



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PAU DOS FERROS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE LETRAS LÍNGUA INGLESA E RESPECTIVAS LITERATURAS**

EUNATHAN REIS DE OLIVEIRA

**AS METAMORFOSES DO CORPO E O FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO:
UMA ANÁLISE DOS CONTOS “BÁRBARA” E “O HOMEM DO BONÉ CINZENTO”**

PAU DOS FERROS – RN

2023

EUNATHAN REIS DE OLIVEIRA

**AS METAMORFOSES DO CORPO E O FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO:
UMA ANÁLISE DOS CONTOS “BÁRBARA” E “O HOMEM DO BONÉ CINZENTO”**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Inglesa e Respectivas Literaturas.

**Orientador: Prof. Dr. Francisco Edson
Gonçalves Leite**

**PAU DOS FERROS – RN
2023**

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

O48m Oliveira, Eunathan Reis de
As metamorfoses do corpo e o fantástico em Murilo Rubião: Uma análise dos contos "Bárbara" e "O Homem do Boné Cinzento". / Eunathan Reis de Oliveira. - Pau dos Ferros, 2023.
41p.

Orientador(a): Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite.

Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Sobrenatural. 2. Fantástico. 3. Literatura Brasileira.
4. Murilo Rubião. I. Leite, Francisco Edson Gonçalves. II.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

EUNATHAN REIS DE OLIVEIRA

**AS METAMORFOSES DO CORPO E O FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO:
UMA ANÁLISE DOS CONTOS “BÁRBARA” E “O HOMEM DO BONÉ CINZENTO”**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Inglesa e Respectivas Literaturas.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
Orientador

Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
1º Examinador(a)

Prof.^a Dr.^a. Vilmária Chaves Nogueira
Secretaria da Educação do Estado do Ceará (SEDUC/CE)
2º Examinador(a)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite pelo valioso apoio e orientação prestados durante todo o processo de elaboração deste trabalho. Agradeço imensamente a minha mãe pelo constante suporte e incentivo, que foram fundamentais para meu crescimento pessoal e profissional. Além disso, sou grato aos meus colegas que compartilharam suas experiências e conhecimentos durante as discussões em grupo, agregando ainda mais valor ao meu aprendizado. Por fim, agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para o sucesso deste trabalho, seja com sugestões, revisões ou palavras de incentivo. A dedicação e o comprometimento de cada um de vocês foram essenciais para a conclusão deste projeto.

Não me conforta a ilusão. Serve somente para
aumentar o arrependimento de não ter criado
todo um mundo mágico.

— Murilo Rubião, *O ex-mágico da Taberna
Minhota*

RESUMO

O modo narrativo fantástico tem sido objeto de inúmeras discussões no campo dos estudos literários. Comumente associado ao tipo de literatura que surge no final do século das Luzes sendo uma manifestação da consciência cansada da sociedade do século XVIII, durante esse período muitos escritores passam a questionar os limites da razão para explicar todas as questões da vida humana. O fantástico surge das rachaduras da racionalidade iluminista como uma forma de explorar o desconhecido, o inexplicável e o sobrenatural, preenchendo as lacunas da razão. Nesse modo narrativo, nós observamos a constante presença da ameaça causada pela sobreposição de uma realidade natural, comum ao leitor, a outra construída no mundo do texto, onde os contornos aparentemente fixos do real e do possível são destruídos através do evento sobrenatural. Observando a presença do sobrenatural nas narrativas comumente associadas a essa modalidade, o presente trabalho tem por objetivo analisar como o modo narrativo fantástico se manifesta em narrativas fantásticas do período contemporâneo. Representado aqui no corpus constituído por dois contos, “Bárbara” (1947) e “O Homem do Boné Cinzento” (1947), do autor brasileiro Murilo Eugênio Rubião (1916 - 1991). O presente trabalho toma como ponto de partida os estudos dos teóricos Todorov (2017), Roas (2014), Rodrigues (1998), Ceserani (2006), Sartre (2005) e Schwartz (1981) sobre as manifestações do fantástico e a escrita de Murilo Rubião. No percurso da realização das análises das narrativas que compõem este trabalho, constatamos a presença do elemento sobrenatural desencadeando as transformações dos corpos dos personagens, processo esse que desempenha o papel de catalisador para o fantástico.

Palavras-chave: Sobrenatural; Fantástico; Murilo Rubião; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

The fantastic narrative mode has been the subject of numerous discussions in the field of literary studies. Commonly associated with the type of literature that emerged at the end of the Enlightenment era as a manifestation of the tired consciousness of 18th-century society, during this period many writers began to question the limits of reason in explaining all aspects of human life. The fantastic arises from the cracks in Enlightenment rationality as a way to explore the unknown, the inexplicable, and the supernatural, filling the gaps of reason. In this narrative mode, we observe the constant presence of a threat caused by the overlap of a natural reality, common to the reader, with another constructed in the world of the text, where the seemingly fixed boundaries of the real and the possible are destroyed through the supernatural event. Observing the presence of the supernatural in narratives commonly associated with this genre, the present study aims to analyze how the fantastic narrative mode manifests in contemporary fantastic narratives. Represented here in the corpus consisting of two short stories, "Bárbara" (1947) and "O Homem do Boné Cinzento" (1947), by the Brazilian author Murilo Eugênio Rubião (1916-1991). The present study takes as its starting point the works of theorists Todorov (2017), Roas (2014), Rodrigues (1998), Ceserani (2006), Sartre (2005), and Schwartz (1981) on the manifestations of the fantastic and Rubião's writing. In the course of analyzing the narratives that make up this study, we have observed the presence of the supernatural element triggering transformations of the characters' bodies, serving as a catalyst for the fantastic.

Keywords: Supernatural; Fantastic; Murilo Rubião; Brazilian Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 – O FANTÁSTICO: UMA ANÁLISE TEÓRICA	11
2.1. Todorov e a definição do Fantástico	11
2.2. Transgressões fantásticas: explorando fronteiras	15
3 – MURILO RUBIÃO: PARADOXOS E ABSURDOS	22
3.1. O Fantástico na contemporaneidade: desafios e possibilidades	22
3.2. Desvendando “Bárbara”	26
3.3. Decifrando “O Homem do Boné Cinzento”	31
3.4. Corpos absurdos em “Bárbara” e “O Homem do Boné Cinzento”	35
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

O fantástico é um modo narrativo que acompanha as transformações da sociedade. Lendas e mitos nos quais seres fantásticos e humanos compartilham o mesmo espaço estão presentes em todos os períodos conhecidos. Essas histórias despertam o interesse das pessoas desde quando ainda eram repassadas apenas oralmente. De fato, uma das primeiras obras literárias da humanidade, o épico de Gilgamesh escrito em torno de 2000 a.c., narra a jornada de Gilgamesh, rei de Uruk, em sua busca pela imortalidade. Com o passar dos séculos, o fantástico se materializou das mais diversas maneiras. Pesquisadores como Selma Calasans Rodrigues, Pierre-George Castex, Tzvetan Todorov, Remo Ceserani e David Roas situam as narrativas que nós comumente associamos ao modo narrativo fantástico ao final do século XVIII.

Como observado por teóricos, nas últimas décadas, a modalidade do fantástico encontra no mundo conturbado do século XX uma nova forma de se apresentar. Desse modo, esta pesquisa tem em vista analisar como essa nova forma do modo fantástico se manifesta nos contos do autor brasileiro Murilo Rubião. Para a construção do corpus deste trabalho, foram selecionados dois contos: “O Homem do Boné Cinzento” e “Bárbara”, retirados do livro *Murilo Rubião Obra completa*. Essa pesquisa se justifica a partir da constatação de que a modalidade do fantástico é um tema importante na literatura, cinema e outras formas de arte. A literatura fantástica é capaz de despertar a imaginação e a criatividade dos leitores, sendo que muitas vezes aborda questões complexas e profundas de forma envolvente. Além disso, a literatura fantástica também é uma via excelente para abordar questões sociais, políticas e culturais, muitas vezes utilizando metáforas e alegorias para se referir à realidade. Desse modo, o estudo sobre o texto fantástico e as suas características é uma ferramenta fundamental para compreender as possibilidades expressivas e simbólicas que esta modalidade literária oferece. A pesquisa, assim, contribui para a compreensão da literatura fantástica como um modo narrativo relevante e em constante evolução, e como uma forma de expressão artística que permite a reflexão sobre os aspectos mais profundos da condição humana.

O objetivo geral deste trabalho é discorrer sobre a maneira como o modo narrativo do fantástico se manifesta em narrativas contemporâneas, e compreender o processo de naturalização do elemento fantástico na narrativa do autor. Notamos que esse trabalho se encaixa como um estudo analítico-interpretativo, no qual realizamos o uso de procedimento metodológico de caráter comparativo, tendo em vista que a leitura dos contos possibilita o

apontamento das semelhanças e diferenças, e o estabelecimento de paralelos entre os dois. Para a construção desse trabalho, nós destacamos alguns objetivos específicos: 1) demonstrar, através da análise e comparação dos contos, como os corpos dos personagens são usados para despertar o medo no leitor; 2) compreender como a literatura fantástica se renova nas narrativas da contemporaneidade. Para a melhor compreensão da escrita de Murilo Rubião, foram necessários alguns conhecimentos específicos a respeito do conto, gênero característico do autor, e do modo narrativo do fantástico. Tendo isso em mente, foram utilizados os seguintes autores: Todorov (2017), Ceserani (2006), Jackson (1986), Roas (2014), Rodrigues (1998), para definição e elementos do modo fantástico e Lovecraft (2020), Poe (2020) e Cortázar (2006) para elementos relacionados ao conto.

Na primeira seção deste trabalho intitulado “O fantástico: uma análise teórica”, nós exploramos as origens do fantástico, percorrendo o percurso das suas origens no século XVIII e as contribuições do romance gótico. Nessa mesma seção, discutimos a visão de Tzvetan Todorov sobre o fantástico e de alguns teóricos contemporâneos como David Roas, Remo Ceserani, Rosemary Jackson. Realizamos, também, uma breve discussão sobre a relação do medo como postulado por H. P. Lovecraft e David Roas, e o modo narrativo do fantástico. Por fim, na segunda seção intitulada “Murilo Rubião: paradoxos e absurdos”, nós discutimos o estilo narrativo de Murilo Rubião e por fim realizamos a análise dos contos “Bárbara” e “O Homem do Boné Cinzento”.

