. 2016. DOI 21. 295-316.

LEMOS, Wanderlei Barreiro. *Companhia subterrânea: notas de um último leitor acerca da literatura do Não*. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

LINS, Álvaro. Saga de Minas Gerais. In: LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-68.

MACIEL, L.L. *Espacialidades reais e fantásticas nas narrativas de Lygia Bojunga: uma leitura de A bolsa amarela, A casa da madrinha e o Sofá estampado*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11878> Acesso em: 20 mar. 2020.

MARINHO, J.N. *Do efeito fantástico na ficção contemporânea*. 2010. Dissertação (mestrado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MORAES, M.A (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

MORIN, E. *Cabeça bem-feita: Repensar a reforma reformar o pensamento*. 8. ed. Rio de Janeiro. Trad. Eloá Jacobina. Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, E. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, D.F. (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996a. p. 45-56.

MORIN, E. A epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, D.F. (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996b. p. 274-289.

MORIN, E. *El hombre y la muerte*. 4. ed. Barcelona. Trad. Abraham Vélez de Cea Kairós, 1994.

MOURÃO, R. O pirotécnico Zacarias. *Revista Colóquio*, Lisboa, n. 25, p. 96, maio 1975.

NASSER, E. Nietzsche e a Morte. *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 11, p. 99-110, 2008

NOVAES, M. *O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião 1966–1969*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

NOVAES, N. M. S. *A (im)possibilidade de narrar e morrer nos tempos modernos: uma leitura de o Caçador graco, de Franz Kafka e o Pirotécnico Zacarias, de Murilo Rubião*. MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso Mestrado em Letras, v. 7, n. 1, jan./jun. 2016. ISSN 1807-9717.

OLIVEIRA, A.S. *Os descaminhos do mito: formação histórico-social transfigurada em fantástica na ficção de Murilo Rubião*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PERCINO, E.B. *Murilo Rubião: a bárbara de porcelana*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PERCINO, E.B. Epígrafes bíblicas em Murilo Rubião. *Fronteira Z : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, p. 205-221, jul. 2018. DOI 205.10.23925/1983-4373.2018i20.

PIRES, V.L. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 32/33, p. 35-48, 2003.

PLATÃO. *A República*; Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira; Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1948.

PRADA OROPEZA, R. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. *Semiosis*, Tercera Época, v. 2, n. 3, p. 54-76, enero/jun. 2006.

RAMOS, J.E.F. *A ciência e o insólito: o conto de literatura fantástica no Ensino de Física*. Dissertação (Mestrado em Ensino de Física) - Ensino de Ciências (Física, Química e Biologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, C. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, C. *Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/7018287/O_Conhecimento_da_Literatura_Introdu%C3%A7%C3%A3o_aos_Estudos_Liter%C3%A1rios. Acesso em: 25 maio 2020.

REIS, C. *O Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina. 2008.

REIS, C. Narratologia(s) e teoria da personagem. In: REIS, Carlos (org.). *Figuras da ficção*. Coimbra: Centro de literatura portuguesa, 2006.

REIS, C; MILHEIRO, M.R. *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989.

ROAS, D. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RUBIÃO, M. *Murilo Rubião: obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, M. O pirotécnico Zacarias. In: RUBIÃO, M. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 14-20.

RUBIÃO, M. A noiva da casa azul. In: RUBIÃO, M. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 164-168.

RUBIÃO, M. Petúnia. In: RUBIÃO, M. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 183-189.

SÁ, M.C. *Da literatura fantástica (teoria e contos)*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SANTOS, L.A. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. *Nau Literária*, Porto Alegre, Lisboa, n.3, jul./dez. 2006.

SARDAS, G. *O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião*. Dissertação (mestrado) - PUC-SP, São Paulo, 2014.

SENE, L. S.; GAMA-KHALIL, M. M. *Representação do espaço nas narrativas fantásticas de Murilo Rubião*. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4299>. Acesso em: 6 jun. 2020.

SERELLE, M. *A ironia fantástica: um estudo sobre o absurdo, literatura e Murilo Rubião*. 1997. 156f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 1997.

SERELLE, M. A ironia fantástica. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, SP, n. 19, p. 35-42, 2002.

SOUZA, F.R.M. Tipos de narrador e novas discussões em narratologia. *Nova Revista Amazônica*, ano 5, v. 3, set. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6309>. Acesso em: 6 jun. 2020.

SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais, ed. esp. *Murilo Rubião: O centenário do mágico*, Belo Horizonte, maio 2016.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. México: Digital Source, 1981. Disponível em: <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 7 jun. 2020.

VERAS, G.J.B. *Bárbara e dona Redonda: de Murilo Rubião a Dias Gomes, realismo maravilhoso e retextualização*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.