2 O FANTÁSTICO: UMA ANÁLISE TEÓRICA

2.1. Todorov e a definição do Fantástico

Histórias onde o sobrenatural e a realidade observável do leitor se misturam são comuns. Em seu livro *O fantástico* de 1988, a autora Selma Calasans Rodrigues discorre sobre as concepções do fantástico, segundo Rodrigues (1988), o que nos entendemos como sendo a literatura fantástica, se inicia a partir da rejeição do pensamento teológico medieval e das explicações metafísicas por parte do movimento iluminista do século XVIII. Roas (2014) nos diz que o iluminismo causa um choque nas crenças do homem, em uma sociedade onde as explicações metafísicas não são mais aceitáveis se visa inserir os antigos temores da humanidade num novo contexto, compactando-os e buscando uma explicação racional.

“[...] podemos afirmar que até o século XVIII o verosímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo de Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornam antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido.” (ROAS, 2014, p. 48)

A partir do processo de negação da crença no sobrenatural e das respostas metafísicas a legitimidade do evento sobrenatural perante a realidade material se perdeu, no entanto, a excitação pelo desconhecido não. Segundo Camarani (2014), o autor francês Charles Nodier, em seu ensaio *Do fantástico em literatura*, caracteriza o aparecimento desse tipo de narrativa justamente como uma sublimação do cansado da sociedade perante os séculos de racionalismo, uma vez que a ciência livrou o mundo do sobrenatural o mistério se torna o que ainda não foi explicado, o desconhecido adquire uma dimensão nova que apavora em uma época onde o novo modelo de organização social, a sociedade burguesa, ainda não conseguiu ocupar todas as esperas antes ocupadas pelo pensamento teológico medieval. E justamente nas rachaduras da racionalidade iluminista, onde o fantástico nasce.

Segundo Roas (2014), e no século XIX que “[...] se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 47). É no reino da literatura que o fantástico se manifesta, assumindo na forma do conto fantástico uma perspectiva destrutiva e niilista de se enxergar a realidade. Segundo Ceserani (2006), entre os séculos XVIII e XIX notamos uma reestruturação dos gêneros literários, operada pela transformação radical do modelo cultural e pela literatura romântica. Na Inglaterra, temos o surgimento do romance gótico, no final do século XVIII, caracterizado pela sua atmosfera

sombria com o foco no macabro e no sobrenatural, a exploração de temas como a morte e o desconhecido.

O romance gótico e o fantástico compartilham uma forte fascinação pelo sobrenatural e a exploração dos aspectos obscuros da mente humana. Autores góticos frequentemente usam de elementos sobrenaturais como fantasmas, vampiros e outras criaturas misteriosas para criar um senso de inquietação. Esses elementos sobrenaturais, são comumente situados em um espaço estranho e misterioso como castelos, cemitérios e outros lugares que despertam o sentimento de pavor e terror. Um exemplo clássico é a obra inaugural da literatura gótica *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, estabelece várias convenções e temas que os autores góticos continuaram a desenvolver, como a incorporação de elementos sobrenaturais na narrativa, o uso de espaços atmosféricos e a exploração de temas como a morte, o mal, e o desconhecido.

O uso desses elementos sobrenaturais combinado ao espaço macabro tem a intenção de despertar o medo e provocar a percepção de realidade do leitor. Um dos principais modos como a literatura gótica influencia a literatura fantástica, segundo Roas (2014), é o seu tratamento do evento sobrenatural. Autores góticos usavam elementos sobrenaturais com a intenção de criar o senso de desconforto e explorar o lado sombrio da mente humana. Os escritores românticos continuam nessa tradição de exploração da mente humana e da realidade, influenciados pelos romances góticos e o folclore alemão. Segundo Ceserani (2006), em oposição aos grandes romances da época, de estrutura “otimista e evolucionista”, o fantástico se dedica a explorar as facetas mais obscuras da subjetividade humana, contando com personagens duplicados, assombrados pela sua própria consciência.

Como observa Calvino (2004), durante a primeira metade do século XIX predomina o “fantástico visionário”, nessa fase do fantástico, a ênfase está na sugestão visual e na atmosfera opressiva que atua sobre os sentidos e a imaginação do leitor, segundo o autor: “É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se numa seqüência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’.” (CALVINO, 2004. p.13). Esse fenômeno se observa nos contos, *O Jovem Goodman Brown* (1835), do autor norte americano Nathaniel Hawthorne e *A queda da casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, nesses dois conto nota-se a forte presença de marcas visuais que buscam elevar o elemento sobrenatural, no primeiro conto o autor utiliza de elementos como a noite em associação com a presença do sobrenatural para desestabilizar os sentidos do personagem. Já no conto de Poe, descrição minuciosa da decadência da mansão Usher, com suas paredes mofadas e rachadas, transmite ao leitor a sensação de uma presença

sinistra e ameaçadora que paira sobre os personagens sem necessariamente explicar ou justificar o sobrenatural.

Já na segunda metade do século XIX o autor observa uma nova tendência, seriam esses contos fantásticos onde prevalece a imaginação. Calvino (2004) se refere a esses textos como “fantástico cotidiano”, aqui o sobrenatural aparece inserido no cotidiano e na vida comum, criando estranheza no leitor pela justaposição das situações aparente familiares. O conto *O coração denunciador* (1843), de Edgar Allan Poe, o autor reduz as sugestões visuais ao olho do velho e a tensão é carregada na narrativa através do monólogo interno do assassino. O conto se passa em um ambiente familiar, a estranheza surge da própria mente do personagem enquanto o elemento sobrenatural aparece aqui de forma mais sutil, pelo batimento do coração que o assassino passa a ouvir.

No século seguinte, o modo fantástico ganha interesse de teóricos como Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Contudo, e na década de 70 com a publicação do livro *Introdução à literatura fantástica* (1970) que o teórico Tzvetan Todorov, inicia a discussão contemporânea sobre o fantástico. Na teoria de Todorov, o conceito de gênero é fundamental: “Em primeiro lugar, toda teoria dos gêneros se apoia em uma concepção da obra, em uma imagem desta que contém, por uma parte, um certo número de propriedades abstratas, e por outra, leis que regem o sistema de relações dessas propriedades.” (TODOROV, 2017, p. 24). Uma teoria de gênero deve então abarcar “uma concepção da obra”, isto é, o conjunto de convenções e expectativas que moldam o modo como uma obra literária é percebida e compreendida pelo leitor, não necessariamente pelo seu conteúdo, mas pelo modo como a obra é recebida e interpretada, criado através da repetição e sedimentação de convenções, nas quais certos temas, estruturas, e estilos se tornam associados com certos tipos específicos de literatura.

Na concepção de Todorov, o fantástico se situa entre dois outros gêneros, o estranho e o maravilhoso, os quais se subdividem em dois gêneros transitórios, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Todorov (2017, p. 30 – 31) diz que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.”. Todorov encontra no conceito de hesitação, essa provocada pela justaposição de um evento que desafia as concepções do mundo extratextual, a característica que diferencia o fantástico propriamente dito dos outros gêneros que o cercam. Para Todorov (2017), o conceito de hesitação se torna assim essencial para caracterizar uma narrativa como parte do fantástico.

Todorov (2017) destaca três condições para que uma obra se constitua propriamente como fantástica, em primeiro lugar temos o modo como o leitor classifica o mundo dos personagens, é importante que o leitor seja levado a considerar o mundo da narrativa como sendo o das pessoas reais, e então hesitar entre uma possível explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos narrados. Em segundo lugar, a hesitação também deve ser experienciada por uma personagem, de modo que a hesitação se encontre representada na obra, assim se torna um dos seus temas. Em terceiro lugar, é importante que o leitor adote uma certa posição em relação à obra, ele “[...] recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.” (TODOROV, 2017, p. 39). Dentre estas três características, no entanto, o autor enfatiza que somente duas constituem verdadeiramente o gênero. Segundo Todorov (2017), enquanto a primeira e a terceira podem ser observadas em todos os exemplos de textos, que ele classifica como pertencentes ao fantástico, a segunda pode não se realizar.

Todorov (2017) define o fantástico “puro” como o evento onde a hesitação se mantém até o final da história, não deixando margem para se racionalizar o evento ou aceitá-lo completamente, essa hesitação cria um sentimento de ambiguidade, o qual é o elemento principal do gênero fantástico. No entanto, o momento de hesitação é breve, chegando ao final da história existem alguns cenários possíveis, “No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico.” (TODOROV, 2017, p. 47.). Ao se tomar uma decisão se sai do reino do fantástico puro, e entramos no domínio do fantástico-estranho, onde os eventos que a princípio tem caráter sobrenatural possuem uma explicação racional, ou no reino do fantástico-maravilhoso, onde o relato narrado se caracteriza como fantástico, mas ocorre uma aceitação do sobrenatural. Existe ainda segundo Todorov (2017) a possibilidade de se chegar a dois outros gêneros, o estanho puro, onde os eventos narrados possuem a possibilidade de serem explicados perfeitamente pela razão, porém conservam a sua propriedade de extraordinário; e o maravilhoso puro, onde os eventos narrados não provocam reação nos personagens ou leitores.

O fantástico é definido no momento de hesitação sobre a fonte do evento. Nos textos do fantástico puro para o teórico teríamos, então, a impossibilidade de definir de forma satisfatória se este se trata de um acontecimento real ou imaginado, natural ou sobrenatural. Talvez, o exemplo mais clássico para ilustrar o conceito da hesitação seja o conto *O Gato Preto* (1843), de Edgar Allan Poe. No conto de Poe, a sanidade do narrador é questionada enquanto ele narra a série de eventos envolvendo um gato preto, durante a narrativa o narrador personagem reconta os eventos que aconteceram no passado até a sua prisão. O

narrador tenta fazer com que acreditemos na existência de uma manifestação sobrenatural relacionada ao gato, como sendo o responsável por sua prisão, quando, na verdade, o assassinato de sua esposa é a real causa. A narrativa de Poe invoca o sentimento de dúvida a partir de alguns elementos de estrutura narrativa e caracterização, entre os quais a confiabilidade do narrador se destaca. Na primeira parte do conto, o narrador é caracterizado como um homem gentil com uma afeição por animais, principalmente seu gato, Pluto. Tendo mantido esse lado do personagem, Poe parte então para desconstruí-lo a partir do alcoolismo, seu comportamento passa a se tornar cada vez mais abusivo tanto com sua esposa quanto com o gato, chegando ao clímax quando toma a decisão de matar o gato.

A confiabilidade do narrador continua a ser posta em questão pela deterioração de seu estado mental ocasionado pelo ato de violência cometido e pelos eventos imprevisíveis do incêndio em sua casa e do desaparecimento e reaparecimento do gato. O caráter sobrenatural desses eventos nunca é explicado para além das especulações do personagem. Se tratava do mesmo gato que o narrador matou que, de algum modo, sobreviveu ou alguma entidade atormentando o protagonista, disfarçada na forma do símbolo de sua culpa? Os relatos do personagem são verídicos ou se tratam de uma tentativa de justificação para o seu crime? Ao final do conto o leitor fica sem uma explicação para os eventos relacionados ao gato preto.

2.2. Transgressões fantásticas: explorando fronteiras

Caminhando pelo percurso dos debates teóricos acerca do fantástico, nós chegamos nos estudos que surgem após a publicação da *Introdução à literatura fantástica*, e que constituem uma quebra com a concepção de gênero fantástico desenvolvida por Todorov em detrimento da concepção de fantástico como modo literário, deixamos claro aqui que o nosso entendimento sobre a literatura fantástica e as suas manifestações são fortemente influenciadas por esse grupo de teóricos que aparecem nas décadas seguintes à publicação do livro de Todorov.

Assim como pode ser observado nas obras de Tzvetan Todorov (2017), Remo Ceserani (2006), Filipe Furtado (1980), Rosemary Jackson (1986) e David Roas (2014), o fantástico quase sempre parece estar atrelado a algum tipo de conflito que se dá entre o sobrenatural e a realidade.

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e o leitor identifica sua própria realidade. [...] Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do

sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo. (ROAS, 2014, p. 110)

Ao considerarmos a relação tensa entre a realidade presente no texto (diegética) e a realidade externa a ele (extratextual), é possível observar o efeito do fantástico. Isso ocorre devido à infusão de elementos sobrenaturais, que criam uma dissonância entre as expectativas previamente estabelecidas pela representação do mundo comum e o que é apresentado na narrativa, causando a sensação de mistério e incerteza no leitor. Dessa forma, a presença do elemento sobrenatural permite a exploração da realidade de uma forma inusitada, estimulando a imaginação e provocando reações emocionais intensas.

De acordo com Roas (2014) uma obra como o romance *Drácula* (1897), do escritor Bram Stoker, que retrata o ambiente vitoriano, mas inclui um elemento que transgride as leis dessa realidade, o vampiro, é considerado uma obra fantástica. Segundo o pensamento do autor, a incerteza não é o único aspecto definitivo da modalidade literária do fantástico, pois não abrange todas as narrativas classificadas como tal, incluindo *Drácula* (1897). Em contraste com a classificação proposta por Todorov na *Introdução à Literatura Fantástica*, Roas propõe uma classificação menos restritiva, na qual a hesitação não é o único critério válido. De acordo com Roas (2014, p. 43) “todas as narrativas fantásticas postulam a mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a impossibilidade de explicá-lo de forma racional.”. Dessa forma, chegamos a um dos elementos característicos do fantástico: *o sobrenatural*.

O componente sobrenatural que perpassa pelo texto obriga o leitor a reavaliar a sua concepção prévia dos acontecimentos e personagens, fazendo-o duvidar da sua compreensão dos acontecimentos desse modo o leitor é fundamental para a existência do fantástico, pois o fenômeno sobrenatural é apresentado em um mundo que é semelhante ao nosso mundo. Conseqüentemente, o que é considerado fantástico tem uma ligação intrínseca com o que é considerado real.

Para Roas (2014), o conceito do que o leitor considera como real é uma questão central na análise da literatura fantástica. O autor propõe a divisão entre literatura fantástica e literatura maravilhosa. A primeira se baseia no mundo considerado real e tem em vista subverter a concepção do leitor por meio de eventos sobrenaturais, enquanto a segunda não possui relação alguma com o funcionamento do mundo extratextual. A literatura fantástica se constrói a partir do mundo real para subverter a concepção do leitor, diferente da narrativa maravilhosa “O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico [...] não estão colocadas, já que nele tudo é

possível [...]” (ROAS, 2014, p. 34). Fica óbvio então que o fantástico depende de um modelo de mundo sobre o qual se alicerçar, o que, na era pós-moderna marcada pela crise da razão, cria uma linha tênue, tornando a distinção entre o real e o fantástico mais difusa e subjetiva.

O que é considerado fantástico pode variar muito dependendo do contexto cultural, histórico e individual. Essa seria, segundo Roas (2014) um dos motivos pelo qual Todorov e Alazraki manifestam a ideia de que nas narrativas do século XX não existe a transgressão, uma vez que “se não sabemos o que é a realidade, como podemos transgredi-la?” (ROAS, 2014, p. 67), essa visão segundo o autor possui certa validade, porém como observa Schwartz (1981) tanto o real como o sobrenatural se alicerçam sobre o referencial extra textual do leitor, este sedimentado pela tradição cultural, ou seja, aquilo que é “[...] a norma adquire concretude através de tudo aquilo que constitui o mundo referencial do leitor” (p. 54), a nossa experiência nos diz que os mortos não voltam a vida como no filme *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) de George A. Romero, desse modo, “[...] possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica.” (ROAS, 2014, p. 67). Assim, mesmo que não seja comum encontrar a hesitação nas narrativas do século XX, a alteração da ordem natural, ou seja, a transgressão entre a realidade da narrativa e do mundo referencial do leitor, ainda acontece.

Seguindo o exemplo anterior, nas obras do autor J. R. R. Tolkien, *O Hobbit* (1937) e o *Senhor dos Anéis* (1954), a realidade apresentada possui diversas semelhanças estéticas com o período medieval do nosso mundo. Entretanto, ela existe para além do nosso mundo, em outra realidade, na qual os eventos narrados não afetam o mundo fora da narrativa, a existência de elfos, magos, anões e hobbits em nenhum momento coloca a ordenação da realidade apresentada em contradição. Na narrativa do *Senhor dos Anéis* (1954), que se passa em um mundo maravilhoso, o sobrenatural não ameaça a realidade estabelecida. Diferentemente de *Drácula* (1897), que se passa em um simulacro do nosso mundo, portanto, o leitor parte do princípio de que as leis que governam o nosso mundo extratextual também são as que governam o mundo diegético da narrativa. Chegamos aqui no que talvez seja o aspecto mais revelador da narrativa fantástica: *o realismo*.

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural. (ROAS, 2014, p. 51)

A narrativa fantástica tem como seu plano de fundo um mundo semelhante ao nosso, sendo construída utilizando técnicas realistas, segundo Jackson (1986, p. 18. Tradução nossa) “A fantasia recombina e inverte o real, mas não escapa à sua esfera: existe em uma relação simbiótica ou parasitária com o real. O fantástico não pode existir de forma independente desse mundo 'real' [...]”¹. O fantástico nasce quando ao ler o texto fantástico o leitor consegue identificar no simulacro criado pelo autor características semelhantes àquelas da realidade material, extratextual, na ordem desse mundo que reflete o seu próprio – do leitor – como um espelho. Então, quando essa ordem previamente assimilada como familiar é ameaçada pelo evento sobrenatural – os mortos voltando à vida, o homem é metamorfoseado em inseto – a narrativa causa no leitor alguma impressão, seja ela o medo ou a dúvida.

Sabemos que o fantástico é caracterizado pela presença do desconhecido e do inexplicável que torna o mundo diegético da narrativa estranho quando comparado a nossa realidade familiar, tornando-a incompreensível, para Roas (2014, p. 134) “O objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança [...]”, a ameaça do fantástico e justamente sobre o modelo de mundo que o leitor possui, o conjunto de crenças e experiências constituídas socialmente por ele e seus pares. O ataque que o texto fantástico faz ao mundo extratextual do leitor se transforma em ameaça ao questionar o que era familiar para o leitor.

“O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores.” (CESERANI, 2006, p. 71)

O autor norte-americano Howard Phillips Lovecraft se dedicou a especificar como o medo e o fantástico mantêm desde os tempos mais antigos uma relação de proximidade. No seu ensaio *O horror Sobrenatural na Literatura*, o autor se dedica a realizar uma análise histórica da construção do fantástico na literatura, tendo o conceito do medo como o seu catalisador: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido.” (LOVECRAFT, 2020, p.15). Para Lovecraft, o medo possui uma relação próxima ao que nos convém chamar de fantástico e é a partir desta emoção poderosa e antiga que o fantástico na literatura se caracteriza. Ele visou

¹ No original: “La fantasía recombina e invierte lo real, pero no escapa a su esfera: existe en una relación simbiótica o parasitaria con lo real. Lo fantástico no puede existir de forma independiente de ese mundo 'real' [...]”

criar um senso de *horror cósmico* nos seus leitores, evocando o medo através da sugestão de um universo vasto e indiferente à existência humana. Como escritor, as suas histórias comumente lidam com a ideia da existência de criaturas mais antigas que o próprio tempo com poderes que desafiam a nossa própria compreensão da realidade em um universo representado como um lugar sombrio e perigoso, repleto de horror. Combinando o medo e elementos fantásticos, Lovecraft criou um tipo único e perturbador de terror ficcional.

Como recordamos a dor e a ameaça da morte mais vivamente que o prazer, e como nossos sentimentos para com os aspectos benfazejos do desconhecido foram, desde o início, captados e formalizados por rituais religiosos convencionais, coube ao lado mais escuro e maléfico do mistério cósmico reinar em nosso folclore sobrenatural popular. (LOVECRAFT, 2020, p. 17)

Lovecraft relaciona o sobrenatural presente na tradição oral popular, que toma forma posteriormente na literatura, ao horror cósmico. Lovecraft assinala o fantástico unicamente na perspectiva da história de horror. Para o autor, a narrativa fantástica seria primordialmente aquela que tem como característica fundamental despertar o sentimento de medo e ansiedade no leitor.

Lovecraft considera que, para além da intenção do autor na hora de traçar o percurso que o texto seguirá, o aspecto que deve ser considerado na hora de analisar a narrativa fantástica seria a sua atmosfera, por ser ela que dá vida ao terror e ao suspense, “Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação.” (LOVECRAFT, 2020, p. 19). Podemos observar a representação dessa ideia nas obras do próprio autor. Em suas histórias, Lovecraft visa criar uma sensação de horror no leitor, usando descrições detalhadas e sombrias de ambientes, cenários e criaturas para evocar uma sensação de estranheza e ameaça. A atmosfera em suas histórias pode ser descrita como sombria, assustadora e opressiva, refletindo a noção de um universo indiferente no qual existem forças fora da compreensão humana – o medo do desconhecido, presente na vastidão do universo – que ameaçam a própria existência da humanidade.

Nesse momento retornamos aos postulados de Todorov, para o autor o conceito de medo não se mostra suficiente para caracterizar o fantástico:

Se tomássemos as suas declarações à letra, e admitíssemos a necessidade de uma sensação de medo no leitor, teríamos de deduzir [...] que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor! Procurar o sentimento de medo nas personagens não nos leva mais longe para a definição do gênero, já que em primeiro lugar, os

contos de fadas podem ser histórias de medo [...] E, por outro lado, há narrativas fantásticas em que o medo está ausente. (TODOROV, 2017, p. 34 – 35)

Para o teórico, enquanto o conceito de medo pode ser um componente da narrativa fantástica, ele não é a sua única possibilidade. Para Todorov não é o medo que caracteriza o fantástico, este se manifesta na narrativa a partir da presença do conflito: “Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar.” (TODOROV, 2017, p.15). Esta fala evidencia um elemento essencial da narrativa fantástica, a saber, sua capacidade de representar de forma satisfatória o mundo comum do leitor, uma cidade, uma casa velha, um cemitério, etc. A partir da identificação de que o texto ocorre em nosso mundo comum, governado por leis estritas, o evento sobrenatural – que não necessariamente envolve diabos e aparições, mas desafia tais leis – questiona a percepção do leitor.

A Partir dessa identificação de que o texto se passa no nosso mundo comum, regido por leis estritas, o evento sobrenatural, um evento que não necessariamente tem a ver com diabos e aparições, mas que desafia essas leis estritas, coloca a percepção do leitor em xeque.

Segundo Lovecraft (2020) o medo é uma emoção antiga e poderosa, desde os tempos antigos até os atuais o medo serve como um importante alerta para situações que ameaçam a nossa segurança e bem-estar. Roas ao contrário de Todorov caminha em direção a essa ideia. Para Roas (2014), o fantástico justamente desestabiliza os padrões da realidade, essa desestabilização invariavelmente desencadeará um efeito onde a segurança do que era antes conhecido se perde. “E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo” (ROAS, 2014, p.135). Nesse ponto ressaltamos que o autor em questão discorre sobre dois tipos de medo, de um lado temos o medo físico: “*O medo físico ou emocional* tem a ver com a ameaça física e a morte. É um efeito compartilhado pela maioria das narrativas fantásticas, pelo cinema de terror [...]” (ROAS, 2014, p. 151, grifos do autor), o medo físico se refere a resposta e experiência de medo ou ansiedade como resposta a um possível perigo ao corpo, o seu propósito e a autopreservação, porém quanto falamos de uma obra de ficção, um conto ou um filme, onde experienciamos a sensação do perigo sem a possibilidade de sermos realmente sujeitos ao risco, nós estamos falando de uma emoção transmitida emocionalmente, do personagem para o leitor ou espectador. Do outro lado do espectro temos o medo metafísico ou intelectual, que representa, para Roas (2014), a modalidade própria e exclusiva do modo fantástico. É o tipo de medo que se manifesta diretamente no leitor, quando este se depara com o evento sobrenatural que coloca as suas convicções em xeque. Nós assumimos, em concordância, com Roas (2014) a posição de que o

medo metafísico oferece a melhor base para caracterizar o efeito que a narrativa fantástica causa no leitor, seja ela a narrativa do fantástico do século XVIII ou do fantástico contemporâneo.

3 MURILO RUBIÃO: PARADOXOS E ABSURDOS

3.1. O Fantástico na contemporaneidade: desafios e possibilidades

O escritor Murilo Eugênio Rubião nasceu em Silvestre Ferraz, Minas Gerais, em 1 de junho de 1916. Formado em direito, desempenhou cargos públicos, chefiou o gabinete de Juscelino Kubitschek durante o governo de Minas Gerais, e também foi chefe do escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Madri, onde também atuou como adido da embaixada brasileira. A sua produção bibliográfica se constitui de 33 contos. Sua obra inclui os livros: *O Ex-mágico* (1947), *A Estrela Vermelha* (1953), *Os Dragões e Outros Contos* (1965), *O Pirotécnico Zacarias* (1974), *O Convidado* (1974), *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O Homem do Boné Cinzento e Outras Histórias* (1990). A obra de Murilo Rubião apresenta uma riqueza de significado e profundidade que é realmente surpreendente. A escrita de Rubião é caracterizada por um universo único e insólito, que combina elementos do fantástico do século XIX com uma reflexão profunda sobre questões existenciais e sociais. Seus contos são tecidos com habilidade, levando o leitor a um mundo espelhado que reflete de volta ao leitor acontecimentos absurdos. Mas, simultaneamente, eles também apresentam uma profunda reflexão sobre a natureza da realidade, a condição humana e as contradições da modernidade.

O estilo narrativo de Rubião é único e notável, sua obra pode ser caracterizada pela criação de um universo distorcido e absurdo, que reflete a realidade, mas, em simultâneo, difere dela. Em seus contos, os eventos absurdos são banalizados e retratados de maneira ameaçadoramente mundana, mas em vez de causar encantamento, como é comum no discurso relativo às narrativas maravilhosas, os contos de Rubião causam uma sensação de desconforto e inquietação no leitor. A escrita de Rubião é profundamente inquietante, seus contos refletem a natureza humana e seus dilemas, às vezes absurdos, mas sempre de uma forma reflexiva e impactante.

No conto, nós temos narrativas curtas focadas em um único conflito com poucas personagens e um número ínfimo de cenas com geralmente um único clímax, em comparação ao romance, em que a narrativa longa proporciona ao autor uma infinidade de possíveis interações entre os personagens e o espaço. O autor, crítico literário e poeta norte-americano, Edgar Allan Poe é um dos autores mais celebrados do século XIX. Em sua obra, Poe demonstra grande interesse pela psicologia e pelo lado sombrio da natureza humana. Poe manobra pelas limitações da narrativa curta do conto com uma maestria excepcional.

Em suas resenhas críticas² sobre os livros de contos *Twice-told tales* (1837) e *Mosses from an old manse* (1846) do autor norte-americano Nathaniel Hawthorne, Poe esboça os fundamentos de uma teoria sobre o conto. Segundo Poe (2020), uma das vantagens da narrativa de prosa curta, como é o conto, é a capacidade de leitura em uma única assentada.

O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão, pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. (POE, 2020, p. 304)

A capacidade de progressão rápida de eventos do conto, permite ao leitor experimentar uma gama de emoções em um curto período de tempo. Essa concentração de intensidade emocional é o que Poe denomina “Unidade de efeito”. A narrativa curta do conto ajuda a ampliar o impacto dos eventos narrados, tornando a impressão final que o leitor tem do conto mais emocionante. A impressão desejada pelo autor deve ser considerada em cada elemento que se opta por adicionar à narrativa. O objetivo do conto seria, assim, criar uma experiência total que deixa uma impressão duradoura no leitor.

De acordo com Cortázar (2006), para que a história consiga entregar o efeito desejado, ela deve, é claro, manter o interesse do leitor. O autor deve, então, balancear o nível de intensidade a fim de manter a atenção do leitor até o final. É justamente este aspecto que, talvez, para além do absurdo, caracteriza melhor os contos de Murilo Rubião, através de sua escrita simples e direta o autor cria uma tensão constante que amplifica a ruptura do real extratextual pela contradição criada entre o sobrenatural e o real.

Referenciando os teóricos Tzvetan Todorov (2017), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), encontramos nas narrativas fantásticas duas características: 1) A criação de um universo interno da narrativa onde vigora o espaço comum ao leitor implícito, justamente porque a partir do referente de mundo que o leitor tem que o evento sobrenatural se caracteriza como tal; 2) A perturbação da ordem interna da narrativa por um evento sobrenatural. Essa perturbação não passa despercebida pelo leitor e causa algum tipo de impressão, mais comumente a dúvida ou o medo.

Rubião nos oferece um alto nível de rigor na construção de seus contos. A sua linguagem objetiva e direta lança o personagem – e o leitor – sem rodeios em situações

² Poe publica três resenhas críticas sobre a obra do autor Nathaniel Hawthorne. Inicialmente duas resenhas sobre o livro *Twice-told tales* na *Graham's Magazine* em Abril de 1842 e Maio de 1842, seguida por uma terceira resenha em *Godey's Lady's Book* em Novembro de 1847, incluindo o livro *Mosses from an old manse*.

absurdas. Similar ao que o autor Franz Kafka realiza, com a sua novela *A metamorfose* (1915) na qual o personagem Gregor Samsa acorda em sua cama metamorfoseado em um inseto gigante, um evidente acontecimento sobrenatural para o qual não é dada nenhuma explicação e não produz nenhuma hesitação no personagem, o que para Todorov (2017) representa a quebra dos esquemas do fantástico. O evento insólito na história não causa espanto na personagem; o evento estranho é naturalizado na narrativa através da narração. Para solidificar esse ponto, recorreremos ao texto do próprio Kafka: “Ao acordar, certa manhã, de sonhos inquietos, Gregor Samsa se deu conta de que havia se metamorfoseado num gigantesco inseto.[...]” (KAFKA, 2021, p.11)

O evento sobrenatural retratado aqui não se trata de uma peça pregada por fadas ou a maldição de uma bruxa, é um evento absurdo que não pode ser explicado pelas leis da natureza. A apatia do personagem em relação a sua condição é o fator que chama mais atenção, Gregor não demonstra muita emoção sobre sua condição, ele demonstra mais interesse em voltar a dormir do que entender o que aconteceu.

Em meio a descrições sobre o seu quarto e sobre o seu trabalho, a personagem trata a sua condição como um acontecimento que, apesar de relativamente estranho, não demanda muita atenção. O evento é naturalizado na narrativa relativamente rápido pelo personagem. A falta de hesitação, a naturalização do evento sobrenatural na narrativa pela falta de emoção do personagem e a narração objetiva levam a uma maior transgressão em relação aos referentes do leitor, não só à realidade material, mas também à psicológica e social. É evidente que um processo similar ao que acontece na narrativa Kafkiana se dá na *Muriliana*. Talvez, o exemplo mais apropriado para se esclarecer esse ponto seja o conto *Teleco, O Coelhoinho* (1965).

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava. (RUBIÃO, 2016, p.52)

Rubião, assim como Kafka, não perde tempo, o sobrenatural perpassa a narrativa dez das primeiras linhas. Sentado na beira da praia, o narrador se encontra em uma situação inusitada quando um coelho cinzento lhe aborda e pede um cigarro. Parecido com o trecho acima, o personagem parece não ficar muito chocado e demonstra rápida aceitação do evento, que como observam Ceserani (2006) e Roas (2014) se caracteriza como uma tendência do fantástico contemporâneo:

Segundo Schwartz (1981, p. 59. grifo do autor), “O sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa.”. A falta de questionamento por parte da personagem e a narração faz com que o leitor aceite o jogo da narrativa, o que não quer dizer que o leitor se questiona sobre a origem do evento sobrenatural, no entanto a falta de hesitação por parte do personagem afasta a narrativa da concepção de hesitação de Todorov (2017). Desde o início da história, o elemento insólito é apresentado como fazendo parte da realidade da personagem, o que o torna mais aceitável e menos fantástico dentro do mundo da narrativa, no entanto a falta de referência extratextual para o evento o torna um fato fantástico. A alteração que se dá é de ordem de aceitação e o sobrenatural ganha um ar de normalidade ao ser integrado aos demais elementos do texto. Desta forma, a presença do elemento fantástico na narrativa adquire uma nova dimensão, tornando-se um aspecto aceitável e natural da realidade da personagem. No entanto, não se altera o conflito entre a realidade distorcida da narrativa e o referente extratextual do leitor, causando um choque entre a primeira realidade, comum do leitor, e a segunda construída no texto.

O fantástico se altera com o passar do tempo. No século XX, aparece a tendência de manifestar o insólito relacionado a conflitos existenciais e insatisfações sociais. Segundo Sartre (2005), as novas configurações que a modalidade fantástica adquire com as transformações do século XX ensaia uma espécie de retorno ao ser humano. O fantástico se humaniza, “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.” (SARTRE, 2005, p. 139). A narrativa fantástica desconstrói a realidade extratextual e a remonta de forma a revelar ao leitor as contradições da sociedade, assim, a narrativa fantástica contemporânea explora os problemas do ser humano moderno.

Como nos diz Ceserani (2006), Roas (2014), Todorov e o crítico argentino Jaime Alazraki (2001) ao trabalhar com textos de escritores do século XX, como Jorge Luis Borges, Franz Kafka e Julio Cortázar, observa-se uma mudança nos seus procedimentos. Pelos postulados de Ceserani (2006), essa diferença nasce das mudanças da cultura e do mundo. Segundo Todorov (2017), na novela de Kafka acontece uma superação do processo de hesitação, enquanto os textos fantásticos partem de um mundo normal, natural para então atacá-lo com o sobrenatural, na *Metamorfose (1915)*, o mundo inteiro opera com base em uma lógica que já não corrobora com o real. O sobrenatural existe desde o primeiro momento, assim a necessidade da hesitação como modo de apontar para a possível existência de um evento sobrenatural se perde. O que se observa é uma nova forma de manifestação da

modalidade fantástica. Segundo Ceserani (2006) e Roas (2014), O fantástico contemporâneo trabalha com dimensões opostas, a natural e a sobrenatural, mantendo as duas dimensões em equilíbrio no mundo da narrativa, sendo tratadas como igualmente válidas. O que se observa é uma tentativa de naturalização do sobrenatural, esse efeito acontece certas vezes por meio do narrador ou de um personagem, entretanto, como postula Roas (2014), apesar do sobrenatural passar por esse processo a sensação de ameaça e medo ainda continua presente, sendo esse o traço que difere o texto fantástico da maravilhosa ou ainda dos contos de fadas.

A pós-modernidade é caracterizada por uma crise da razão e do sujeito, em que a ideia de que existe uma verdade objetiva e universal é cada vez mais questionada. Segundo Batista (2007, p. 54 – 55) “É na condição de desmascaramento da realidade e de ocultamento da fronteira entre real e irreal que se enquadra também a ficção pós-moderna de traço insólito.”. Essa característica da ficção pós-moderna reflete as transformações culturais da pós-modernidade, na qual a ideia de uma verdade objetiva e universal é cada vez mais questionada.

Dando continuidade ao trabalho chegamos na parte da análise. Para a composição do corpus desta pesquisa foram selecionados dois contos do autor Murilo Rubião, retirados do livro *Murilo Rubião Obra completa*. São esses os contos “Bárbara” e “O Homem do Boné Cinzento”. Os dois contos escolhidos para servirem como material de análise deste trabalho foram publicados pela primeira vez na coletânea de contos “O Ex-mágico” (1947), da qual integram, respectivamente, as seções: II. Mulheres (*Bárbara, Mariazinha e Elisa*) e IV. Condenados (*O homem do boné cinzento, Marina, a Intangível e Os três nomes de Godofredo*). Os dois contos escolhidos para servirem como material de análise deste trabalho retratam personagens presos em realidades insólitas cheias de reflexões modernas, como as obsessões sem sentido, representadas "Bárbara" e a reclusão do “O homem do boné cinzento”

3.2. Desvendando “Bárbara”

No conto “Bárbara” nos é narrada a história da personagem homônimo, uma mulher que vive para consumir. Ela adora objetos raros e faz constantemente pedidos ao seu marido que vive para realizá-los, não importando o quão absurdos eles sejam. Ligados em uma relação de interdependência desde a infância, os dois vivem em um inquebrável círculo vicioso no qual o marido desempenha o papel de facilitador das vontades da mulher, esperando por algum tipo de demonstração de afeto. O conto é narrado em primeira pessoa pelo marido, um narrador homodiegético. O narrador tenta resistir aos pedidos extravagantes

de sua esposa, mas acaba cedendo quando ela engravida e teme pela saúde do bebê. A obsessão de Bárbara por objetos como: O oceano, um baobá, um navio e uma estrela, leva a família a passar fome enquanto a mulher continua crescendo. Em seu ponto máximo de desespero, ela pede uma estrela quase invisível, levando o narrador a buscar a estrela para satisfazer seu último desejo.

Em um primeiro momento, podemos notar algumas semelhanças com alguns dos textos já citados na seção anterior. A narrativa de “Bárbara” é caracterizada pelo insólito, e este já se mostra na narrativa desde a primeira oração do texto: “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.” (RUBIÃO, 2016, p. 22). A primeira vista, essa oração desperta na narrativa duas ações, primeiramente os pedidos de bárbara e segundo o ganho de peso. Essas duas ações isoladas não contêm em si nenhum elemento insólito ou sobrenatural. No entanto, ao serem colocadas juntas, estabelecendo uma relação causal no mundo diegético dos personagens, ocorre uma quebra das convenções do mundo extratextual do leitor.

Essa relação de causa e efeito construída no texto se estabelece no primeiro parágrafo, “[...] pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição.” (RUBIÃO, 2016, p. 22). O narrador não perde tempo em estabelecer um vínculo entre as duas ações, sua esposa lhe fazia pedidos constantes e a medida que os pedidos se tornavam mais mirabolantes o seu corpo crescia, ligação que é reforçada novamente: “Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente.” (RUBIÃO, 2016, p. 23). Assim, se cria na narrativa desde os primeiros momentos uma relação de causa e efeito na qual a realização das vontades de Bárbara acarretam aumento do seu corpo.

Em um primeiro nível de aproximação com a realidade extratextual, nós temos os pedidos conduzidos durante a infância. Os pedidos de Bárbara enquanto criança podem ser agrupados em um plano de possibilidade, isto é, eles não fogem da regra do que é sólito, como representado na seguinte passagem: “muito tomo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutas sem sabor ou ninhos de passarinho.” (RUBIÃO, 2016, p. 23.). Esses eventos não geram estranhamento pela sua ocorrência no mundo referencial do leitor. Durante a infância, seus pedidos ainda eram comidos. No entanto, nesse mesmo parágrafo, o narrador observa a excentricidade de alguns pedidos de Bárbara, “Apanhei também algumas surras de meninos aos quais era obrigado a agredir unicamente para realizar um desejo de Bárbara.”. A relação dos dois se dá através do jogo de interesse entre o narrador, que realiza os pedidos da esposa na espera de receber algum tipo de

afeto em troca, e de Bárbara, que encontra no companheiro um meio para realizar as suas vontades.

A vontade incontrolável da personagem prenuncia a causa do insólito, já que é através dela que o fenômeno sobrenatural se manifesta. A ligação entre a realização dos desejos e o bem-estar físico e psicológico de Bárbara se mostra quando o narrador se recusa a realizar os pedidos da personagem, o que a leva à depressão e à perda de peso:

Houve um tempo — sim, houve — em que me fiz de duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse. Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. (RUBIÃO, 2016, p. 23)

Observamos o caminhar da narrativa do reino do possível para o do insólito. Em comparação com os pedidos realizados na passagem anterior, aqui temos a realização de suas vontades sendo colocada acima do seu bem-estar físico e mental. Nesse ponto do texto, observamos a transição do reino do real para o insólito: Enquanto o corpo de Bárbara definha, o seu ventre cresce. Trata-se de uma gestação e, preocupado com seu filho, o narrador decide realizar um pedido de Bárbara:

[...] lhe implorei que pedisse algo.
Pedi o oceano.
Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano. (RUBIÃO, 2016, p. 24)

O pedido absurdo de Bárbara é recebido sem espanto por parte das demais personagens, ou seja, o evento insólito é recebido com naturalidade. Segundo Arrigucci (1998), esse fato comum às personagens Murilianas se manifesta de forma inversa no leitor, pego de surpresa pela imagem mental criada pelo narrador. Só lhe resta o espanto, que lhe carrega pelo resto da narrativa. O narrador assimila o pedido imediatamente, não existe tempo para se duvidar, “Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia”, no entanto o leitor imediatamente identifica a quebra entre a norma do mundo extratextual e os fatos narrados.

O foco do questionamento do narrador é a possibilidade da sua esposa crescer ainda mais em decorrência do tamanho do pedido, dúvida essa que ele trata como possibilidade válida nas regras do seu mundo. A sua solução do problema re-estabiliza o equilíbrio entre o seu mundo e o do leitor, ao se recusar a realizar uma leitura literal do pedido. Contudo, o

aspecto sobrenatural do corpo de Bárbara não desaparece da narrativa, pelo contrário, é ressaltado: “Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-a contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes, engordava.” (RUBIÃO, 2016, p. 24). Agora temos uma confirmação da relação entre o aumento do corpo e a excentricidade dos pedidos, fato esse que destrói a visão realista sobre a sua natureza. O corpo impossível de Bárbara é o elemento que joga o conto do reino do estranho para o sobrenatural.

A sua gestação sugere a presença do sobrenatural, pois durante sua gravidez o ventre de Bárbara continuava a crescer: “A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo” (RUBIÃO, 2016, p. 24). Nesse ponto, Rubião quebra com a expectativa do leitor, em vez de nascer um ser colossal, nasce “um ser raquítico e feio, pesando um quilo.”. O comportamento da personagem nesse ponto, ressalta o caráter sobrenatural da sua gestação, devido aos saltos temporais que o narrador realiza, nos somos levados a acreditar que a sua gestação se inicia devido a recusa do narrador em realizar seus desejos. A subsequente recusa de Bárbara em cuidar do filho, aponta para a possibilidade da representação deste como uma punição ao narrador por se recusar a cumprir o seu desejo. Bárbara rejeita o filho, “Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado.” (RUBIÃO, 2016, p. 24), essa afirmação por parte do narrador indica ao leitor a falta de sentimentos humanos da personagem.

O excesso dos pedidos da personagem infectados pelo sobrenatural é responsável por transformar Bárbara em um ser vindo dos mitos. A metamorfose é um tema comum em mitos e no folclore popular que também pode ser encontrado com frequência na literatura fantástica. Segundo Cirlot (1992) a metamorfose e a transformação de um ser em outro seja este qual for, tudo pode se transformar em qualquer coisa, o que se observa na narrativa e uma associação entre o referente mitológico contido na epígrafe que introduz o conto e o personagem. Schwartz (1981) nos diz que as epígrafes nos textos do autor servem a uma função dupla, ao mesmo tempo que recuperam a carga semântica do seu passado, elas se estabelecem, e assumem um novo significado quando colocadas no contexto do novo texto. Da epígrafe que abre o conto: “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes.” (RUBIÃO, 2016, p.22). Nós somos capazes de extrair o referente mitológico do gigante, que se relaciona à figura de Bárbara, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 470) “O gigante representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir a sua personalidade.”. A figura de Bárbara, em sua ambição infinita se transforma em um ser monstruoso, o exagero apresentado aponta o leitor para uma questão específica. O consumismo na sociedade pós-moderna onde, “A vida, em tal perspectiva, é movida pelo

consumo, pela sedução capitalista, pela ilusão do ter, do poder para inflar a própria autoestima e identidade pessoal.” (GABRIEL, F.; Pereira, A. & GABRIEL, A., 2019, p. 691), observamos então que o elemento fantástico aqui funciona também como um artifício para tratar de uma questão social. No personagem se observa como a personagem é consumida pela sua mentalidade materialista, onde ela busca a felicidade através do consumo enquanto abandona a sua família.

Barbara é um ser que existe com o único propósito de realizar os seus desejos e, à medida que eles são realizados, o seu corpo cresce. Como constatado anteriormente, essa propriedade faz com que o seu corpo exista quase que auto-suficientemente, alimentado unicamente pela ambição. No decorrer do conto, observamos que o narrador reclama constantemente do aspecto monetário ligado à realização dos pedidos. Após a compra de um transatlântico, as finanças da família acabaram, a família passa fome e o narrador espera que “emagrecesse à falta de alimentação.” No entanto, acontece o oposto: “Não emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos.” (RUBIÃO, 2016, p. 27). O seu último desejo é o de maior relevância para caracterizar o efeito do fantástico na narrativa. Uma noite, enquanto o narrador esperava que Bárbara se distraísse para que ele pudesse roubar alguma parte do navio para trocar por alimento, ele nota que ela olha fixamente para o céu: “Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava.” (RUBIÃO, 2016, p. 27). O primeiro impulso do narrador é pensar que a obsessão de sua esposa se deslocou do transatlântico para a lua, e este, também, é o julgamento do leitor. Mesmo que por uma fração de segundos, somos compelidos a imaginar a personagem olhando fixamente para a lua. O quadro pintado por Rubião é perturbador.

A essa altura, o leitor já está ciente da insaciabilidade da personagem e a primeira ação do narrador ao deduzir a possível natureza da fixação de Bárbara, em primeiro momento, confirma a hipótese do leitor. No entanto Rubião subverte a expectativa do leitor e do narrador, “Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.” (RUBIÃO, 2016, p.28). Rubião fecha o seu conto de forma fantástica. Segundo Schwartz (1981) a hipérbole é um dos mecanismos retóricos chave para entender o fantástico Muriliano. No conto, Rubião utiliza-se da hipérbole para ressaltar o caráter absurdo dos pedidos e do corpo da personagem: “o oceano”, um “baobá”, um “navio” e uma “Pequena estrela”. O tipo de hipérbole que se faz presente aqui é do exagero através do crescimento. Segundo Propp (1992, p. 91) dentre as formas fundamentais do exagero se encontra o grotesco que “[...] extrapola completamente os

limites da realidade e penetra no domínio do fantástico.”. Desse modo, à medida que a sua ambição cresce, aumenta a escala dos itens que ela deseja adicionar a sua coleção e seu corpo reflete o fator absurdo dos itens aumentando de tamanho. Através da exploração do crescimento exagerado da personagem, Rubião expõe o absurdo por trás do comportamento de Bárbara, e leva a narrativa para uma conclusão fantástica que ultrapassa os limites da realidade.

O seu último desejo, como mencionado pelo narrador “Aquele seria o derradeiro pedido.” (RUBIÃO, 2016, p. 28), leva o conto do reino do insólito para o sobrenatural propriamente dito. O sobrenatural aponta para aquilo que não possui possibilidade de acontecer na realidade. A ligação estabelecida no texto entre os pedidos e o ganho de peso atribui sentido sobrenatural ao ganho de peso, uma vez que mesmo passando fome a personagem continua ganhando peso. O funcionamento do corpo da personagem quebra com as leis da realidade. No entanto, o narrador aceita a ideia, e continua jogando o jogo, essa é a quebra máxima com a realidade extratextual, o que presenciamos na narrativa de Bárbara e o que Roas (2014) refere como a dinâmica transgressora, na qual a realidade da narrativa não está sendo questionada, mas, sim, o referente extratextual do leitor. Bárbara é esvaziada de toda a sua autenticidade humana, o constante aumento dos seus pedidos levando eles para fora do domínio do verossímil acarreta perda da possibilidade de se enxergar um humano na personagem.

3.3. Decifrando “O Homem do Boné Cinzento”

A narrativa de “O Homem do Boné Cinzento” gira em torno da chegada de um novo morador a uma rua que, segundo o narrador, “[...] era o trecho mais sossegado da cidade” (RUBIÃO, 2016, p. 165) antes da sua chegada. A partir da mudança de Anatólio, um velho solteirão, para o prédio de um antigo hotel, a partir desse momento a vida de Roderico, o narrador da história, começa a se transformar, pois o seu irmão Artur desenvolve uma obsessão para com a figura e a rotina do novo vizinho que vive isolado do resto do convívio social. Na busca de acabar com a fixação de seu irmão, Roderico também vigia o vizinho. No entanto, após alguns meses, o narrador também começa a aperceber o caráter sobrenatural do corpo de Anatólio, que emagrece excessivamente, fica transparente e, enfim, se desfaz em chamas sem sobrar nada além da sua cabeça coberta pelo seu boné e o seu cachimbo. Seguindo o evento que ocorre com Anatólio, seu irmão, Artur, se transforma, seu corpo

diminui de tamanho rapidamente até que ele se metamorfoseia de humano a uma pequena bolinha negra.

Como mencionado anteriormente, o conto é narrado por um personagem, Roderico, o irmão de Artur e morador da rua onde os eventos se passam. O título do conto menciona uma figura misteriosa, descrita por um acessório de vestuário, seu característico “boné cinzento”. No mundo da narrativa, Roderico, o narrador que nos conta essa história, nos introduz o homem do boné cinzento com a afirmação: “O culpado foi o homem do boné cinzento.” (RUBIÃO, 2016, p. 165), caracterizando assim o tempo da narrativa, quando ele situa os eventos dos quais o misterioso homem participa no passado, tornando assim a narrativa em um relato. O narrador ao relatar os acontecimentos atribui a culpa de todos os eventos que se transcorreram em seu relato a Anatólio. Ele, assim, centraliza a narrativa na personagem, “Antes da sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade.” (RUBIÃO, 2016, p. 165). O narrador primeiro evoca um tempo anterior a sua chegada na rua, que segundo ele teria sido “o trecho mais sossegado da cidade”, implicando, assim, na figura de Anatólio o aspecto de ser quem desestabiliza a ordem natural do seu mundo, apesar de que, durante a narrativa não existe contato direto entre o vizinho e os irmãos.

O narrador não só situa a narrativa no passado pela ocorrência do termo “era” que comunica ao leitor uma quebra completa com a ordenação prévia do espaço onde ele se encontra, ou seja, houve algum tipo de mudança, “[...] Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. Travessas crianças. Enchiam de doce alarido as enevoadas noites de inverno, cantando de mãos dadas ou correndo de uma árvore a outra.” (Rubião, 2016, p. 165), a sua descrição do tempo antes da chegada de Anatólio aponta para o fim da tranquilidade que os moradores da rua possuíam.

A descrição da ordem habitual do espaço que o personagem ocupa nos remete ao mundo extratextual. A reiteração da passagem “Travessas crianças”, cria o sentimento de nostalgia em seu relato. Na curta duração do primeiro parágrafo, Rubião cria uma atmosfera sobrenatural com relação ao misterioso “homem do boné cinzento”. A pergunta que se desenvolve é, quem seria essa figura capaz de destruir a ordem comum?

Na construção da sua figura, nós encontramos uma representação do desconhecido. À primeira vista, nada existia de especial além da estranheza de seus hábitos. Após se mudar, não saía de casa e nunca interagia com os vizinhos. O único momento em que podia ser visto era na sua aparição diária às cinco horas da tarde, quando saía no “alpendre” acompanhado de seu cachorro e seu boné cinzento. Lovecraft (2020) nos diz que o medo do desconhecido é uma das emoções mais antigas. O homem do boné cinzento é o elemento desconhecido, vindo

de um lugar desconhecido, ele é um estrangeiro no microcosmos que constitui o mundo das personagens, alheio aos costumes previamente estabelecidos. A partir da chegada dele, o personagem identifica que o seu ambiente seguro e ordeiro já não pode mais ser considerado totalmente seu, pois agora existe outra força lutando por dominância nesse espaço. A quebra da monotonia das regras preestabelecidas cria o senso de estranhamento nos personagens, e esse fator leva o personagem Artur a desenvolver uma fixação pelo vizinho que não consegue se identificar nele, nos seus costumes nem na sua aparência física.

À primeira vista, nada existia de especial além da estranheza de seus hábitos. Após se mudar, não saía de casa e nunca interagia com os vizinhos. O único momento em que podia ser visto era na sua aparição diária às cinco horas da tarde, quando saía no “alpendre” acompanhado de seu cachorro e seu boné cinzento. Artur é o personagem que percebe primeiro a característica insólita que emana do corpo de Anatólio, o narrador se impressiona com a aparência do novo vizinho, principalmente a sua aparência esquelética e diminuta, e o seu irmão observa que ele “logo desaparecerá”. A observação de Artur chama a atenção do leitor para o corpo do vizinho e prevê o seu fim.

A narrativa prossegue:

Repentinamente emudeceu. Da janela, surpreso e quieto, fez um gesto para que eu me aproximasse. Em frente ao antigo hotel acabara de parar um automóvel e dele desceu uma bonita moça. Ela mesma retirou a bagagem do carro. Com uma chave, que trazia na bolsa, abriu a porta da casa, sem que ninguém aparecesse para recebê-la.

Impelido pela curiosidade, meu irmão não me dava folga:

— Por que ela não apareceu antes? Ele não é solteiro?

— Ora, que importância tem uma jovem residir com um celibatário? (RUBIÃO, 2016, p. 167)

A personagem Artur é caracterizada pela sua fixação sobre a figura de Anatólio. Ele ignora tudo em função de sua obsessão, enquanto o seu irmão Roderico, até esse ponto, demonstra indiferença com relação à figura do vizinho. No entanto, a obsessão de seu irmão pouco a pouco o contamina, ao ponto dele também passar a vigiar o vizinho: “Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava.” (RUBIÃO, 2016, p. 168). O movimento de contaminação das atitudes das personagens sugere o aspecto do espanto que o corpo de Anatólio proporciona.

As descrições sobre a condição do corpo acentuam a sua diminuição; “ele está mais magro do que ontem”, “o diabo do magrela não tem mais como emagrecer”, “continua emagrecendo”, “ele está ficando transparente” e “amanhã desaparecerá”. Na narrativa se observa o processo de caracterização do sobrenatural envolvendo o corpo de Anatólio a partir

de uma hipérbole por diminuição, à medida que seu corpo emagrece sem aparente razão, ele causa também no narrador espanto. Para além da fixação do seu irmão, o narrador também começa a aperceber-se do caráter sobrenatural do corpo do vizinho: “Assustei-me. Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa” (RUBIÃO, 2016, p. 168). Nessa fala, fica claro o aparecimento do elemento sobrenatural que ronda a figura de Anatólio. Emagrecer é uma das funções do corpo humano, ela se encaixa no reino das ações possíveis. No entanto, na narrativa a propriedade insólita do corpo de Anatólio de continuar emagrecendo ao ponto de ficar transparente gera uma transgressão das propriedades físicas do corpo humano, causando espanto no narrador. Contudo, enquanto o narrador se espanta com o estado do corpo de Anatólio, ele também percebe que o corpo do seu irmão começa a se alterar. “Também Artur emagrecia e nem por isso fiquei apreensivo.” (RUBIÃO, 2016, p. 168). Subsequentemente à quebra com a lógica das propriedades do corpo, vemos que o narrador percebe que algum tipo de evento insólito está acontecendo com o seu irmão, mas isso não o preocupa, pois o corpo de Anatólio capturou toda a sua atenção.

Progredindo para o desfecho, a rápida progressão de eventos e a atmosfera aterrorizante criada por Rubião infere ao leitor um clima de aflição e impaciência. No desfecho da história, temos a última fase da transformação do corpo de Anatólio, revelando também todo o caráter sobrenatural da sua figura. Em sua hora habitual, emerge da escuridão do apartamento:

Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. O vento fazia com que o corpo dobrasse sobre si mesmo. Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua. Artur, excitado, não perdia o lance, enquanto eu recuava atemorizado. (RUBIÃO, 2016, p. 169)

Nessa altura, já não é mais certo se se trata de um homem ou uma aparição. A cena criada por Rubião não causa outra reação senão o espanto, diante da confirmação de todas as suspeitas acerca da figura de Anatólio. Enquanto Artur chega ao clímax de sua excitação, Roderico percebe o seu corpo começando a diminuir rapidamente até ficar com alguns centímetros. O conto se transforma completamente: “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.”. Em paralelo ao desaparecimento de Anatólio, Artur sofre um processo de esvaziamento em que o seu corpo se transforma e desaparece. O final da narrativa nos remete a sua linha inicial: “O culpado foi o homem do boné cinzento.” (RUBIÃO, 2016, p. 165). A culpa atribuída a Anatólio seria justamente a transformação do corpo de Artur.

Por fim, nós notamos o tom profético ao qual a narrativa do “homem do boné cinzento” e construída já a partir da epígrafe que introduz esse conto: “Eu, Nabucodonosor, estava sossegado em minha casa, e florescente no meu palácio.” (RUBIÃO, 2016, p. 165). O referente mitológico retirado dessa passagem é relacionado aos sonhos do rei Nabucodonosor, contidos no livro de Daniel. Segundo Schwartz (1981, p. 4), “Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto”. Ao mesmo tempo que a epígrafe resgata o referente bíblico, o sonho do rei, aqui a associação encontra materialidade no elemento profético acerca da narrativa, representada não somente na linha de abertura do conto, “O culpado foi o homem do boné cinzento.”, mas também no uso do termo “era” pelo narrador, que como mencionado anteriormente remete a uma quebra com a ordem prévia do espaço onde ele se encontra após a mudança de Anatólio, mas também se encontra representado na previsão de Artur “Amanhã desaparecerá.”. Desse modo a epígrafe assume o papel de sinalizar ao leitor a proposta do conto através da associação do referente bíblico, criando o tom profético do evento sobrenatural, em primeira vista o emagrecimento, para depois no final do conto o autor jogar o leitor em meio ao completo desespero gerado pela destruição do corpo de Anatólio e a transformação de Artur.

3.4. Corpos absurdos em “Bárbara” e “O Homem do Boné Cinzento”

Chegando ao final da nossa análise dos contos “Bárbara” e “O Homem do Boné Cinzento”, realizamos uma breve síntese dos procedimentos narrativos observados nos contos. Ambas as narrativas são estruturadas sobre a ocorrência de eventos insólitos que levam os corpos dos personagens a se transformarem em seres que não podem mais ser reconhecidos como humanos. Sobre os dois contos nós identificamos a presença de hipérboles, Em “Bárbara” essa hipérbole se classifica pela amplificação do corpo da personagem à medida que a sua ambição cresce, e no conto “O Homem do Boné Cinzento” observamos o processo inverso, onde o corpo de anatólio emagrece de maneira anormal e o corpo de Artur diminui até perder a forma.

Nas narrativas observamos também a predominância da narração em primeira pessoa, que como identifica Ceserani (2006) é prática comum em histórias do modo fantástico, onde o narrador é testemunha de eventos sobrenaturais. Em “Barbara “ a história é narrada pelo marido que não é identificado, e no “Homem do boné cinzento” o narrador e Roderico irmão de Artur, que testemunha os eventos insólitos da narrativa. Nos dois contos o título aponta

para o ser responsável por introduzir o insólito na narrativa, a opção por fazer uma sinalização direta ao leitor sobre a fonte do evento sobrenatural gera instantaneamente a expectativa no leitor em relação à natureza desse ser e ao seu papel na história. Os narradores iniciam seus respectivos relatos da seguinte forma: “O culpado foi o homem do boné cinzento.” (RUBIÃO, 2016, p. 165); “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.” (RUBIÃO, 2016, p. 22.). Na leitura dos contos, podemos identificar a construção da narrativa a partir do uso desses dois personagens como figuras que fogem da razão, A configuração dos seus comportamentos e de seus hábitos restam a presença do elemento sobrenatural: Bárbara é uma personagem dominada pela sua ambição ao ponto que ela foge da ordem lógica, visto que, ela ignora a impossibilidade de se adquirir o oceano ou uma estrela e a condição de ganho de peso da personagem ligada a realização dos seus desejos quebra com a ordem lógica, de causalidade do mundo extratextual; Anatólio é uma representação do desconhecido, ao contrário de “Bárbara”, a sua presença na narrativa se dá de maneira quase indireta pelas observações de Artur e Roderico, a partir da chegada dele se tem uma quebra com a ordem natural do ambiente ao qual os personagens habitam, a sua condição de perda de peso gera a fixação de Artur e mais tarde gera a mesma impressão em Roderico enquanto a destruição do seu corpo por meios sobrenaturais causa o espanto e o medo.

Tanto “O Homem do Boné Cinzento” quanto “Bárbara” materializam o insólito a partir do modo como os seus corpos se transformam. Anatólio emagrece desenfreadamente, sem motivo aparente, até que ele se desfaz em chamas, restando só a sua cabeça coberta pelo boné e o cachimbo. Enquanto Bárbara engorda a medida que realiza os seus desejos até que fica tão grande que não consegue mais se mover. Ambos os personagens são vítimas de um processo biológico comum, no entanto, esse processo é contaminado pelo sobrenatural. A contaminação dos corpos das personagens gera um ser incapaz de ser reconhecido como humano. A desumanização que acontece nas narrativas causa um efeito tremendo no leitor, o que nós identificamos como se assemelhando ao que Roas (2014) classifica como medo metafísico. A narrativa de “Bárbara” pelo seu tom exagerado beirando o que Propp (1992) classifica como grotesco, trabalha como uma pessoa pode se transformar em um ser desprovido de emoções e relações afetivas; enquanto “O Homem do Boné Cinzento”, em seu cenário cotidiano trabalha com o medo do desconhecido.

Em contraste com “Bárbara” que utiliza da hipérbole exagerada até atingir o grotesco para explorar o absurdo da obsessão da personagem, na narrativa do “Homem do boné cinzento” nós encontramos uma forte presença de marcas de representação do cenário cotidiano que nos permite construir uma representação mais aproximada da realidade extra

textual. Esse ponto pode ser percebido na descrição de partes do cenário como “Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças.”, “a casa estava caindo aos pedaços.” e “empilhados na espaçosa varanda do edifício”. Como postula Lovecraft (2020), a atmosfera na narrativa se torna de extrema importância. O uso de cenário cotidiano é uma técnica comumente observada em histórias de terror. Isso ocorre porque ao situar a narrativa em um contexto familiar, os fatos descritos se tornam ainda mais palpáveis. Nós observamos que Rubião utiliza uma escrita simples e direta, essa característica observada tanto em “Bárbara” quanto no “Homem do boné cinzento” se relaciona ao que Poe (2020) chamou de unidade de efeito. Rubião, utiliza os recursos da linguagem para causar o efeito desejado no leitor, seja esse efeito o medo e o espanto como no “Homem do boné cinzento” ou o tom absurdo da narrativa de “Bárbara”.

O que podemos observar tanto no conto “Bárbara” quanto no “Homem do boné cinzento” é a transformação física que os personagens sofrem. Nos contos anteriormente citados, encontramos seres assombrados pelo aspecto sobrenatural: Bárbara tem seu corpo transformado por eventos fora da compreensão humana, enquanto Artur perde completamente a sua humanidade ao presenciar a transformação de Anatólio, e se transforma em uma pequena bolinha preta, esses momentos caracterizam o que, segundo Ceserani (2006), seria o procedimento comum em narrativas fantásticas da passagem do comum, cotidiano para o inexplicável é perturbador. Nas narrativas analisadas neste trabalho, identificamos a presença do fenômeno descrito por Todorov (2017) acerca da novela de Kafka, no qual a hesitação das narrativas fantásticas do século XVIII é perdida. Na narrativa de “Bárbara”, o sobrenatural se apresenta relativamente cedo e permanece durante toda a narrativa, o narrador percebe a condição anormal relacionada ao corpo de sua esposa, no entanto ele continua jogando o jogo como se a situação fosse normal. Já no “Homem do boné cinzento”, a construção do sobrenatural acontece comedidamente, através da descrição da mudança de hábitos do irmão do narrador e da condição de perda de peso de Anatólio. Observa-se então uma tendência nos contos analisados de naturalização do irreal, fato esse que aproxima os contos citados acima do fantástico contemporâneo, onde como postula Sartre (2005), no fantástico contemporâneo nota-se a prevalência dos cenários modernos e eventos inexplicáveis, o contrário do fantástico tradicional oitocentista descrito por Calvino (2004), onde o personagem enfrenta seres fantásticos como bruxas, mortos-vivos e gigantes em cenários amedrontadores como florestas, cemitérios e castelos assombrados. No fantástico contemporâneo o que nós observamos é que “[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a

transcrever a condição humana.” (SARTRE, 2005, p. 138), temos então a figura do homem e dos espaços que ele habita como as fontes do fantástico. Observa-se a presença de duas temáticas comuns ao modo fantástico como observadas por Ceserani (2006), respectivamente, as frustrações do amor romântico, como sentido pelo companheiro de Bárbara que vive uma relação sem afeto; e a aparição do estranho como representado por Anatólio que invade o mundo dos personagens e destrói a ordem previamente estabelecida.

Concluindo a nossa análise dos contos, ressaltamos os fatos insólitos que permeiam os contos do autor: 1) o elemento sobrenatural nas narrativas aparece integradamente à realidade da narrativa, levando os personagens a agirem naturalmente diante do sobrenatural, o que segundo Ceserani (2006) e Roas (2014) é um dos procedimentos do fantástico contemporâneo; 2) a naturalização do sobrenatural na narrativa, onde os eventos narrados são aceitos mesmo que parcialmente, embora, como aponta Roas (2014), o sentimento de ameaça causado pela quebra com a realidade extra textual não se perde, já que o leitor ainda possui o seu referencial de mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura dos contos de Murilo Rubião, somos jogados em um mundo desolado onde os personagens criados com maestria refletem de volta para o leitor uma realidade que assusta por ser, em alguns pontos, mais real que a experienciada por ele. A opção que o autor faz pelo fantástico se mostra uma escolha extremamente precisa, pois a quebra da realidade proporcionada pelo avanço do sobrenatural característico do modo fantástico proporciona o efeito naturalmente ameaçador no leitor. Nesse sentido, os temas da modernidade como a deterioração das relações interpessoais e o isolamento são acentuados pela presença do sobrenatural. Utilizando a narrativa fantástica, Rubião obriga o leitor a observar, a questionar a própria noção de realidade e apontar a possibilidade de múltiplas verdades na condição humana, segundo Sartre (2005) o ser humano se transforma no próprio objeto do fantástico. É importante destacar a sua habilidade de criar uma atmosfera assombrosa que mescla o estranho e o familiar em harmonia, fazendo com que o leitor entre no jogo enquanto se sente ameaçado. Com uma escrita precisa e irônica, as suas narrativas deixam ao leitor a possibilidade de múltiplas interpretações. Apesar da construção do mundo das narrativas ser caracterizado pelo aspecto cotidiano, ele esconde uma natureza inegavelmente ameaçadora. Nos contos analisados aqui, notamos a presença dos corpos definidos pelo esvaziamento da humanidade, caracterizando a natureza assombrosa deles, que desperta o espanto e o medo no leitor. A partir da leitura dos contos “Bárbara” e “O Homem do Boné Cinzento”, e dos textos teóricos que integram esse trabalho, nós identificamos os contos supracitados como pertencentes ao modo do fantástico em sua manifestação contemporânea. Por fim, consideramos que esta pesquisa se insere como mais uma entre as possibilidades de abordagem e não objetivamos um esgotamento da temática e sim somar aos tantos outros estudos sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, David (org). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p. 265-282.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. [Introdução]**. O pirotécnico Zacarias. São Paulo: Ática. 1998.
- BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. *In*: GARCÍA, Flavio (org). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 45-65. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf> Acesso em: 10 fev. 2023.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. Araraquara-SP: Cultura Acadêmica Editora, 2014.
- CALVINO, Ítalo. Introdução. *In*: CALVINO, Ítalo (org). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos: mitos, costumes, gestos, figuras, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva, *et. al.* 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GABRIEL, F. A.; PEREIRA, A. L.; GABRIEL, A. C. Modernidade líquida e consumismo no pensamento de Zygmunt Bauman. **REVISTA INTERSABERES**, [S. l.], v. 14, n. 33, p. 698, 2019. DOI: 10.22169/revint.v14i33.1542. Disponível em: <https://www.revistasuninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/view/686>. Acesso em: 27 abril. 2023.
- JACKSON, R. **Fantasy: literatura y subversión**. Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. 1. ed. São Paulo: Camelot, 2021.
- LOVECRAFT, Howard. Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução: Celso M. Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2ª edição. 2020.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. *In: Organon*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 19, n. 38/39. 2005. p. 19-35. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30058>> Acesso em: 10 fev. 2023.

POE, Edgar Allan. Três resenhas de Edgar Allan Poe. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 300-317, abr./jun. 2020. Resenha da obra de: HAWTHORNE, Nathanael. Twice-told tales. Boston: James Munroe & Co., 1842, 2 vol. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/53368>>. Acesso em: 08 de Jan. 2023.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. Rio de Janeiro, Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. *In: SARTRE, Jean-Paul. Situações I*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: editora Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4ª. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.